



**Nicola Turi**

# A partire da «Underworld»

Don DeLillo e il romanzo del terzo  
Novecento



FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS

MODERNA/COMPARATA

ISSN 2704-5641 (PRINT) - ISSN 2704-565X (ONLINE)

- 35 -

## MODERNA/COMPARATA

### *Editor-in-Chief*

Anna Dolfi, University of Florence, Italy

### *Scientific Board*

Marco Ariani, Roma Tre University, Italy

Enza Biagini, University of Florence, Italy

William Marx, Collège de France, France

Giuditta Rosowsky, Vincennes-Saint-Denis Paris 8 University, France

Evangelia Stead, University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, France

Nicola Turi, University of Florence, Italy

Gianni Venturi, University of Florence, Italy

Nicola Turi

A partire da «Underworld»  
Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2020

A partire da «Underworld» : Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento / Turi, Nicola. – Firenze : Firenze University Press, 2020.  
(Moderna/Comparata ; 35)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855182690>

ISSN 2704-5641 (print)  
ISSN 2704-565X (online)  
ISBN 978-88-5518-268-3 (print)  
ISBN 978-88-5518-269-0 (PDF)  
ISBN 978-88-5518-270-6 (ePUB)  
ISBN 978-88-5518-271-3 (XML)  
DOI 10.36253/978-88-5518-269-0

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Francesco Turi, *New York in baby blue*

Il volume è frutto della ricerca svolta presso il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università degli Studi di Firenze, e beneficia per la pubblicazione di un contributo di Ateneo.

DeLillo's letters and notebooks are reproduced from the Don DeLillo Papers by permission of Don DeLillo and the Harry Ransom Center. All rights reserved to Don DeLillo for his own use and disposition.

*FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI [https://doi.org/10.36253/fup\\_best\\_practice](https://doi.org/10.36253/fup_best_practice))

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press  
Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*This book is printed on acid-free paper  
Printed in Italy*

# Sommario

Premessa	7
Nota alla lettura	11
A partire da «Underworld». Diciannove istantanee su DeLillo e il terzo Novecento	13
Bibliografia	119
Indice dei nomi	135



## Premessa

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

Don DeLillo, *The Names* (1982)

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

Don DeLillo, *Great Jones Street* (1973)

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

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

Solo nel coro ci potrebbe essere una certa verità.

Franz Kafka, *Frammenti*

Se il canone letterario contemporaneo si fonda sulla valutazione di critici rinomati e sulla proliferazione di saggi accademici, Don DeLillo (1936, al secolo Donald Richard DeLillo) vi ricopre un posto di primo piano, raro caso però di autore letto dal pubblico oltre che apprezzato dalla critica. Scrittore probabilmente incostante, nondimeno, che deve il successo soprattutto a tre-quattro titoli: *White Noise* (1985), *Libra* (1988), *Cosmopolis* (2003: del 2012 il film che ne ha ricavato David Cronenberg<sup>1</sup>), e in mezzo tra loro – centro mobile del discorso che attraversa questo volume – *Underworld* del 1997<sup>2</sup>, dalla mole scoraggiante per il lettore medio eppure già riconosciuto (cfr. almeno Bloom 1994 e 2003)

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

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



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

Su DeLillo e nello specifico su *Underworld* esiste una letteratura critica ormai copiosa<sup>3</sup>, prevalentemente statunitense, che nel tempo ha arruolato, per l'appunto, anche diversi nomi illustri. Non risponde però al semplice scopo di allargarne i confini linguistici (peraltro da una prospettiva non americanista, per formazione e corredo di riferimenti) il tentativo che qui si offre di riprendere e ampliare l'analisi di una macchina narrativa – della sua architettura complessiva, dei motivi ricorrenti, delle trame che intesse e delle voci che sovrappone: in poche parole dei suoi *discorsi di senso* – che nella sua straordinaria e tentacolare complessità si sottrae a facili riduzioni mentre si configura come esito e *summa* di un quasi trentennale percorso narrativo<sup>4</sup> (dei suoi temi e delle sue strategie testuali); e nello stesso momento come 'originale incarnazione' di alcune tendenze diffuse nel romanzo contemporaneo, fuori e dentro l'America (per esempio quelle tese al rilancio in salsa ipertrofica, per ora diciamo così, del *romanzo collettivo*); nonché, ancora, come ambizioso anelito a comporre un ritratto il più possibile esaustivo di un paese, sineddoche dell'Occidente, colto nel passaggio dall'era della guerra fredda a quella della pace apparente (o del mercato globale, della realtà virtuale e dell'uniformità culturale, della pubblicità e del consumismo, del desiderio sempre più mediato che a un certo punto si fa desiderio di essere fagocitato dal *medium*: la televisione).

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

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

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

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

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



## Nota alla lettura

Si è scelto di riportare i brani dei romanzi stranieri sia in lingua originale che, in nota, in traduzione (a meno che questa non sia per così dire immediata, o che la citazione figuri solo a pie' di pagina), mentre i contenuti di saggi, interviste, lettere e articoli compaiono tutti in italiano (anche laddove sia mia la prima traduzione).

Per *Underworld*, che è decisamente il romanzo più citato all'interno del volume, i numeri di pagina rimandano alla versione originale (nell'edizione Picador 2011: la prima è stata pubblicata da Scribner nel 1997) oppure alla traduzione di Delfina Vezzoli per Einaudi (1999).

Per conoscere i titoli italiani delle opere straniere (letterarie e cinematografiche) citate, è infine sufficiente consultare l'elenco riprodotto in coda alla bibliografia finale, alla quale rimandano le citazioni in stile americano (adottato nella speranza di non appesantire il testo con un troppo ponderoso apparato di note).

Un ringraziamento speciale va a Donata Panizza per i materiali procurati, ad Anna Dolfi per i continui e incalzanti incoraggiamenti, all'Harry Ransom Center (Austin, Texas) per la gentilissima accoglienza, a Silvia Cavalli, lettrice severa, e a Costanza Chimirri, lettrice parallela.

**DON DELILLO**  
**UNDERWORLD**



1. *Genesi e struttura del romanzo: la ripresa del genere 'collettivo'* – 2. *Ancora sull'effetto rappresentazione* – 3. *Referenti reali: gli eventi collettivi* – 4. *Referenti reali: i 'personaggi celebri'* – 5. *Una illimitata (e postmoderna?) rifrazione di piani* – 6. *"This is real. The Bronx is real"* – 7. *Il sentimento d'irrealtà* – 8. *L'alienazione nella società delle immagini(-movimento)* – 9. *Un film di Eizenstein...* – 10. *Edgar & Edgar* – 11. *Il paradigma dei rifiuti* – 12. *L'arte e la nomina delle cose* – 13. *Lenny Bruce e la conoscenza alternativa* – 14. *Il demone della paranoia* – 15. *Un mare di connessioni* – 16. *La nube della non-conoscenza* – 17. *La palla, oggetto transizionale* – 18. *La bomba: un'esplosione di temi e di trame* – 19. *Quali storie laggiù...?*

## 1.

Narratore sporadicamente prestato al teatro (al pari della sua opera narrativa<sup>1</sup>), DeLillo pubblica il suo romanzo certo più ambizioso, non solo per le smisurate dimensioni (si tratta del dodicesimo, se si include anche *Amazons* del 1980 scritto a quattro mani con Sue Buck e invero presto ripudiato), inglobando testi già pubblicati in precedenza: *Pafko at the Wall. The Shot Heard Round the World* («Harper's Magazine», ottobre 1992)<sup>2</sup>, *The Angel Esmeralda* («Esquire», maggio 1994; quindi nell'antologia *The Best American Short Stories 1995*), *The Black-and-*

<sup>1</sup> Due esempi europei, tra gli altri: il progetto *Rooms* (2000) della compagnia italiana Motus (chissà se ispirato, nel titolo, alla *metapièce* delilliana del 1986, *The Day Room*), che coinvolge la rilettura di *White Noise* (senza trascurare nello stesso momento altri romanzi dell'autore: *Great Jones Street*, 1973, *The Body Artist* nonché proprio *Underworld*); mentre più recentemente, al Festival d'Avignone del luglio 2018, Julien Gosselin ha portato sulla scena, nello stesso spettacolo e incurante del loro ordine di pubblicazione, *The Players* (1977), *Mao II* (1991) e *The Names* (1982).

<sup>2</sup> Cfr. in proposito Begley 1993: 86 (mia la traduzione): «Alla fine del 1991 ho cominciato a scrivere qualcosa di nuovo [...], e mi ha dato più piacere di qualsiasi cosa avessi mai scritto. È diventato una novella [...]. A un certo punto ho deciso che non avevo finito. Stavo mandando segnali nello spazio captando un'eco, come un delfino o un pipistrello. Quindi quel pezzo adesso, leggermente alterato, è il prologo di un romanzo in divenire, che avrà un titolo differente. Il piacere è sfumato da tempo nella faticosa realtà di quella terra di nessuno che è il romanzo lungo. Ma sento ancora l'eco». Su questo piacere di scrivere DeLillo tornerà, a

*White Ball* («The New Yorker», dicembre 1996) e *Sputnik* («The New Yorker», settembre 1997). Da allora (1997: stesso anno di *American Pastoral* di Philip Roth, *Mason & Dixon* di Thomas Pynchon, *Paradise* di Toni Morrison...) sono passati oltre vent'anni, periodo che nella storia del romanzo segna generalmente passaggi e trasformazioni sensibili (anche a non credere a una stretta dipendenza tra le trasformazioni socio-culturali e le forme espressive: cfr. Mazzoni 2005: 9-42), ma che probabilmente non basta a rendere inattuali gli elementi di originalità e neppure i caratteri esemplari (di alcune tendenze che attraversano una stagione ancora aperta) di un testo che in primo luogo dipana e accumula *trame* (anche limitatamente al primo piano diegetico<sup>3</sup>): trame singolarmente *non lineari* (per via di consistenti salti temporali che in fondo le moltiplicano); *non omogenee tra loro* (in termini di spazio occupato); e *dalle tangenze estremamente variabili*.

*Underworld* attraversa infatti la lunga epoca della guerra fredda (centro prospettico gli Stati Uniti, in particolare New York) percorrendo e costeggiando l'accidentata biografia, il ritardato processo di formazione dell'ultimo acquirente e proprietario (Nick Shay) di un prezioso cimelio sportivo: la palla del decisivo fuoricampo di una storica partita di baseball giocata, guarda caso (ma questa è storia accertabile fuor di pagina), nello stesso giorno di un test nucleare sovietico che ha un peso non trascurabile nel fornire combustibile e condizionare l'atmosfera (che aleggia su tutto il romanzo) di quell'epoca. Ma tante sono poi le storie che nutrono e centrifugano la *fabula* del romanzo, tanti i personaggi rilevanti, anche non direttamente legati all'esistenza di quello centrale, così come gli spazi narrativi a lui inaccessibili e/o occupati perlopiù da eventi e figure pubbliche e/o, ancora, magicamente generati dalla traiettoria della palla che, a partire dalla sensazionale sfida per il titolo stagionale (*the pennant*) tra le due squadre di New York, Giants e Dodgers (3 ottobre 1951)<sup>4</sup>, riscrive quarant'anni di storia americana e giunge infine, collezionista dopo collezionista, nelle mani di Nick (che pur comparando anche alla terza persona frequentemente assume, unico tra i personaggi, l'incarico narrativo<sup>5</sup>, conferendo così al romanzo natura *polifonica*<sup>6</sup>).

romanzo pubblicato, in Chénétier-Happe 2001: «credo che prima di tutto sia stato il baseball a farmelo riscoprire e, in seconda istanza, il vecchio Bronx italiano».

<sup>3</sup> E anche intese al loro grado minimo, quali diacroniche rappresentazioni della vita dei personaggi a basso contenuto di azioni, eventi e trasformazioni.

<sup>4</sup> Il romanzo esce negli Stati Uniti nell'anniversario, il quarantaseiesimo, di quel giorno (3 ottobre 1997).

<sup>5</sup> Nei sette capitoli che compongono la *Parte prima*, quindi nei capitoli III.1, III.3 e a tratti poi nei successivi V.1, V.3, V.5, V.7 come pure nell'*Epilogo* (di qui in avanti si indica col numero romano la *parte* tra le sei complessive e così denominate del romanzo, con quello arabo invece il capitolo interno).

<sup>6</sup> Non in senso prettamente bachtiniano (cfr. Bachtin 1963), in accordo col quale la novità dei romanzi di Dostoevskij sarebbe da rintracciare prevalentemente nella compresenza di idee e opinioni (promosse dai personaggi) irriducibili a una sistemazione gerarchica nonché a una chiara ideologia autoriale (a un «terzo non partecipe», a una «unità monologica»). Mi riferisco infatti qui essenzialmente alla doppia istanza narrativa presente nel romanzo.

Collante lui, dunque, e/o collante lei (la palla) di quadri narrativi che sono per l'appunto dotati, quale più quale meno, di una sostanziale, gradata autonomia (rispetto alla storia dei passaggi di mano della palla: in misura minore rispetto a quella del cosiddetto protagonista), e che anche in virtù della varietà degli ambienti sociali, dei luoghi e dei temi che toccano – storie familiari, di morte, d'amore, d'adulterio e di separazione, nonché singolari percorsi spirituali, artistici, professionali (sullo sfondo la presidenza Nixon, i conflitti razziali, la guerra del Vietnam, il terrorismo, l'omicidio Kennedy...) – concorrono alla *rappresentazione* di un mondo e di un'era, gli Stati Uniti appunto del secondo Novecento (a tal fine l'autore, americano di seconda generazione, per almeno cinque anni raccoglie ritagli di giornale che suddivide in quattro categorie: *Baseball*, *The Bomb*, *Cyberspace* e *Garbage*<sup>7</sup>).

FABULA:



Episodi che riguardano la vita di Nick Shay



Episodi che coinvolgono personaggi  
che (prima o dopo) incrociano la traiettoria di Nick



Successivi passaggi di mano della palla



Storia pubblica americana

<sup>7</sup> L'autore ha donato tali materiali (container 58) agli archivi dell'Harry Ransom Center (Austin, Texas) insieme (almeno per quanto riguarda *Underworld*) a quaderni di appunti e piccoli foglietti bianchi riempiti in auto, in metropolitana, o comunque lontano dalla scrivania di lavoro, con «pezzi di dialoghi, nomi di personaggi, parole, frasi, espressioni, idee, promemoria, nomi di prodotti, titoli di canzoni ecc.» (c. 60).



Relativamente allo spazio testuale occupato dai singoli personaggi, Nick rievoca il proprio passato (familiare, affettivo, professionale...) per circa un quarto del romanzo figurando comunque anche in altri quadri e capitoli, ceduta la parola a un narratore anonimo, come indiscusso protagonista. Mentre altrove invece (assente del tutto soltanto nella porzione di testo ambientata nel 1974) contende la scena a molteplici deuteragonisti: alcuni dei quali, il fratello Matt (Matthew Aloysius) o la fugace amante Klara, risultano a loro volta incontrastate figure centrali di lunghi brani *in sua assenza*, più lunghi ancora di quelli *dedicati* a sua moglie (Marian Bowman), al marito di Klara (Albert Bronzini), alla suora Edgar<sup>8</sup>. Appare comunque evidente che, ancor ancor più delle relazioni tra i personaggi e della loro frequenza, a tenere insieme una storia con l'altra sono i contenuti tematici che si succedono e ritornano: fermo restando che al suddetto *effetto rappresentazione* concorre davvero una messe cospicua di accadimenti che paiono inessenziali rispetto a qualsivoglia *campo* di riferimento (l'avanzamento, per dirla con gli esponenti della neoavanguardia italiana, per *selezione antiutilitaria dei dati narrativi*)<sup>9</sup>; e che «la concettualizzazione [di un tema] rimane sempre da completare e da riprendere, e non può essere colta che attraverso approssimazioni precarie» (Bremond 1985<sup>10</sup>) oltre che naturalmente opinabili in quanto afferenti al dominio della semantica.

Senza dimenticare che è sempre *una gradazione non misurabile con esattezza* ad avvicinare o allontanare un testo in prosa al/dal genere (largo) del romanzo e poi eventualmente a/da quello (più stretto) del romanzo realista o fantastico o sperimentale e così via, possiamo appunto osservare, sondando più esplicitamente la possibilità di introdurre una categoria originale all'interno della narrativa moderna<sup>11</sup>, che il *romanzo collettivo* (in quanto appunto a molteplicità di personaggi-protagonisti, non di autori) prevalentemente si fonda – tanto più nelle sue manifestazioni per così dire *pure*, dove l'assenza o la bassa presen-

<sup>8</sup> Tirinanzi (2012: 124) fa un calcolo per cui le pagine in cui è presente Nick rappresenterebbero il 30% circa del totale.

<sup>9</sup> Tutto il contrario, si direbbe, di quanto avviene in quelle che potremmo chiamare *trame allegoriche*, dove la trasformazione inaudita (subita o ricercata) di uno stato esistenziale porta con sé una serie di situazioni che servono pressoché tutte a definirlo: penso a *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* di Adalbert von Chamisso (1814), a *Die Verwandlung* di Franz Kafka (1915), al *Barone rampante* di Italo Calvino (1957), a *Ensaio sobre a Cegueira* di José Saramago (1995)... (ma possiamo pensare pure a testi come *The Scarlet Letter* di Hawthorne, 1850, a proposito del quale Ejchenbaum [1925: 246] osserva: «vi sono solamente tre figure, legate fra loro da un solo segreto [...]: assenza totale d'intrecci paralleli, di digressioni ed episodi»).

<sup>10</sup> La traduzione, di Daniele Giglioli, è contenuta in Bremond 1991: XII.

<sup>11</sup> Va da sé che numerosi esempi possibili popolano già la storia del romanzo (in prosa) pre-moderno, antico o medievale (cfr. almeno Scobie 1969, Heiserman 1977, Hägg 1980, Meletinskij 1983, Anderson 1984, Meneghetti 1988, Fusillo 1989, Graverini-Barchiesi-Keulen 2006...).

za di *entrelacement*<sup>12</sup> (cfr. Bourneuf-Ouellet 1972, cap. I) preserva al massimo l'autonomia delle storie<sup>13</sup> – su quelli che potremmo chiamare, se mi è passato il sintagma d'ascendenza barthesiana, *effets de thème*; talvolta anche laschi e sfuggenti – tali da favorire il sospetto, specie laddove certe storie vengano interrotte e non più riprese, che sia più pertinente parlare di *raccolte* –, come per esempio quelli presunti tra i due romanzi che si alternano a comporre *The Wild Palms* (1956) di William Faulkner.

Nome, quest'ultimo, che subito sollecita a ripercorrere la tradizione a prevalenza *americana* (senza distinzioni tra Nord e Sud) di un filone che trova probabilmente nel periodo modernista (al di là della pertinenza dell'etichetta: ma prendiamo per buono almeno il canonizzato riferimento temporale) la sua più vistosa affermazione<sup>14</sup>, visto che tra gli episodi romanzeschi ai quali più difficilmente potremmo negare l'inclusione rientrano sia *Manhattan Transfer* (1925) che *The 42nd Parallel* (1930) di John Dos Passos<sup>15</sup> come pure appunto (senza qui dare troppo peso alle differenze che corrono tra caso e caso) altri romanzi di Faulkner – almeno *Light in August* (1932) senza escludere comunque quelli a narratore variabile che non si focalizzano (*à la Rashomon*) sulla stessa serie di eventi (dunque più *The Sound and the Fury*, 1929, che *As I Lay Dying*, 1930, entrambe guarda caso tra le letture riconosciute come influenti da DeLillo per la sua opera insieme all'*Ulysses*, 1922 e al *Finnegans Wake*, 1939, di James Joyce, a *Studs Lonigan*, 1932-1935, di James T. Farrell, a *Der Tod des Vergil*, 1945, di Hermann Broch, *Under the Volcano*, 1947, di Malcolm Lowry, *Pale Fire*, 1962, di Vladimir Nabokov...: cfr. soprattutto LeClair 1982 e Begley 1993)<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Entro una linea progressiva che va dalla pressoché totale autonomia, appunto, al contatto apparentemente blando (cfr. per esempio Šklovskij su *Anna Karenina*: «i due membri del parallelo in *Anna Karenina* sono legati da una motivazione tanto fiacca, che il legame può essere giustificato solo sulla necessità artistica» Šklovskij 1929: 224) fino alla prolungata convergenza e intersezione.

<sup>13</sup> È chiaro, in questo senso, che tanti romanzi della tradizione presentano più personaggi protagonisti, coinvolti però sostanzialmente nello stesso intreccio romanzesco.

<sup>14</sup> Fatti salvi naturalmente anche illustri precedenti, specie di area inglese (cfr. in proposito Praloran 2002: 240-245): *Vanity Fair: A Novel Without a Hero* di William Makepeace Thackeray (1848, emblematico appunto il titolo), *Orley Farm* (1861) di Anthony Trollope, *Our Mutual Friend* (1864-1865) di Charles Dickens... (ma come andrà considerato, decenni dopo, un romanzo come *Buddenbrooks*).

<sup>15</sup> A proposito di quest'ultimo romanzo e degli altri che tradizionalmente vi si legano (1919 del 1932 e *Big Money* del 1936) Keith Booker (2005: 726) ha osservato che «la trilogia rappresenta l'esempio più compiutamente realizzato di quello che negli anni Trenta scrittori proletari e critici chiamavano romanzo collettivo» (mia la traduzione). Degli stessi anni (1935) è anche (caso forse meno vistoso) *Tortilla Flat* di John Steinbeck.

<sup>16</sup> Si tratta prevalentemente di testi a forte sperimentazione formale o addirittura «che sembrano ripiegarsi su se stessi» (ancora in LeClair 1982: 12, mia la traduzione come per le altre affermazioni d'autore citate in questa nota), che formano cioè «una specie di struttura circolare senza fine» (Rothstein 1987: 23). Vi possiamo naturalmente aggiungere, stando ad altre dichiarazioni di DeLillo, molti altri nomi e titoli, per cui si vedano le parole affidate a Williams 1998 («La gente mi chiede quali sono gli scrittori che mi hanno influenzato [...]

Ma anche più tardi (e appunto qualche parallelo più giù) vengono in mente episodi affini, come *La región más transparente* (1958) di Carlos Fuentes, *Rayuela* di Julio Cortázar (1963) o *Cien años de soledad* (1967) di Gabriel García Márquez (quest'ultimo appartenente, direi, al sottogenere dei romanzi di generazioni-che-si-passano-il-testimone: *Piazza d'Italia* di Antonio Tabucchi, 1975<sup>17</sup>, *Levantado do Chão* di José Saramago, 1980...); fino ad arrivare, in tempi ancora più recenti (e stando solo ai nomi più celebri), al Thomas Pynchon (almeno) di *V.* (1963), al David Foster Wallace di *Infinite Jest*<sup>18</sup> (1996) e al Bolaño

Non so rispondere. Posso ricordare però dei casi che mi hanno particolarmente colpito, per esempio quando ho letto Moby Dick a diciassette anni, o quando ho letto Hart Crane a venti, oppure l'Ulisse, soprattutto l'Ulisse [...]. Ho letto una quantità impressionante di narrativa contemporanea all'epoca dei miei vent'anni. Ma non so quanto abbia influenzato il mio lavoro, e mi sento ancor più smarrito se devo dire in che modo»; a Rigoulet 1999 (a proposito dei più talentuosi scrittori americani: e dunque Rick Moody, David Foster Wallace, William T. Vollman...); a Nadotti (1993: 115) che gli domanda quali scrittori senta vicini («Robert Stone, Thomas Pynchon, Paul Auster, Cormac McCarthy, William Gaddis e altri [...] giovani scrittori che stanno portando la fiction fuori dal regno del domestico e dentro la storia: Richard Powers, Joanna Scott, David Foster Wallace, Jonathan Franzen, solo per nominarne alcuni») – senza contare le parole di ammirazione spese altrove per Ernest Hemingway, per Flannery O' Connor e, con specifico riferimento alle opere predilette, per il Pynchon di *Gravity's Rainbows*, per il William Gaddis di *JR* (1975), per il Robert Coover di *The Public Burning* (1977), per il Cormac McCarthy di *Blood Meridian* (1985), per il Norman Mailer di *Harlot's Ghost* (1991)... (proprio a Begley l'autore ha inoltre confidato di tenere a portata di vista mentre scrive una fotografia di Jorge Luis Borges donatagli da Colm Tóibín). In ogni caso non solo dalla letteratura arrivano suggestioni profonde e durature per le sue opere: «Ricordo quando, molto prima di cominciare il mio primo romanzo, scrissi un racconto che sarebbe potuto essere il soggetto per un film di Godard. Quei film europei furono una rivelazione per me quando avevo 20, 22 anni [...]. Quanto al jazz, dopo un'adolescenza in cui a fornire la musica di sottofondo erano stati Joni James e Jo Stafford, scoprire Thelonius Monk e John Coltrane fu un'esperienza sconvolgente» (Williams 1998); «penso che più degli scrittori abbiano avuto grande influenza su di me i film europei, il jazz e l'Espressionismo astratto» (Passaro 1991: 79; ma l'autore fa riferimento anche a Michelangelo Antonioni in Triulzi 2015: 80, a Federico Fellini e Howard Hawks in Harris 1982: 16, a Ingmar Bergman in Connolly 1988: 39; e in DeCurtis 1988: 67 anche a Stanley Kubrick, un altro di quelli che riescono a trovare «il mistero nei fatti banali» e lo «humour anche nei più gravi fatti politici»).

<sup>17</sup> La nostra tradizione novecentesca può vantare anche altri esempi (senza considerare, di nuovo, inevitabili differenze di gradazione) quali *Fontamara* (1933) di Ignazio Silone, *Il cielo è rosso* (1946) di Giuseppe Berto, *Cronache di poveri amanti* (1947) di Vasco Pratolini, *Ragazzi di vita* (1955) di Pier Paolo Pasolini, *Le città del mondo* (1969) di Elio Vittorini, e poi più recentemente i *Canti del caos* (2001-2009) di Antonio Moresco, *Il contagio* (2008) di Walter Siti o *Prima di noi* (2020) di Giorgio Fontana. Si direbbe in ogni caso, scorrendo le date di composizione, che è il periodo del cosiddetto neorealismo, segnato da una rinnovata condivisione emotiva (tra scrittori e lettori, tra classi sociali diverse), a offrire il maggior numero di casi, a stimolare uno sviluppo tutto europeo del romanzo a trama multipla (si pensi anche, fuori d'Italia, ai *Communistes* di Louis Aragon del 1949).

<sup>18</sup> Altro esempio romanzesco, peraltro, affine ad *Underworld*, in cui cioè un narratore eterodiegetico si alterna a un altro interno alla storia e che pertanto propone una forma ibrida, impura, tra il romanzo (collettivo) a 'guida esterna' e quello a 'narratore variabile'.

di 2666 (2004: al di là dell'inesaudita volontà dell'autore, in questo caso, di pubblicare separatamente, ma per ragioni prevalentemente economiche, le cinque parti che lo compongono)<sup>19</sup>.

Anche i titoli più vicini al presente, insieme al caso di nostro interesse, confermano dunque la localizzazione geografica testé suggerita mentre ci parlano di una ripresa e di una dominante possibile entro le vicende del romanzo contemporaneo (a patto di poter incrociare frequenza editoriale e qualità: di qui il suo eventuale grado di incidenza culturale). Secondo Stefano Ercolino (2015) si inserirebbero, questo e quelli – anche in virtù di altre caratteristiche tecniche e tematiche che lo inducono perciò a sostituire (per Pynchon) *Gravity's Rainbow* (1973)<sup>20</sup> a *V.* – in un insieme compatto e originale di opere narrative tutte pubblicate tra il 1973 e il 2005. Ma non importa qui discutere la plausibilità della *reductio* critica proposta (*il romanzo massimalista*, in qualche modo parente dell'*opera mondo*: cfr. Moretti 1994) né la pertinenza delle inclusioni operate; quanto semmai riconoscere perlomeno un *addensamento* singolare, proprio nei limiti spaziali e temporali individuati, di romanzi corali e corposi (anche solo tre-quattro) che mescolano trame luoghi e ambienti sociali diversi – allo scopo minimo, nel tornare al romanzo di DeLillo, di comprenderne meglio forme e funzioni alla luce di una non trascurabile casistica di similari intersezioni<sup>21</sup>.

## 2.

L'effetto-rappresentazione, in *Underworld*, in questo romanzo (per così dire) a *fast cutting*, è dato nondimeno anche dal basso, confuso *orizzonte d'attesa* (ma non nel senso in cui lo intende Jauss 1967, bensì con riferimento alle aspettative del lettore), cui concorre in maniera decisiva l'andamento imprevedibile, rizomatico, della struttura temporale (vi si è già accennato): tale che, in molti casi,

<sup>19</sup> Porrebbero poi interrogativi ulteriori intorno allo statuto di genere le narrazioni che assommano più trame attraverso la moltiplicazione dei cosiddetti *livelli della realtà* (cfr. Calvino 1979).

<sup>20</sup> Non si potrà peraltro fare a meno di notare, tirando in ballo il romanzo di Pynchon ambientato negli ultimi mesi della seconda guerra mondiale, che l'*arcobaleno* del titolo fa riferimento alla traiettoria dei missili V2 nazisti, centrale nel romanzo con modalità non troppo dissimile da quella della palla da baseball che attraversa il testo di DeLillo.

<sup>21</sup> I primi recensori di *Underworld* tirarono comunque in ballo, per motivi tra loro diversi, anche molti testi della tradizione letteraria: così per esempio Bigsby 1997, che mise in fila, a monte di *Underworld*, *Leaves of Grass* (1855) di Walt Whitman, *An American Tragedy* (1925) di Theodore Dreiser, la trilogia *U.S.A.* (raccolta nel 1938) di Dos Passos e *Crying of Lot 49* (1966) di Pynchon.

le conseguenze precedono (o le cause seguono) gli eventi<sup>22</sup>, e l'*erotica del testo* (Brooks 1984) s'annacqa insieme alla cosiddetta *intelligenza* dell'insieme (insieme che paradossalmente è la consapevole selezione di una *possibilità*, di una catena narrativa la cui lega può nondimeno sfuggire, almeno in parte, anche al suo creatore)<sup>23</sup>. Sono otto parti complessive, *Epilogo* e *Prologo* compresi, il cui andamento<sup>24</sup> possiamo sintetizzare con uno schema (fig. 1) ricalcato su quello inserito in Bertoni 2018 precisando che le *sezioni* intermedie, intitolate *Manx Martin*<sup>25</sup> (dal nome del primo venditore), riprendono il filo svolto dal *Prologo* e raccontano in ordine cronologico i passaggi di proprietà della *mitica* palla; mentre le altre intrecciano, perlopiù procedendo a ritroso nel tempo (al netto di qualche interruzione e del finale approdo al punto più attuale della *fabula*), momenti della storia del protagonista (ormai lo chiameremo così) o delle persone che hanno ricoperto un ruolo decisivo nella sua esistenza.

È come se il romanzo, così facendo (così errando), anelasse a comporre quell'affresco che come detto insegue e rincorre (intorno a quel singolo, paradigmatico ritratto inscritto al suo interno) stimolando l'attenzione del lettore per continui e improvvisi richiami a storie precedentemente, arbitrariamente interrotte e la cui somma dà la continua sensazione di poter essere allargata all'infinito, in ogni direzione (spaziale e temporale). Del resto, se gli *incipit* romanzeschi, talvolta anche nelle loro estensioni minime, essenziali, possono chiarire con buona approssimazione i confini tematici e/o temporali (e/o alcune

<sup>22</sup> Per usare le parole di Bertoni (2007: 338), accade prevalentemente di «vedere i personaggi che risorgono o ringiovaniscono, le cause che seguono gli effetti, le origini che coronano i destini, le analessi di eventi passati (sul piano della *fabula*) che sono in realtà annunci prolettici di qualcosa che verrà raccontato (nell'intreccio) molto più avanti».

<sup>23</sup> Qualcosa di (vagamente) affine DeLillo realizzerà in una *pièce* teatrale del 2005, *Love-Lies-Bleeding*, che racconta la sofferta decisione di far morire un uomo, Alex, in stato vegetativo in seguito a un ictus, da parte del figlio e di due (delle sue quattro) mogli: così almeno nel primo atto, laddove il secondo ricostruisce un incontro passato tra Alex e la seconda consorte Toinette, mentre il terzo attesta la compiuta eutanasia prima di tornare nuovamente a un momento ormai lontano nel tempo condiviso da Alex con l'ultima moglie.

<sup>24</sup> Complicato dal fatto che Nick ricorda il proprio vissuto, sempre temporalmente localizzato, da crono-osservatori invece indefiniti e dunque non assimilabili chiaramente tra loro. O per meglio dire, la prima persona gioca con la propria consapevolezza posteriore mostrandola («We'd be married three years later. Our daughter would be born in 1970»: p. 636) e (perlopiù) non mostrandola (quasi che i fatti non fossero stati ancora rielaborati). Nella prima sezione di romanzo in cui prende la parola, in questo senso, colpiscono in particolare due frasi di Nick: la prima, «Glassic was supposed to be my pal» (p. 95), che mantiene una certa quota di ambiguità in quanto riferibile sia a quel che immediatamente segue (l'amico introduce in presenza di altri l'argomento, per Nick imbarazzante, della palla acquistata a caro prezzo) che a quanto si scoprirà molte pagine dopo ma che il narratore *dovrebbe* già sapere (Brian Glassic ha una relazione con sua moglie); la seconda, «I was eleven years old when he walked out the door» (p. 103), attenua invece, almeno temporaneamente, il carattere paranoico rivelato poco prima intorno alla sparizione del padre (su cui torneremo tra poco).

<sup>25</sup> Aperta e chiusa, ciascuna, da una pagina nera.

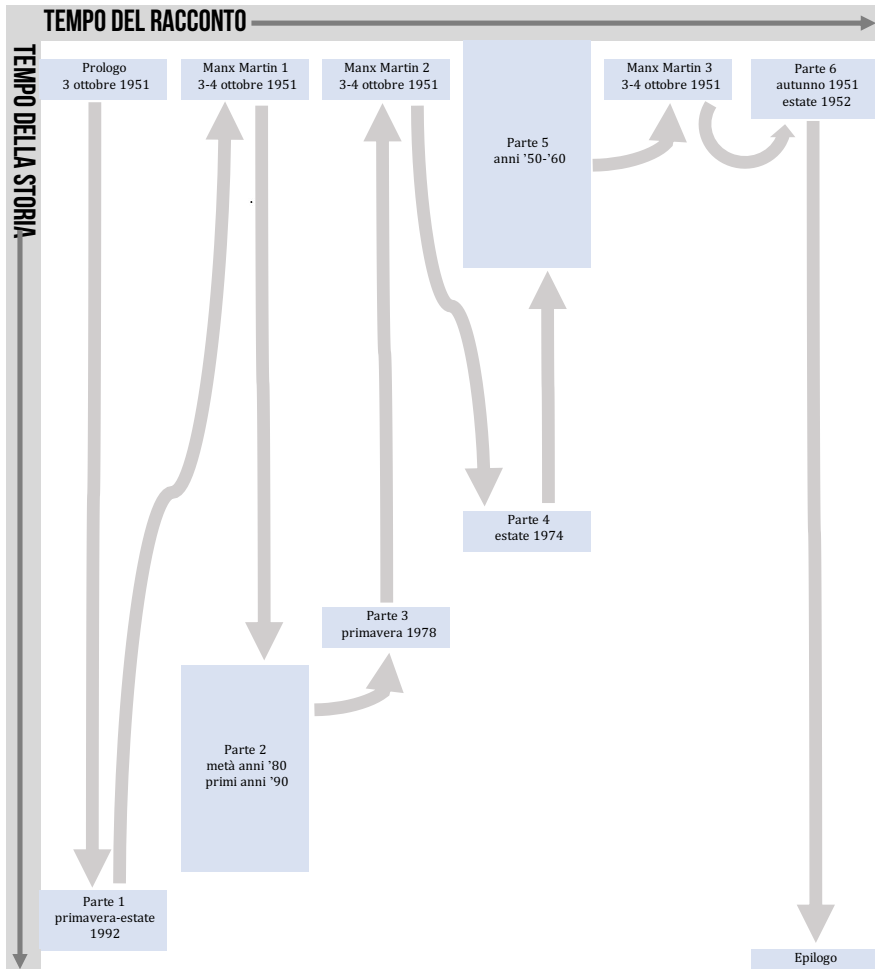


Figura 1

identità protagoniste) delle storie che introducono<sup>26</sup>, ad aprire *Underworld* è una scena collettiva che non troverà alcun richiamo immediato nelle pagine successive. È il prologo, *Il trionfo della morte*, che prende il titolo dall'omonimo quadro di Pieter Bruegel il Vecchio (1562 ca.) riprodotto in una pagina di «Life» fatta a pezzetti dai tifosi esultanti e svolazzante sulle tribune dello stadio da baseball ancora a partita in corso (la prima delle immagini, in questo caso un'immagine statica, che attraversano il romanzo): una scena tutta raccontata al presente per mezzo di una carrellata che muove *dal* e torna *al* personaggio di Cotter Martin

<sup>26</sup> «*La Chartreuse de Parme, Germinal, La condition humaine* o *Aurélien* di Aragon sono già in potenza nel paragrafo iniziale» (Bourneuf-Ouellet 1972: 42).

(dall'ingresso allo stadio al ritorno a casa), il primo padrone della palla colpita da Bobby Thomson e a lungo contesa con altri spettatori; ma che si sposta freneticamente dal pubblico anonimo alle celebrità sugli spalti, dai radiocronisti ai giocatori, per raccontare momento dopo momento questo rito pagano pre-individuale, la sequenza di attesa, trepidazione, speranza, euforia o delusione che accompagna l'evento, l'energia vibrante generata da un fulcro d'interesse e d'attenzione generale (per quanto sugli spalti alcuni spazi siano rimasti vuoti: colpa del tempo incerto o dell'ultima sconfitta dei Giants)<sup>27</sup>.

Nel quadro successivo, *Part 1: Long Tall Sally. Spring-Summer 1992* – chiuso il *Prologo* con la fuga del giovane Cotter per timore che gli venga sottratta la palla da un uomo conosciuto sugli spalti, di nome Bill Waterson, che lo insegue – veniamo quindi catapultati all'opposto limite temporale (o quasi) della *fabula*; al 1992<sup>28</sup>, cioè, in cui Nick Shay, col quale facciamo la nostra prima conoscenza (e che già assume l'incarico narrativo, non più svolto al presente), asseconda l'*impulso*<sup>29</sup> di rivedere Klara Sax, l'amante fugace e matura di un tempo (circa quarant'anni prima): per tutti da tempo la Bag Lady, l'artista del *riciclo* che, come Nick è venuto a sapere, adesso converte nel deserto vecchi relitti di guerra (*fredda*), più precisamente aerei militari B-52 in disuso «that used to carry nuclear bombs» (p. 70), in gigantesche opere d'arte, oggetti estetici ripuliti della loro funzione originaria che Klara si limita a citare, riprendere, riciclare e mettere in reazione con il contesto (spruzzandovi sopra vernici colorate)<sup>30</sup>. Ancora peraltro non sappiamo che Nick, cinquantasette anni, è l'attuale proprietario del cimelio sportivo faticosamente accantonato per i poster poco prima (nella *fabula*): né tantomeno che è proprio lui quel «sixteen-year-old in the Bronx» che (nel quadro precedente, nella fresca panoramica della città che si ferma per la partita) «takes his radio up to the roof of his building so he can listen alone, a Dodger fan slouched in the gloaming» (p. 32)<sup>31</sup>. E se al lettore qui è ancora la-

<sup>27</sup> Si veda in proposito quanto afferma l'autore in Nadotti (1993: 110): «Cheever dice che compito dello scrittore non è quello di descrivere i pensieri di un'adultera che sta in piedi davanti alla finestra a guardare la pioggia striare il vetro. Lo scrittore, dice, dovrebbe comprendere quelle quaranta persone che cercano di acciuffare la palla, comprendere le altre dieci o ventimila persone che lasciano lo stadio quando la partita è finita».

<sup>28</sup> L'ambientazione temporale dell'ultima porzione romanzesca, non esplicitamente definita, è infatti presumibilmente successiva: va in questa direzione soprattutto una frase pronunciata da Nick in veste di narratore nell'*Epilogue* (ambientato *senz'altro* ad anni Ottanta conclusi) a proposito del figlio Jeff: «he tells us about a miracle that took place earlier in the decade» (p. 807).

<sup>29</sup> «There is something about old times that's satisfied by spontaneity» (p. 64).

<sup>30</sup> L'ispirazione le è giunta (cfr. pp. 77-78) dal disegno su un aereo da guerra (*nose art*) di una donna battezzata Long Tall Sally (di qui il titolo di questa prima parte di romanzo), evidentemente in onore della celebre canzone registrata da Little Richard nel 1956 (ricantata poi da Elvis Presley, dai Beatles, dai Kinks e altri ancora).

<sup>31</sup> Cfr. p. 93: «I had a portable radio I took everywhere. The beach, the movies— I went, it went. I was sixteen. And I listened to Dodger games on the roof» (I.1). E si veda quanto afferma in proposito l'autore, svelando una quota naturale di inconsapevolezza creativa, nella

sciata la possibilità di immaginare che con l'esclusione della prima scena (un *a parte*, magari) il romanzo possa scorrere tutto sotto la lente retrospettiva di Nick, il quadro successivo (*Manx Martin 1*) con la (breve) ripresa del postpartita in casa Cotter, e ancor più il quarto (*Part 2 – Elegy for left hand alone. Mid- 1980s-Early 1990s*) con la sua proliferazione di trame in presenza e in assenza di Nick, nuovamente disattenderanno ogni aspettativa temporale e prospettica (come se qui ancor più vividamente agisse un *tao* faulkneriano).

Più in generale, comunque, sono tanti all'interno di *Underworld* gli elementi che sembrano voler spiazzare il lettore mentre lo adulano e lo stimolano, a partire dall'articolata flessibilità di registri e soprattutto punti di vista che il romanzo accumula, laddove in effetti il narratore esterno non soltanto assume di volta in volta la prospettiva ristretta di personaggi diversi (*focalizzazione multipla*, per dirla con Genette 1972<sup>32</sup>) o lascia spazio a un narratore interno<sup>33</sup>, ma si fa pure ambiguamente interprete, come accennato nella *Premessa* (vedi *supra*), di sentimenti collettivi («They are waiting to be carried on the sound of rally chant and rhythmic handclap, the set forms and repetitions. [...] *It is the thing that will make something happen, change the structure of the game and get them leaping to their feet, flying up together in a free thunder that shakes the place crazy*»: p. 19, mio il corsivo<sup>34</sup>); mentre altrove non rinuncia neppure a palesare incertezze, cosiddette lacune di onniscienza (in un locale notturno di Chicago «a small commotion in the middle of the room – could be some walkouts or maybe just a waiter and some noisy plates»: p. 582).

E c'è poi altro ancora a rendere la lettura complessiva del romanzo così sfuggente, a partire dal tono comunque prevalentemente neutro di entrambe le istanze narrative (il narratore anonimo e Nick), che raramente trovano il modo di fornire un supporto a chi voglia unire i puntini dei loro discorsi. Cosicché, come proveremo poi a chiarire meglio, il testo davvero sembra virare, tutto considerato, verso quell'estremo *antifinalistico* e *antiassertivo* (opposto al cosiddetto romanzo-saggio: cfr. Ercolino 2017) di fatto periodicamente inseguito, quale pretesa marca di *realismo*, nel corso della storia letteraria (penso di nuovo al-

già citata intervista (1998) concessa al «Guardian»: «ci sono una o due frasi che descrivono un ragazzo sedicenne del Bronx che sta ascoltando la partita da una radio portatile. Verrà fuori che si tratta di Nick Shay, sebbene allora non lo sapessi. Non è qualcosa che ho inserito dopo per introdurlo fin dalle prime pagine. C'era già, e non sapevo bene perché [...]. E alla fine è diventato una prima persona narrante».

<sup>32</sup> Anche se ogni riflessione sulle informazioni in possesso rispettivamente del narratore e del personaggio rimanda in primo luogo a Pouillon (1946) e a Todorov (1966).

<sup>33</sup> Oppure, ancora, improvvisamente e senza avvertire inserisce pensieri in prima persona di personaggi fino a quel momento esclusi dall'istanza narrativa: «Rosemary usually felt better after a visit with Carmela [...] This reaction was a letdown [...] And she tells me she's worried about mine» (pp. 754-756).

<sup>34</sup> «Stanno tutti aspettando di essere trascinati sull'onda delle cantilene di incoraggiamento scandite dal battito ritmico delle mani, le forme e le ripetizioni prestabilite. [...] È la potenza che farà succedere qualcosa, che cambierà la struttura della partita e li farà balzare in piedi, sollevandosi come impazziti in un boato che scuoterà lo stadio» (p. 14).



le neoavanguardie europee e al loro moto di reazione contro il *larmoyant* post-bellico) – a cui nondimeno ostinatamente si oppone l'intero *corpus* verbale di un'opera, dell'opera letteraria, anche attraverso i suoi rapporti interni (cfr. per esempio Calvino 1959).

### 3.

Anche gli spazi d'azione del romanzo mutano velocemente nelle sezioni immediatamente successive al *Prologo-Trionfo*: racchiuso peraltro entro la stessa *location* o quasi – a conferma dell'ipotesi che nell'ambizioso progetto del 1997 trovino fusione materiali dei venticinque anni precedenti<sup>35</sup> – di un'altra scena collettiva posta da DeLillo in apertura di un suo romanzo (subito precedente), quella che nelle primissime pagine di *Mao II* ritrae la celebrazione delle nozze di massa tra i seguaci del reverendo Moon<sup>36</sup> (ma a proposito del fascino della *multitudine* si vedano almeno DeLillo 1985, p. 73: «to break off from the crowd is to risk death as an individual, to face dying alone»; e DeLillo 1973, p. 60: «Mass man ruined our freedoms for us»).

La differenza sostanziale tra le due situazioni narrative va comunque oltre l'evento raffigurato e il suo significato. L'autore di *Underworld*, nell'atto di dilatare i momenti finali e decisivi dell'attesa sfida che assegna il campionato, non si limita infatti a connotarlo *realisticamente* attivando per così dire, come sei anni prima, una solidarietà tra spettatori (rispetto a un preteso, effettivo svolgimento dell'evento in corso) perseguita chiamando in causa l'osservatore-lettore alla seconda persona («Look at the man in the bleachers who's pacing the aisles, a neighborhood crazy, he waves his arms and mumbles, short, chunky, bushy-haired», p. 28; «don't tell me you don't love this move», p. 57<sup>37</sup>); bensì *accenta*

<sup>35</sup> Escludendo dall'analisi presente la produzione narrativa che anticipa l'esordio romanzesco, i racconti sparsi pubblicati cioè a partire dal 1960 su «Epoch», «The Kenyon Review», «The Carolina Quarterly»... e fermo restando che neppure degli altri romanzi, considerato il loro numero e la loro complessità semantica, si può dare qui conto in maniera esaustiva e dettagliata.

<sup>36</sup> A essere precisi lo Yankee Stadium, che appunto in *Mao II* accoglie questa funzione collettiva, è un altro stadio di New York, diverso da quello (Polo grounds) che ha ospitato i Giants fino al 1957 e dunque anche la memorabile sfida con i Dodgers.

<sup>37</sup> «Guardate l'uomo nella gradinata scoperta che va su e giù per i corridoi, il matto del quartiere che gesticola e farfuglia, basso, tozzo, con una massa cespugliosa di capelli» (p. 24: del resto già l'*incipit* del romanzo aveva forma di apostrofe: «He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eye that's halfway hopeful», p. 11). E si vedano dunque le prime

ulteriormente tale *effetto mimetico* (secondo l'accezione genettiana di *realismo*<sup>38</sup>) sia per via di focalizzazioni esterne, come quando riporta l'ambigua prossemica di Cotter al passaggio di un venditore di noccioline<sup>39</sup>, che per mezzo di un'altra strategia retorica consistente nel ricondurre alcuni *movimenti* narrativi addirittura a qualcosa di condiviso, di indefinibile-a-meno-di-non-rimandare al patrimonio iconico di chi legge o meglio ancora di un lettore elettivo (per esempio a p. 20, come paragrafo isolato: «The way the runner skid-brakes when he makes the turn at first»<sup>40</sup>).

Non sfugga, a tal proposito, la natura *storicamente accertata* dell'incontro, radicato collante mnemonico non soltanto perché (sebbene telearchiviato) ancora appartiene, per abitudine mentale e indici di riproducibilità, all'epoca degli eventi impressi su memoria volatile, «when things were not replayed and worn out and run down and used up before midnight of the first day» (p. 98: torneremo sulla questione<sup>41</sup>): ma anche in quanto empaticamente condiviso da una collettività (esclusivamente maschile, invero) che, se non è tutta presente allo stadio, ne segue comunque lo svolgimento per radio o ne attenderà il più dettagliato dei resoconti sui quotidiani del giorno dopo (o addirittura si convincerà, col tempo, di averlo seguito dal vivo: questo evento che lascia increduli e resterà indelebile nella memoria collettiva). «Longing on a large scale», come si legge nelle pagine iniziali del romanzo (p. 11), «is what makes history» e che nello specifico, anche se non troverà spazio nei libri di storia, tiene insieme un «flat

pagine di *Mao II* (intitolate *At Yankee Stadium*): «Look at the girl in the front row, about twenty couples in from the left» (DeLillo 1991, p. 4); «See how happy they look» (ivi, p. 7).

<sup>38</sup> Sempre Genette (1972: 213) osserva infatti che «la mimesi» – per quanto illusoria e dipendente anche da altri elementi testuali (come «la velocità del racconto») oltre che dalla mutevole percezione dei lettori nel corso dei secoli – «si definisce mediante un massimo d'informazione e un minimo d'informatore», intendendo col primo termine «il predominio jamesiano della scena (racconto particolareggiato)» e col secondo «la trasparenza (pseudo) flaubertiana del narratore» (*ibidem*: in questo senso, appunto, più efficace di tutte risulta la focalizzazione esterna laddove l'apostrofe appena considerata, concretizzando il mittente, notificando cioè la presenza di un narratore, *dovrebbe* invece ridurre l'effetto mimetico).

<sup>39</sup> «Cotter leans away, the hand going to his midsection to mean he's already eaten or peanuts give himps or his mother told him not to fill up on trashy food that will ruin his dinner» (p. 20). Ma valga come esempio di focalizzazione esterna, nello stesso quadro, anche la precedente descrizione di coloro che cercano di entrare allo stadio senza biglietto (mio il corsivo, p. 13): «They are jumping too soon or too late and hitting the posts and radial bars [...], and what kind of stupes *must they look like* to people at the hot dog stand on the other side of the turnstiles».

<sup>40</sup> «Il modo in cui il corridore frena derapando quando gira sulla prima base» (p. 14). E non si tratta dell'unico caso in cui il narratore allude – nei paraggi di questo brano («how a man will scratch his wrist or shape a line of swearwords», p. 19) e nelle scene successive («How the hand works memories out of the baseball that have nothing to do with games of the usual sort», p. 132) – a movimenti del corpo e dell'anima che non finisce di descrivere.

<sup>41</sup> Ma intanto si vedano le parole di Nick a p. 83: «Sometimes I see something so moving I know I'm not supposed to linger. See it and leave. If you stay too long, you wear out the wordless shock. Love it and trust it and leave».

broke» con i «policy bankers and supper club swells and Broadway hotshots» (p. 12)<sup>42</sup>. . . Al punto che «people still said to each other, more than forty years later, Where were you when Thomson hit the homer?», come osserverà Sims, un collega di Nick, suggerendo nel contempo un facile paragone (“[...] like Kennedy. Where were you when Kennedy was shot?”»: p. 94)<sup>43</sup> che a sua volta servirà a rilanciare la dialettica in atto tra eventi pubblici e vite private (nonché tra storia dei *leader* e storia popolare) destinata – assieme alla riflessione sulla riduzione verbale della realtà<sup>44</sup> – ad attraversare tutto il romanzo:

Al points to the place in the [...] stands where the ball went it.  
 “Mark the spot. Like where Lee surrendered to Grant or some such thing.”  
 Russ thinks this is another kind of history. He thinks they will carry something out of here that joins them all in a rare way, that binds them to a memory with protective power. [...] Isn’t it possible that this midcentury moment enters the skin more lastingly than the vast shaping strategies of eminent leaders, generals steely in their sunglasses—the mapped visions that pierce our dreams? [...] This is the thing that will pulse in his brain come old age and double vision and dizzy spells—the surge sensation, the leap of people already standing, that bolt of noise and joy when the ball went in. [...] And fans at the Polo Grounds today will be able to tell their grandchildren—they’ll be the gassy old men leaning into the next century and trying to convince anyone willing to listen, pressing in with medicine breath, that they were here when it happened. (p. 58)<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Cioè chi è in «bolletta sparata» con i «finanziari, nottambuli d’alto bordo e celebrità di Broadway» (pp. 5-6).

<sup>43</sup> La differenza, risponde Classic (nel corso di una discussione che coinvolge anche il protagonista: *ibidem*), è proprio che «“When JFK was shot, people went inside. We watched TV in dark rooms and talked on the phone with friends and relatives. We were all separate and alone. But when Thomson hit the homer, people rushed outside [...]. Maybe it was the last time people spontaneously went out of their houses for something”». Si veda in proposito Williams 1998 («Questa partita mi è sembrata l’altra faccia della luna, faccia luminosa, dell’assassinio del presidente») ma anche DeCurtis 1988 e Arensberg 1988 per i ricordi d’autore legati al 22 novembre 1963.

<sup>44</sup> La partita viene infatti internamente, parzialmente raccontata anche dal radiocronista Russ Hodges la cui voce viene registrata da «a man on 12th Street in Brooklyn» (che Vittorini 2015 identifica, fuor di romanzo, con tale Lawrence Goldberg, un fan dei Dodgers impossibilitato quel giorno a seguire la diretta: cfr. anche Krell 2015: 116). Del resto già in *End Zone*, romanzo del 1972 tutto incentrato su un altro sport nazionale, il football americano, un giovane giocatore (Raymond) si divertiva ad accompagnare con la sua voce, tolto il sonoro dall’apparecchio, le partite trasmesse in televisione; più o meno come ricorderà di aver fatto da bambino anche lo scrittore protagonista di *Mao II* (DeLillo 1991: 45-46): «When I was a kid I used to announce ballgames to myself. I sat in a room and made up the games and described the play-by-play out loud. I was the players, the announcer, the crowd, the listening audience and the radio. There hasn’t been a moment since those days when I’ve felt nearly so good».

<sup>45</sup> «Al indica il punto sulle tribune [...] in cui è caduta la targa. “Metteteci una targa. Come nel posto in cui Lee si arrese a Grant o roba del genere.” Russ pensa che questo sia un altro tipo di storia. Pensa che usciranno di qui portandosi dietro qualcosa che li unirà in modo raro, che li legherà a un ricordo dotato di una forza protettiva. [...] È possibile che questo mo-

“Show it around. Tell your friends and neighbors [...]. You saw those crowds go crazy in the street. This is bigger than some wars I seen”. (così Manx Martin al primo acquirente della palla: p. 653)

Tra le altre immagini (di volta in volta dipinti, fotografie, filmati...) appannaggio dei personaggi di *Underworld* non a caso rientrano – a cementare l’indissolubile legame tra registri storiografici apparentemente distanti – quelle dei protagonisti della partita Thomson e Branca, l’eroe e lo sconfitto, immortalati in successione, negli anni e lungo le pagine del romanzo, accanto a Eisenhower (p. 529), a Nixon (p. 465), a Carter (p. 323), a Bush (p. 100)...<sup>46</sup> E del resto, co-

mento di metà secolo ci entri nella pelle in modo più durevole che non le lungimiranti strategie di controllo di eminenti leader, generali d’acciaio con i loro occhiali da sole – le visioni chiare e dettagliate che squarciano i nostri sogni? [...] Questa è una cosa che pulserà nel suo cervello anche quando arriverà la vecchiaia, la vista annebbiata e gli attacchi di vertigine – quella sensazione di impeto, il balzo della gente già in piedi, l’esplosione di rumore e di gioia quando la palla va a segno [...] E i tifosi di oggi al Polo Grounds potranno raccontarlo ai loro nipoti – saranno dei vecchi chiacchieroni con un piede nel prossimo secolo e cercheranno di convincere chiunque sia disposto ad ascoltarli, insistendo con alito da medicinali, che loro c’erano, quando è successo» (pp. 58-59). Sempre in *End Zone* DeLillo torna a più riprese sul potere dello sport e sulla sua necessità (cfr. p. 112: «sport is a benign illusion, the illusion that order is possible. It’s a form of society that is ratfree and without harm to the unborn; that is organized so that everyone follows precisely the same rules; that is electronically controlled, thus reducing human error and benefiting industry; that roots out the inefficient and penalizes the guilty; that tends always to move toward perfection») nonché su certe sue peculiarità che sfuggono a facili simbologie («I reject the notion of football as warfare. Warfare is warfare. We don’t need substitutes because we’ve got the real thing»): così ancora Alan Zapalac, professore di scienze, a p. 111). Ma sulla centralità dello sport nell’opera di DeLillo si consideri pure il citato romanzo del 1980, *Amazons*, mai tradotto in italiano (sottotitolo: *An Intimate Memoir By The First Woman To Play In The National Hockey League*); nonché il soggetto e la sceneggiatura per il film di Michael Hoffman centrato sul baseball (*Game 6*, 2005) con Michael Keaton, Robert Downey Jr. e Ari Graynor (per quanto anch’esso presto abiurato, come l’autore confida a Rigoulet 1999 «Ho scritto una sceneggiatura e preferisco dimenticarlo. Oggi tutti sono focalizzati sul cinema ma, allo stesso tempo, ho la sensazione che i giovani talenti negli Stati Uniti scelgano la letteratura come terreno d’espressione»: mia la traduzione). In ogni caso, come l’autore ha affermato una volta sulle pagine di «Amica» (MD 1999: 236), rispetto ad altri sport «il baseball [...] ha una forma più libera. Anche il nome è importante. Tutto il gioco è imperniato sul ritorno alla base, a casa».

<sup>46</sup> Si direbbe insomma che DeLillo punti a scrivere il *grande romanzo americano* rifacendosi, almeno in parte, al *Great American Novel* (1973) di Philip Roth, dove la storia di una squadra di baseball di New York si incrocia con quella dell’esercito statunitense coinvolto nella II guerra mondiale (in un articolo pubblicato poco prima che esca il proprio romanzo DeLillo, 1997, riporta una frase dell’artista di nascita olandese e appena deceduto, Willem De Kooning sugli oneri dell’americanità: «è un po’ un fardello [...] qualche volta un artista americano deve sentirsi come un giocatore di baseball o qualcosa del genere – il membro di una squadra impegnata a scrivere la storia americana»; mia la traduzione). Ma sull’invadenza dello sport nel romanzo americano, con riferimento a un *corpus* di opere contemporanee ad *Underworld* (qualche decennio più tardi, insomma, di *The Natural* di Bernard Malamud, 1952), si potrebbe citare pure *Infinite jest* di Wallace, che si svolge in buona parte in un’accademia tennistica di Boston (senza contare che uno dei fratelli Incandenza, Orin, abbandona a un certo punto il tennis per darsi al football).



Figura 2

me detto, nello stesso giorno del mirabile fuoricampo – the ‘shot heard round the world’, riprendendo (gli sportivi di allora) l’espressione con cui Ralph Waldo Emerson salutò lo scoppio della rivoluzione americana nel 1775 – viene reso noto (anche agli americani) un test nucleare, presagio di ‘riscaldamenti’ bellissimi da tempo incombenti, effettuato a Semipalatinsk in Kazakistan: nella realtà finzionale proprio come nel mondo reale, dove una vecchia pagina di giornale (fig. 2)<sup>47</sup> fa da scintilla all’idea romanzesca (e dove anche il numero di «Life» contenente l’immagine del quadro di Bruegel effettivamente esce, a doppia pagina, in data 1 ottobre 1951)<sup>48</sup>. Vi fa riferimento direttamente l’autore in un articolo (ormai piuttosto noto: *The Power of History*) pubblicato nell’imminenza dell’uscita di *Underworld* nel quale rievoca la sorpresa, il turbamento provato nel rilevare, a distanza di molti anni, la curiosa coincidenza temporale tra i due avvenimenti (da una parte una sfida sportiva, tutta americana, e dall’altra la sfida

<sup>47</sup> La stessa in cui si imbatte Alberto Bronzini il 4 ottobre 1951: «The front page astonished him, a pair of three-column headlines dominating. To his left the Giants capture the pennant, beating the Dodgers on a dramatic home run in the ninth inning. And to the right, symmetrically mated, same typeface, same-size type, same number of lines, the USSR explodes an atomic bomb – kaboom – details kept secret. He didn’t understand why the Times would take a ball game off the sports page and juxtapose it with news of such ominous consequence» (p. 668).

<sup>48</sup> Devo a Vittorini 2015 (p. 93) l’informazione.

nucleare) – «an unexpected connection» sepolta nel passato americano tra le pieghe di scoloriti e tanto più preziosi documenti d'epoca (articoli, fotografie<sup>49</sup>, registrazioni radiofoniche...) che figura come un invito, estremamente ghiotto per qualsiasi scrittore, a riflettere sul *potere della storia* che intitola il pezzo e informa il romanzo.

#### 4.

Rimandando ancora la descrizione dell'intreccio, ma anticipando che la bomba sarà un elemento ricorrente ben oltre il primo movimento dell'opera e poi il secondo, nel quale come detto Klara trasforma bombardieri in oggetti d'arte e ne condanna così l'uso primario («They didn't even know what to call the early bomb. The thing or the gadget or something. And Oppenheimer said, It is merde. [...] He meant something that eludes naming is automatically relegated, he is saying, to the status of shit. You can't name it. It's too big or evil or outside your experience»: pp. 76-77), possiamo osservare che *Underworld* insegue dalle prime pagine anche insoliti contatti con la dimensione extraletteraria: e non si tratta soltanto di considerare quegli elementi, quegli effetti con cui un testo «*ci fa credere che copia la realtà*» (Hamon 1984: 22), ma piuttosto quelli che hanno a che fare col suo statuto finzionale, ontologicamente ibrido.

Ora, è vero che l'aristotelica distinzione tra ciò che è inventato e ciò che non lo è, almeno in assenza di marche palesi di inattendibilità storico-testimoniale (identità umane che nessuno reclama o attribuisce a terzi; rappresentazione dei pensieri di personaggi che non dicono io<sup>50</sup>; eventi fantastici decisamente inverosimili), non sembra particolarmente utile a definire un cospicuo numero di testi che, per quanto costruiti intorno ad accadimenti noti, la comunità letteraria (degli editori, dei librai, dei lettori) tende comunque a considerare testi *finzionali*. Segno che, anche senza considerare la sostanziale inverificabilità della fedeltà testuale al vero, altri tratti distintivi potrebbero essere peculiari della letteratura – indispensabili cioè a eventuali archeologi del futuro in cerca, tra le rovine

<sup>49</sup> Cfr. le parole di DeLillo in Moss 1999: 164 (mia la traduzione): «da una fotografia possono nascere 20 pagine».

<sup>50</sup> Dorrit Cohn (1999: 25, mia la traduzione) individua appunto come tratto immediatamente distintivo della *fiction*, laddove presente, il privilegio che consente a un narratore di «dire esattamente quel che un'altra persona sente e percepisce e ricorda e pianifica senza che quella persona l'abbia mai detto a nessuno», o per usare le parole di Dickens in *Barnaby Rudge* (1841: 50) «to come and go through keyholes, to ride upon the wind, to overcome [...] all obstacles of distance, time, and place».

della nostra civiltà andata distrutta, di un criterio per catalogare e riordinare le librerie superstiti. Cos'è che per esempio ci fa percepire come un romanzo *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi e più in generale tante narrazioni che con forza rivendicano il proprio impegno testimoniale? Un certo (sfuggente) stile connotativo? Le sole intenzioni autoriali? La libera, fortemente libera selezione dei fatti da narrare e/o l'arbitraria deformazione del tempo (rispetto per esempio all'inchiesta-*reportage*, parente più stretto sul versante non letterario)? Quel che appare comunque evidente, anche senza trovare esaustiva risposta agli interrogativi appena posti, è che questa (non ben definita) *vocazione letteraria* poggia su almeno due tabù la cui infrazione ne incrina l'ortodossia: da una parte la rinuncia a ogni tipo di riferimento al gesto creativo in atto che, laddove esplicitato, *denuncia* la natura finzionale dell'opera fondata sulla *suspension of disbelief* di coleridgiana memoria (esito metaletterario); e dall'altra l'estrema cautela nell'inserire, tra i referenti reali (abbondanti per solito quelli temporali e spaziali), identità (anche diverse da quelle dell'autore) rintracciabili negli uffici dell'anagrafe del mondo reale (al netto di camuffamenti eventuali) e responsabili perciò di un'ibridazione *metalettica*<sup>51</sup>, seppur di gradazione variabile.

Su quest'ultimo versante la tradizione romanzesca moderna (anche all'altezza del romanzo storico) ci offre in effetti soprattutto casi di figure celebri che agiscono sullo sfondo, o che compaiono appena alla vista del narratore<sup>52</sup>: Federico Borromeo nei *Promessi sposi* (1827), il maresciallo Ney (più che Napoleone Bonaparte) nella *Chartreuse de Parme* (1839), Napoleone III in *Son Excellence Eugène Rougon* (1876) di Émile Zola, tanto per citarne alcuni<sup>53</sup>. . . A lungo isolati e sporadici restano viceversa i casi di figure note e per così dire *attive*, del tipo di quelle disegnate in *Vojnà i mir* (1867) da Lev Tolstoj: il maresciallo russo Kutuzov, l'imperatore Alessandro I, ma soprattutto il condottiero francese, ancora lui, nelle sembianze di personaggio che si muove nel presente narrativo, che pensa e che parla<sup>54</sup>. Oggi però che la scrittura di finzione sembra sempre meno intenzionata a difendere la propria purezza (ma sarebbe davvero incontinente la digressione sui confini liquidi della regione del finzionale tra *historical fiction*, *non fiction novel*, *autofiction*, *biofiction*. . . : cfr. Gasparini 2008 e Castellana 2019), con maggiore frequenza assistiamo alla trasformazione di celebrità pub-

<sup>51</sup> Mi riferisco così, con Genette (2004), agli sconfinamenti di attanti da un livello diegetico all'altro (compreso quello extradiegetico).

<sup>52</sup> Se «il romanzo», osserva ancora Genette, «talvolta non rinuncia a introdurre nella sua diegesi finzionale dei personaggi presi in prestito dall'extradiegesi storica» (p. 130, mia traduzione), «solo la lunga abitudine che ne abbiamo [...] ci impedisce [...] di percepire il carattere trasgressivo della loro presenza "reale" in un mondo di finzione» (*ibidem*) e che «la *fiction* è sempre intessuta di metalessi» (ivi, p. 131).

<sup>53</sup> Ciò che pure secondo Linda Hutcheon (1988) basterebbe a comporre, *en pendant* con certa autoriflessività (magari parodica), la doppia infrazione che a suo dire segna e distingue la poetica del postmodernismo (*historiographic metafiction*)

<sup>54</sup> Nondimeno rammentando anche la presenza di Richelieu in *Les trois mousquetaires* (1844) di Alexandre Dumas oppure, qualche decennio più tardi, di Nino Bixio («quel Nino bestia») in *Libertà* (1882) di Giovanni Verga...

bliche (non necessariamente attraverso il reticolo delle testimonianze e delle ricostruzioni storiografiche<sup>55</sup>) in *personaggi fondi* che agiscono all'interno della trama narrativa e che vengono dotati di parole e pensieri, spesso e volentieri senza nemmeno salvaguardare la credibilità del reperimento delle informazioni (diversamente dai personaggi incaricati di filtrare l'intero racconto con conseguente *effetto di apocrifo*<sup>56</sup>: vedi le *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar, 1951<sup>57</sup>), comunque allargando una casistica che appunto dovrà tenere conto, nella sua varietà, dell'*intimizzazione* del personaggio, della sua centralità nella storia, dell'esplicitazione onomastica, del grado di finzionalità testuale indipendente dalla sua presenza<sup>58</sup>...

In questo senso già in *Libra*, per tornare a DeLillo, più di un personaggio risultava ricalcato sul suo omologo reale, mutuato da una vicenda nota e ampiamente dibattuta, saccheggiata anche a livello artistico e nondimeno ancora in parte misteriosa<sup>59</sup> («la Marguerite Oswald del romanzo è, sotto molti e decisivi aspetti, la Marguerite Oswald del rapporto della Commissione Warren [...] i personaggi che alcuni lettori crederanno fittizi sono infatti come compaiono nelle

<sup>55</sup> Come il *Virgilio* di Broch, di nuovo, oppure i personaggi evangelici nella riscrittura di Saramago (1991).

<sup>56</sup> Sulla questione si veda Benedetti 1998.

<sup>57</sup> Sul versante italiano può valere come esempio *La battaglia soda* (1964) in cui Luciano Bianciardi dà fittiziamente la parola a Giuseppe Bandi.

<sup>58</sup> E forse anche della fedeltà storiografica del contesto, se pensiamo ai cosiddetti romanzi della *controstoria* del genere – tanto per citarne due particolarmente riusciti – di *Contropassato prossimo* di Guido Morselli, 1975, o di *The Plot Against America* di Philip Roth, 2004. Moltissime in ogni caso risultano le forme ibride, appunto, che recuperando e rinnovando una tradizione i cui momenti di svolta vengono solitamente fatti coincidere con le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896) e poi con *In Cold Blood* (1965) di Truman Capote, giocano con la ripresa di avvenimenti e personaggi 'reali' (come pure con la presenza autoriale). Andrà peraltro rilevato che molti dei testi in questione raccontano vite di *artisti*: dal più volte citato *Der Tod des Vergil* di Broch a *Der Untergeher* (1983) di Thomas Bernhard (sul rapporto del narratore col musicista Glenn Gould), da *Ayen erekh—ahavah* di David Grossman (1986, più che incombente la figura di Bruno Schulz) ad alcuni racconti inseriti da Bolaño in *Llamadas telefónicas* (1997) o al *Ravel* (2006) di Jean Echenoz... oppure, continuando (io) a tradire come in precedenza la mia provenienza geografica e di studi: dallo *Stadio di Wimbledon* (1983) di Daniele Del Giudice (che si muove sulle tracce di Bobi Bazlen: Castellana 2015 introduce in proposito la categoria del romanzo metabiografico) al *Seminario sulla gioventù* (1984) di Aldo Busi (che accoglie il personaggio Montale), dalla *Notte della cometa* (1984) di Sebastiano Vassalli (su Dino Campana) a *Requiem* (1991) di Tabucchi (che pure, nell'introdurre, seppure in spirito, la figura di Pessoa, riprende un'idea già sviluppata da José Saramago in *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984), fino ad un racconto (*Otto scrittori in Tu, sanguinosa infanzia*, 1997) e almeno un altro romanzo (*Tutto il ferro della torre Eiffel*, 2002) di Michele Mari o al recente (2015) *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (su Rembrandt Bugatti) di Edgardo Franzosini... (ma come per il *romanzo collettivo* anche per quello *ibridato* la casistica, nonostante la bassa percentuale rispetto al vasto mare del letterario, è naturalmente ampissima).

<sup>59</sup> In effetti l'omicidio Kennedy è al centro di numerosi romanzi – perlopiù americani, variabili invece lo spazio e la profondità assegnate ai personaggi storici – come *American Tabloid* (1995) di James Ellroy o *11/22/1963* di Stephen King.



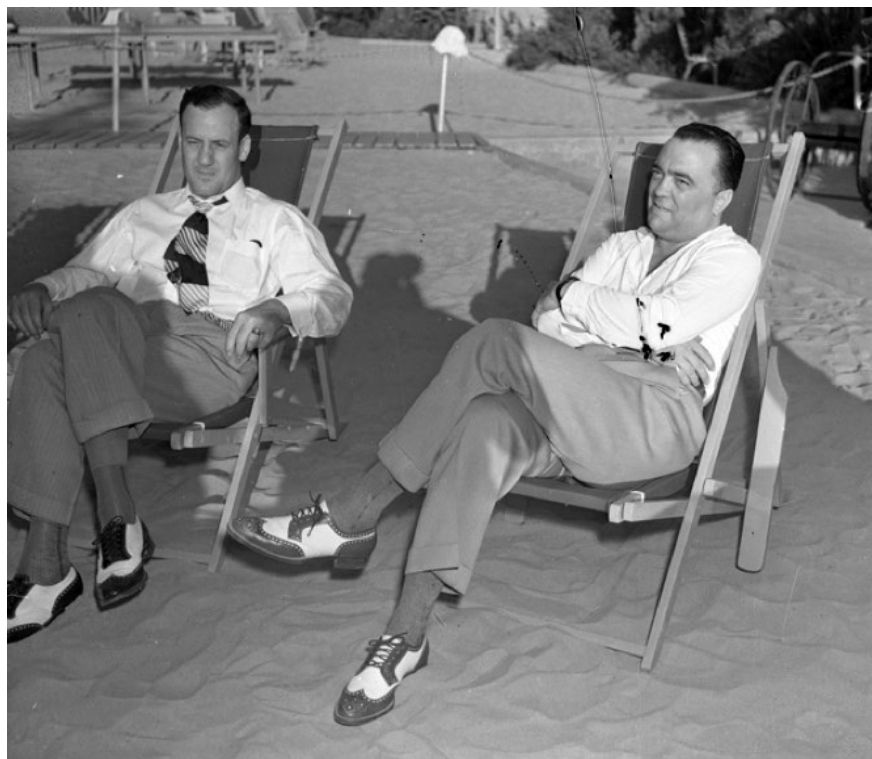


Figura 3

pagine di storia»: Connolly 1988: 26, mia la traduzione<sup>60</sup>). E così di nuovo avviene in *Underworld*, per quanto qui i personaggi noti<sup>61</sup> godano di più libertà e siano inseriti (sta qui il carattere di maggiore originalità) entro un contesto prevalentemente, classicamente finzionale al di là dei copiosi riferimenti alla situazione storico-politica che li accoglie («non uno dei personaggi principali è tratto dalla realtà»: DeLillo 1997, mia la traduzione). Si tratta in primo luogo del direttore dell'FBI J. Edgar Hoover (in carica per quasi quarant'anni: 1935-1972), affiancato (fig. 3) dal suo consigliere Clyde Tolson nonché, all'interno del romanzo, da uomini del mondo dello spettacolo come Jackie Gleason e Frank Sinatra, del

<sup>60</sup> In *Running Dog*, invece (1978), curiosamente compare, seppure *en passant*, il giudice scomparso (1930) e mai più ritrovato Joseph Crater (ma anche il citato reverendo Moon di *Mao II* è persona realmente esistita, 1920-2012).

<sup>61</sup> Senza contare le celebrità che vengono qui semplicemente ricordate o descritte da un personaggio: come i Rolling Stones, Charlie Parker, la scultrice Louise Nevelson, la showgirl Jayne Mansfield... (a metà strada si situano invece, pur labilissimi personaggi, Charles Mingus, Lynda Bird Johnson, figlia di Lyndon B. Johnson, nonché il fondatore di «Playboy» Hugh Hefner).

giornalismo come Walter Winchell e Russ Hodges, oppure del baseball come Bobby Thomson, Andy Pafko, Ralph Branca (oltre al ristoratore Toots Shor) – tutti peraltro già compresi e ammassati, seppure con spazi di manovra alquanto dissimili, nell'iniziale *Trionfo* (ma ne manca uno, come vedremo).

Sempre in *The Power of History* DeLillo rievoca infatti il brivido provato nell'apprendere che sugli spalti del Polo Grounds, in quel famoso 3 ottobre, erano davvero seduti Gleason, Sinatra, Shor, Hoover... Circa dieci anni dopo aver costruito un romanzo intorno alla figura di Lee Harvey Oswald e ai «seven seconds that broke the back of the American century» (DeLillo 1988: 181), nuovamente dunque DeLillo poteva, favorito dalle circostanze, «deviare dalla consuetudine di legare una figura della storia a tutto quel che si è detto, sussurrato, ribadito o cantato solennemente intorno a lui» e viceversa inventarne la dimensione privata, al fine di realizzare quella «sospensione della realtà di cui la storia stessa ha bisogno per evadere dalla sua brutale reclusione» (DeLillo 1997)<sup>62</sup> – col rischio, evidente e accettato, di intaccare un patto, minare la distratta fiducia del suo lettore invitato a condividere un'idea di letteratura secondo la quale (e qui funziona meglio l'originale rispetto alla traduzione) «fiction is not about changing names» (Williams 1998 ma anche Moss 1999: 157<sup>63</sup>).

Forse in questo senso da esempio incoraggiante può aver funzionato, per DeLillo, *Ragtime* di E. L. Doctorow (1974: direttamente ricordato in DeLillo 1997<sup>64</sup>), dove peraltro la trasformazione in attanti di figure storicamente esistite – Emma Goldman e Houdini, J. P. Morgan e Henry Ford, Harry Thaw ed Evelyn Nesbit, perfino Robert Peary e l'arciduca Francesco Ferdinando (un altro sovrano ucciso nella sua auto...) – attraversa un tessuto romanzesco di trame plurime che restituiscono un'istantanea dell'America (nello specifico primonovecentesca: segregazione razziale, mezzi d'informazione sempre più invadenti, la prima linea metropolitana di New York, le esplorazioni del Polo Nord...): e dove guarda caso a un certo punto ci imbattiamo in un assassino che non intende fermarsi, o assistiamo a una partita dei Giants al Polo Grounds cui qualcuno tenta di assistere senza pagare<sup>65</sup> (senza contare che anche qui, seppure sporadicamente, la voce eterodiegetica cede l'istanza a un ambiguo *we/us* o *I/me*)...

<sup>62</sup> Stavolta peraltro senza l'intento di ricostruire zone lacunose di realtà già sottoposta a indagine storiografica, valutata a quest'altezza dall'autore ormai velleitaria l'accuratezza di *Libra* a fronte della travolgente cascata di informazioni accessibili intorno ai misteri del recente passato (e sempre fuori dall'orizzonte dei suoi interessi quello di fare la storia dei *se*).

<sup>63</sup> Nel corso della stessa intervista (Moss 1999: *ibidem*) l'autore aggiunge: «Perché l'ho chiamata Suor Edgar? Certo volevo istituire un paragone [con Hoover, nda], ma la cosa strana è che quando frequentavo la scuola cattolica, a dodici anni, la mia insegnante si chiamava suor Edgar. Ero un po' preoccupato all'idea di usare il suo vero nome per ragioni legali. Ma doveva chiamarsi suor Edgar. E così ho fatto». Ma si veda pure Rothstein 1987, laddove l'autore afferma: «per me, tutto è reale, ma accade su livelli differenti, qualche volta in simultanea».

<sup>64</sup> «In *Ragtime* storia e storia inventata lavorano insieme. Formano una sorta di realtà sincopata».

<sup>65</sup> E durante la quale il ragazzino protagonista afferra la palla dagli spalti: «the ball soared into the air in a high narrow arc and seemed then to stop in its trajectory. With a start Father re-

Sulle questioni più o meno esplicitamente sollevate dal riconoscimento di un uso ambiguo, in *Underworld*, dei referenti reali, dovremo tornare, non prima in ogni caso di aver ricordato, tra le altre cose, l'interrogativo che Matt, il fratello di Nick, rivolge alla fidanzata Janet a proposito di una storia che ha sentito raccontare intorno a dei maiali in divisa militare (!) usati come cavie di esperimenti atomici («is this when history turned to fiction?»: p. 459, 4.IV); nonché di aver più diffusamente descritto uno dei due personaggi storici davvero rilevanti nel romanzo.

Operante «in the semidark, manipulating and bringing ruin» (pp. 570-571), J. Edgar Hoover<sup>66</sup> è difatti il simbolo di un potere invadente e invisibile, incombenente e torbido, incalzante e censorio (suo strumento privilegiato la libertà di setacciare *le vite degli altri*<sup>67</sup> sperando di evitare per sé qualunque tipo di esposizione mediatica, di intima rivelazione) e per conseguenza della tortuosa, costante lotta che attraversa il romanzo, come anticipato nelle pagine introduttive, per ricostruire-scovare-svelare o viceversa insabbiare-nascondere-secretare oggetti, informazioni, attività, ricordi e pulsioni<sup>68</sup> (fino a rappresentare anche per il suo demiurgo, il personaggio di Hoover, «un incitamento al perenne sforzo [...] di scoprire la natura nascosta delle cose»: DeLillo 1997).

Del resto la sua figura, di cui DeLillo prova a definire la sfera intima e psicologica, sembra prendere essenzialmente forma intorno all'atto (perlopiù inconsapevole) di proiettare *fuori* (dalla rimozione privata alla pubblica repressione) un nemico interno che preme dai più profondi recessi dell'io reclamando inva-

alized it was coming directly at them. The boy jumped up and held out his hands and there was a cheer behind them as he stood with the leather-covered spheroid resting in his palms» (Doctorow 1974: 197; ma il baseball torna anche in seguito nel romanzo, quando i Giants festeggiano la vittoria del campionato su una piramide di Giza nei pressi della quale si trova J. P. Morgan).

<sup>66</sup> Già trasformato in personaggio – seppure appena evocato e non esplicitamente nominato – nel finale di uno dei romanzi di Rex Stout sull'investigatore Nero Wolfe, *The Doorbell Rang* del 1965 (a parlare è come sempre l'assistente Archie Goodwin): «The doorbell rang. I got up and went to the hall and saw a character on the stoop I had never seen before, but I had seen plenty of pictures of him. I stepped back in and said, "Well, well. The big fish." He [Nero Wolfe, nda] frowned at me, then got it, and did something he never does. He left his chair and came. We stood side by side, looking. The caller put a finger to the button, and the doorbell rang. "No appointment," I said. "Shall I take him to the front room to wait a while?" "No. I have nothing for him. Let him get a sore finger." He turned and went back to his desk. I stepped in. "He probably came all the way from Washington just to see you. Quite an honor." "Pfui [...]"».

<sup>67</sup> Anche degli amici più famosi e forse pertanto più cari («fame and secrecy are the high and low ends of the same fascination, the static crackle of some libidinous thing in the world»: p. 17).

<sup>68</sup> Azioni che appunto coinvolgono indifferentemente segreti di stato e privati, minacciosi *file* e fascicoli, azioni sovversive ed esperimenti nocivi per la salute, manovre belliche e pulsioni represses, ricordi ossessivi e insopportabili, avventure adulterine e transazioni della palla preziosa, rifiuti e scorie radioattive (guarda caso già nel prologo, p. 20, la presenza del venditore di noccioline «is making him visible, shaming him in his prowler's den», e quell'*him* è Cotter che ha scavalcato le barriere dello stadio senza pagare).

no cittadinanza, come attestano anche parziali ammissioni («Once you yield to random sexual urges, you want to see everything come loose. You mistake your own looseness for some political concept»: p. 564)<sup>69</sup>. Edgar è colui che, almeno nella finzione romanzesca, dà la caccia sulla via pubblica al peccato, alla decadenza, al degrado morale, e contemporaneamente reprime i propri irrequieti istinti vitali («the file was everything, the life nothing»: p. 559) a cominciare da una *inammissibile* inclinazione omosessuale (per quanto Clyde, il fidato Clyde, debba restargli sempre vicino). Si spiega così l'ossessione, l'accanimento persecutorio (e talvolta però anche l'attrazione<sup>70</sup>) per tutto ciò che, secondo diverse gradazioni di traslazione metaforica, rappresenta il disordine e sfugge al controllo: la vita patogena di microbi e germi che gli danza intorno e rende terrifico ogni forma di contatto e prossimità con gli umani («whole trainloads of matter that people cough forth, rudimentary and deadly»<sup>71</sup>: p. 19); oppure su un altro piano il comunismo, interno o sovietico, che si fa sostanza vitale di un'epoca tenacemente aggrappata a dei nemici necessari («It's not enough to hate your enemy. You have to understand how the two of you bring each other to deep completion»: p. 51).

Non per caso, allora, Edgar trova «a fascination in cankers, lesions and rotting bodies», almeno «so long as his connection to the source is strictly pictorial» (p. 50) – come appunto accade con le immagini di morte e distruzione, di vita in putrefazione che affollano il dipinto di Bruegel (fig. 4) riprodotto sulle pagine della più importante rivista fotografica statunitense (tanto che le ripiega per conservarle e osservarle meglio a casa<sup>72</sup>); e che secondo Michele Cometa (2012: 147) stabilirebbe fin dalla prima apparizione<sup>73</sup> parentele dirette con la

<sup>69</sup> «Una volta che cedi ai tuoi istinti sessuali, ai tuoi capricci, vuoi vedere tutto allentarsi. Scambi la tua dissolutezza per un concetto politico» (p. 602).

<sup>70</sup> Nel corso di una successiva apparizione, durante un esclusivo ballo in maschera (sul quale torneremo) la costumista Tanya Berenger, dopo avergli fatto indossare un travestimento da motociclista, gli confida di vederlo «as a mature and careful man who has a sexy motorcycle thug writhing to get out»: ed è allora che lui d'un tratto si sente «creamy, dreamy and drugged. She made a slight adjustment in the fit and even as he cringed at her touch Edgar felt himself tingle thrillingly. She was insidious and corrupt and it was like hearing your grandmother talk dirty in your ear» (p. 562).

<sup>71</sup> «Intere vagonate di materia che la gente butta fuori tossendo, primitive e letali» (p. 13).

<sup>72</sup> All'altezza del 29 novembre 1966, infatti (cap. V.4), Edgar possiede, dello stesso dipinto, «postcards, magazine pages, framed reproductions and enlarged details stored and hung in his basement rumpus room» (p. 574).

<sup>73</sup> Cfr. p. 41: «At first he's annoyed that the object has come in contact with his body. Then his eyes fall upon the page. It is a color reproduction of a painting crowded with medieval figures who are dying or dead – a landscape of visionary havoc and ruin. Edgar has never seen a painting quite like this. It covers the page completely and must surely dominate the magazine. Across the red-brown earth, skeleton armies on the march. Men impaled on lances, hung from gibbets, drawn on spoked wheels fixed to the tops of bare trees, bodies open to the crows. Legions of the dead forming up behind shields made of coffin lids. Death himself astride a slat-ribbed hack, he is peaked for blood, his scythe held ready as he presses people in haunted swarms toward the entrance of some helltrap, an oddly modern construction



Figura 4

conclusione a venire dell'opera (e non tanto perché la bomba e le sue radiazioni, come vedremo, ritorneranno a palesarsi come minaccia per la salute e la sopravvivenza dell'uomo: quanto laddove la defunta suor Edgar ascenderà a un atomico cyberspazio). Quel che (forse più pacificamente, mi pare) possiamo in proposito affermare<sup>74</sup> è che la giustapposizione di scenari diversi – l'evento sportivo

that could be a subway tunnel or office corridor. A background of ash skies and burning ships. It is clear to Edgar that the page is from Life and he tries to work up an anger, he asks himself why a magazine called Life would want to reproduce a painting of such lurid and dreadful dimensions. But he can't take his eyes off the page».

<sup>74</sup> Rilevando nondimeno, anche al di là delle intenzioni dell'autore, che sempre pensando all'epilogo del romanzo e in particolare alla rappresentazione che offre del mondo globalizzato e informatizzato, produce un curioso cortocircuito la lettura che John Berger (2018: 69-72) ci offre di un'opera di Bosch, il *Giardino o Trittico delle delizie*, che pare aver ispirato il Bruegel del *Trionfo*, almeno laddove si sofferma sull'inferno come «una strana profezia del clima mentale che la globalizzazione e il nuovo ordine economico hanno imposto al mondo sul finire del nostro secolo [...]. Niente porta a niente: tutto si interrompe. Siamo di fronte a una specie di delirio spaziale. Confrontate questo spazio con quello dell'insero pubblicitario standard, o del notiziario tipo della Cnn, o di qualsiasi commento alle notizie del giorno proposto dai mezzi di informazione di massa. La stessa incoerenza, la stessa giungla di emozioni sconnesse tra loro, lo stesso parossismo. La profezia di Bosch annuncia l'immagine del mondo che ci viene comunicata oggi dai media sotto l'impatto della globalizzazione, con il suo criminale bisogno di vendere incessantemente. Somigliano entrambe a un puzzle i cui miseri pezzi non stanno insieme».

e la livida piana di scheletri e corpi abbattuti – serve (più che a preconizzare) a duplicare, agli occhi di colui che li sta osservando in contemporanea, l'assalto mortifero già in atto (almeno metaforicamente: la bomba sovietica)<sup>75</sup> a uno stato di festa e godimento, di vita che si manifesta, all'interno del diamante, attraverso l'aggregazione, la partecipazione emotiva, la vitalistica autocelebrazione (per lui disgustosa) del pubblico incurante di ogni eventuale, imminente apocalisse («The painting has an instancy that he finds striking. Yes, the dead fall upon the living. But he begins to see that the living are sinners»: p. 50). Cosicché il quadro e la sua *ékphrasis* finiscono per dialogare, più che con il lettore, con il capo dell'FBI, anch'egli a un certo punto guarda caso destinatario dell'istanza narrativa («Edgar loves this stuff. Edgar, Jedgar. Admit it—you love it. It causes a bristling of his body hair. Skeletons with wispy dicks. The dead beating kettledrums. The sackcloth dead slitting a pilgrim's throat»: *ibidem*).

## 5.

Nel quadro narrativo successivo, per riprendere il filo della cronologia romanzesca, Nick Shay risulta dunque in cerca di un contatto diretto, tangibile (Klara) col proprio passato, come verremo a sapere segnato in modo nebuloso (anche per lui) dal fuggiasco addio del padre alla famiglia e da una detenzione per omicidio (che anche molto dopo non sa se sia stato «express or implied [...] or [...] a desperate accident»: p. 299); e forse, per estensione, stando anche a quanto ha bisogno di ripetere a se stesso («I believed we could know what was happening to us. We were not excluded from our own lives. [...] I lived in the real», p. 82<sup>76</sup>), quel che desidera contestualmente ritrovare è un perduto contatto con un universo di sentimenti e affetti che col passare del tempo gli si è sgretolato davanti, sempre più *imperceptito*.

Klara è la moglie del professore di scienze e poi maestro di scacchi di Matt Shay (Alberto Bronzini, sempre «in a hurry to be an old man»: p. 766): una donna che al tempo degli incontri con il suo giovane amante (il quale allora ha la metà dei suoi anni) è appena diventata madre, come si verrà a sapere svolgendo

<sup>75</sup> È lo stesso autore, ricostruendo la genesi del romanzo, a rivelare: «Quando vidi Bruegel, pensai: eccola un'immagine di distruzione e rovina che forse lo stesso Hoover potrebbe associare allo spettacolo di una catastrofe nucleare» (Williams 1998: riprendo qui la traduzione contenuta in Bertoni 2018: 47).

<sup>76</sup> E subito prima (sempre in risposta a quanto gli ha detto Klara): «I didn't accept this business of life as a fiction, or whatever Klara Sax had meant when she said that things had become unreal».



Figura 5

a ritroso le plurime storie che compongono il romanzo. Ed è forse anche perché il ruolo non le corrisponde del tutto che seduce o si lascia sedurre da quel ragazzo che incontra per le scale del condominio in cui abita. La prima volta (VI. 6) fanno l'amore sotto un quadro di James Abbott Whistler, *La madre* (*Arrangement in Grey and Black No. 1*, 1871, fig. 5: di qui il titolo assegnato alla sezione del libro che ripercorre i loro incontri), che pare ancor meno casuale, nella composizione semantica del romanzo, di quello di Bruegel, se John Duvall (2002)<sup>77</sup> ha ragione nel ricostruire il quadro edipico entro il quale Nick, abbandonato dal padre (insieme al fratello e alla madre) e magari inconsciamente autocolpevolizzatosi dell'accaduto, pur casualmente (ma caricando il gesto di una certa dolosità) ucciderà un uomo che idealmente può prenderne il posto (e che non sarebbe necessariamente sparito per sua volontà: cosicché può materializzarsi, per così dire, il suo senso di colpa)<sup>78</sup>; e nello stesso momento o quasi, appunto si

<sup>77</sup> Ma vi accenna anche Cowart 2002b.

<sup>78</sup> Cfr. le parole di Nick (che rievoca brandelli di conversazione con una psicologa dopo l'omicidio) a p. 512: «She told me that my father was the third person in the room the day I shot

congiungerà a una giovane donna da poco divenuta madre. Possiamo peraltro in proposito anticipare, sempre andando in cerca di connessioni semantiche tra una porzione e l'altra del *plot*, che la palla infine acquistata da Nick è stata venduta per la prima volta da un uomo che l'ha sottratta di nascosto al figlio<sup>79</sup>: e contemporaneamente potremmo cedere pure alla tentazione di ripercorrere l'intero cammino romanzesco di DeLillo concentrandoci sulla gravosa presenza dei genitori come sostegno e/o zavorra nella vita dei personaggi ritratti, muovendo dal primo *Americana*<sup>80</sup>, in cui David Bell rivive il proprio passato principalmente con l'intenzione di fare i conti con la morte della madre, per arrivare all'ultimo *Zero K* (2016), che racconta dal punto di vista del figlio la decisione di Nicholas Satterswaite/Ross Lockhart di farsi ibernare insieme alla moglie Artis per 'rinascere' nel futuro.

Ma già colpisce (sebbene accompagni fin dagli esordi la produzione romanzesca di DeLillo) anche il frequente rimando, in *Underworld*, a materiali iconografici (per il momento pittorici) che istintivamente vien fatto di ricondurre, per la vocazione citazionista e interdisciplinare che sottende, ai territori del post-moderno<sup>81</sup>; e che dunque ci permette di soffermarci brevemente su un rapporto suggerito già da diversi studiosi, nella speranza di ricavarne combustibile critico intorno ad alcuni aspetti invero ricorrenti nell'opera di DeLillo<sup>82</sup> (senza naturalmente rifare la storia di un clima o tendenza oppure atteggiamento, paradigma, strategia conoscitiva, «*dominante culturale*» – così Giglioli 2007 – o addirittura poetica che, al netto di un pluridecennale dibattito, mantiene contorni in parte

George Manza». E a proposito dello stretto legame che la (in)coscienza di Nick potrebbe instaurare tra la fuga del padre e l'omicidio commesso (guarda caso con arma da fuoco), si legga il passo precedente: «My father smoked Lucky Strike. The pack has a design that could easily be called a target but then maybe not—there's no small central circle or bull's-eye. [...] I call the Lucky Strike logotype a target because I believe they were waiting for my father when he went out to buy a pack of cigarettes and they took him and put him in a car and drove him somewhere near the bay, where the river goes into the bay [...] and then they gave it to him good, the projectile entering the back of the head and making a pathway to the brain» (pp. 87-90).

<sup>79</sup> E ceduta a un altro uomo, Charles Wainwright, che si trova anch'egli col figlio in attesa di acquistare, subito dopo l'inatteso successo dei Giants, i biglietti per la successiva sfida della World Series (p. 643: «He gets an idea. He gets it from the crowd. He ought to be looking for fathers and sons. Get the man to do it for the boy. Appeal to the man's whatever, his rank as a father, his soft spot, his willingness to show off a little, impress the boy, make the night extra special»; e poi poco dopo, p. 646: «Pop's looking to build a memory for the boy»).

<sup>80</sup> Del 1971, ma rivisto e rieditato nel 1989.

<sup>81</sup> Cfr. in ogni caso Cometa 2009: 77: «L'ékphrasis è [...] un dispositivo semantico che, lungi dall'essere mero orpello decorativo o pura esercitazione retorica, è profondamente coinvolto nella genesi e nella struttura stessa del romanzo antico e moderno e mostra una "resistenza" persino oltre le fratture del cosiddetto romanzo postmoderno».

<sup>82</sup> Il quale nella citata intervista del 1998 dichiara: «Il post-moderno sembra significare cose diverse relativamente a discipline diverse [...]. Quando la gente dice che *Rumore bianco* è postmoderno, non me ne lamento [...]. Ma *Underworld* non lo considero post-moderno. Forse è l'ultimo sussulto del modernismo. Non so».



indefiniti per quel che riguarda l'espansione temporale, i maestri, gli autori e le opere rappresentative, i rapporti con la storia col marxismo e col modernismo, la specificità degli ambiti artistici coinvolti e dunque in sostanza i suoi tratti tipici...).

Preme insomma, verificato il ripetuto richiamo a DeLillo nel controverso dibattito su postmoderno e postmodernità (Jameson 1991, Ceserani 1997, Donnarumma 2014)<sup>83</sup>, considerare la presenza eventuale, qui (*Underworld*) e nel resto della sua opera, di strategie che di volta in volta sono state apparentate al medesimo impulso culturale e creativo: per escludere infine, mi pare, insieme a troppo esibite consapevolezze metaletterarie, anche il citazionismo ironico e intertestuale di generi o forme desuete, o il corteggiamento di umori *middlebrow* pescati acriticamente da patrimoni culturali cosiddetti bassi. E al massimo semmai per rilevare, contestualmente (ma sono tutte o quasi istanze sulle quali torneremo), un riuso pur blando di sottotesti, come quelli iconografici appena osservati (ma che includono pure *performance* radiofoniche televisive o teatrali, magari riscritte), e quindi per conseguenza – ciò che in fondo abbiamo già rilevato accennando alle contratture emotive del personaggio principale e prima ancora occupandoci dello statuto ibrido di certe figure storicamente note – l'insistenza sulla sempre più problematica distinzione tra reale e finzionale quale sintomo vistoso di una società (questa entità indefinita e anonima a cui tutti partecipiamo) che trasforma ogni cosa, magari moltiplicandola *ad infinitum*, in spettacolo, visione, surrogato, lemure della realtà o della sua presunta esistenza. Travolta appunto, l'età contemporanea, da «una nuova generazione di immagini-*simulacri* (nel senso attribuito a questo termine da Jean Baudrillard) sganciate da ogni riferimento alla "realtà", infinitamente riproducibili e manipolabili e pienamente integrate in un circuito mediale digitale in cui dati e informazioni scorrono in modo sempre più rapido e fluido» (Pinotti-Somaini 2016, : 148)<sup>84</sup> inquinando la percezione e l'interpretazione dell'esistente – secondo modalità ampiamente vivisezionate nel tempo (al netto dei continui aggiornamenti che il rapidissimo progresso tecnologico propone) ma che in DeLillo trovano comunque (ripetute e) originali declinazioni letterarie. Non è un caso che Ceserani (1997: 149) inserisca tra i riferimenti ricorsivi nell'opera dell'autore «l'ermeneutica derridiana». In proposito, il già citato *Mao II* prendeva il titolo – dopo che un romanzo precedente (*Running Dog*) lo aveva mutuato da un sintagma di Mao Zedong – dalla celebre serigrafia di Andy Warhol (1973) che compare nella narrazione (qui fig. 6)<sup>85</sup> e

<sup>83</sup> In particolare sulla distanza dell'autore dal postmoderno si veda anche Calabrese 2005.

<sup>84</sup> Sulla presenza del pensiero del filosofo francese nell'opera complessiva di DeLillo ha insistito soprattutto, da noi, Barbuscia 2013. Su *Underworld* in particolare è difficile in ogni caso individuare delle letture specifiche di riferimento, laddove per esempio in *White Noise* DeLillo evoca esplicitamente la *ruinerwert* di Albert Speer (fuor di romanzo anche a *The Denial of Death* di Ernest Becker, 1973) e in *Point Omega* Pierre Teilhard de Chardin.

<sup>85</sup> Sebbene, come confidato dall'autore (Belpoliti 2003), altre immagini siano all'origine del suo processo creativo – quella dell'imprendibile Jerome David Salinger apparsa sul «New York Post», e quella di uno dei matrimoni di massa celebrati dal reverendo Sun Myung



Figura 6

che gioca evidentemente con l'ipertrofica *iconizzazione* (e *serializzazione*) del reale, nello specifico umano: processo che, ribaltando l'assunto benjaminiano (così sembra dirci DeLillo) non ne annullerebbe l'aura ma addirittura lo renderebbe immateriale, ontologicamente sfuggente (cfr. ancora Belpoliti 2003). La dona Scott alla fidanzata Karen che con lui si occupa di difendere la *privacy* di un grande scrittore, Bill Gray, il quale dopo un lungo periodo di inaccessibile isolamento trascorso inutilmente a ultimare un nuovo romanzo (l'esatto opposto della folla iniziale), decide di concedere almeno il proprio volto a una fotografa

Moon -, l'edizione originale del romanzo presenta (insieme a quella di due bambini tra le macerie a Beirut) altre tre istantanee di storici e tragici assembramenti, tutti risalenti al 1989 della narrazione e presenti ai suoi personaggi attraverso immagini televisive: in piazza Tienanmen (Pechino); allo stadio di Hillsborough (dove nella primavera persero la vita novantasei tifosi del Liverpool); a Teheran per i funerali dell'ayatollah Khomeyni (poche settimane più tardi).

di nome Brita Nilsson. L'immagine moltiplicata del *leader* cinese – che nella realtà extraromanzesca come si sa ne segue altre non dissimili firmate dall'artista newyorchese (di adozione) – diventa così metafora e sineddoche di un discorso narrativo incentrato sulla dialettica tra individuo e massa, fama e anonimia, unicità e ripetizione, invero sempre più asfittica («Il titolo del mio libro *Mao II* vuol dire questo. Siamo fuori dalla storia e dentro la ripetizione, la fotografia, la reiterazione di massa, l'obliterazione delle distinzioni, di ogni differenza»: Detheridge 1993). Discorso che si moltiplica anche nel percorso di Karen, adepta mooniana<sup>86</sup> (appunto) divenuta guardiana degli spazi privati dello scrittore refrattario alla socialità, all'apparizione, alla visibilità, all'inflazione della propria persona fisica<sup>87</sup>; che successivamente passa per l'apparizione di una serigrafia *ulteriore*, carica di risonanze (e firmata Aleksander Kosolapov, si direbbe), agli occhi della fotografa Brita,

It was called Gorby I and showed the Soviet President's head and boxed-off shoulders set against a background of Byzantine gold, patchy strokes, expressive and age-textured [...]. Brita wondered if this piece might be even more Warholish than it was supposed to be, beyond parody, homage, comment and appropriation. [...] she thought that possibly in this one picture she could detect a maximum statement about the dissolvability of the artist and the exaltation of the public figure, about how it is possible to fuse images, Mikhail Gorbachev's and Marilyn Monroe's, and to steal auras, Gold Marilyn's and Dead-White Andy's [...]. Brita had photographed him years ago and now one of her pictures hung in a show [...]. Andy's image on canvas, Masonite, velvet, paper-and-acetate, Andy in metallic paint, silk-screen ink, pencil, polymer, gold leaf, Andy in wood, metal, vinyl, cotton-and-polyester, painted bronze, Andy on postcards and paper bags, in photomosaics, multiple exposures, dye transfers, Polaroid prints. Andy's shooting scar, Andy's factory, Andy tourist-posing in Beijing before the giant portrait of Mao in the main square. He'd said to her, "The secret of being me is that I'm only half here." He was all here now, reprocessed through painted chains of being, peering out over the crowd from a pair of burnished Russian eyes.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> In verità, a dispetto della traduzione einaudiana (anch'essa di Delfina Vezzoli), i seguaci della Chiesa dell'unificazione vengono generalmente chiamati moonisti.

<sup>87</sup> Riccardo Staglianò, inviato di «Repubblica» che l'ha incontrato a New York in occasione dell'uscita di *Zero K* (nell'ottobre del 2016), riporta il desiderio di DeLillo, a sua volta, di «non [...] essere fotografato, tantomeno ripreso».

<sup>88</sup> Ivi, pp. 134-135. «Era intitolata "Gorby Primo" e ritraeva la testa e le spalle incassate del presidente sovietico su uno sfondo oro bisanzio, pennellate irregolari, espressive e con il marchio dell'epoca. [...] Brita si chiese se questo pezzo non fosse ancor più warholiano di quanto avrebbe dovuto, al di là della parodia, dell'omaggio, del commento e dell'appropriazione. [...] Brita credeva di poter individuare proprio in questo quadro l'affermazione più estrema del dissolversi dell'artista e dell'esaltazione della figura pubblica, di come sia possibile fondere le immagini, quella di Michail Gorbaciov e Marilyn Monroe, e rubare aure, quella della Gold Marilyn e del Dead-White Andy [...]. Brita lo aveva fotografato anni prima e adesso una delle sue fotografie compariva in una mostra [...]. L'immagine di Andy su tela, masonite, velluto, carta e acetato, Andy a tinte metalliche, a inchiostro da serigrafia,

e poi infine trova (quel discorso) significativo epilogo, tangibile riflesso – declinata ormai, la dialettica di partenza, sotto forma di catena prospettica infinitamente estendibile e obsolescente (il cui primo termine, per usare parole di Calvino, rischia di trasformarsi in «un luogo vuoto, un'assenza»<sup>89</sup>) – nei *flash* dei *reporter* che illuminano come esplosioni ulteriori (di nuovo viene in mente Warhol, stavolta per l'*Atomic Bomb* del 1965) una Beirut notturna e devastata dalla guerra, a complicare ancora di più il gioco di specchi in cui, da una pagina all'altra del romanzo, stanno precipitando manifestazioni e rappresentazioni del reale:

There is a flash out there in the dark near a major checkpoint. Then another in the same spot, several more, intense and white. She waits for the reciprocating flash, the return fire, but all the bursts are in one spot and there is no sound. What could it be then if it's not the start of the day's first exchange of automatic-weapons fire? Only one thing of course. Someone is out there with a camera and a flash unit. Brita stays on the balcony for another minute, watching the magnesium pulse that brings an image to a strip of film. She crosses her arms over her body against the chill and counts off the bursts of relentless light. The dead city photographed one more time.<sup>90</sup>

a matita, in polimero, in oro in foglia. Andy in legno, in metallo, in vinile, in cotone e poliestere, in bronzo dipinto. Andy sulle cartoline e sui sacchetti di carta, in fotomosaici, in sovraimpressioni multiple, in decalcomanie, in foto Polaroid. La ferita da arma da fuoco di Andy, la Factory di Andy, Andy in posa da turista a Pechino davanti al gigantesco ritratto di Mao nella piazza principale. Le aveva detto: "Il segreto di essere io è che sono qui soltanto a metà". Adesso era qui tutto intero, rielaborato attraverso catene di esistenza dipinte, era qui a guardare al disopra della folla da un paio di bruniti occhi russi» (pp. 146-147). E qui diventa palese che la figura di Warhol – non a caso tirato in ballo (per le sue *Diamond Dust Shoes*) anche da Jameson sul postmodernismo, e «figura che in qualche modo si distacca dalla storia, galleggia sulla superficie delle cose, diventa icona, immagine "sacra", come Elvis Presley e Mao Tse Tung» (Detheridge 1993) – incarna esemplarmente la riflessione che il romanzo sviluppa (sul *dissolversi dell'artista*, sulla contemporanea *esaltazione della sua figura pubblica*) attraverso la storia di un romanziere improvvisamente stanato dal suo burbero isolamento (accresciuta la notorietà, si direbbe, dalla prolungata 'sparizione') ma solo perché votato alla morte.

<sup>89</sup> Cfr. Calvino 1979: «il punto di partenza della catena, il vero primo soggetto dello scrivere è forse un io fantasma, un luogo vuoto, un'assenza».

<sup>90</sup> DeLillo 1991, pp. 240-241. «Laggiù c'è uno scoppio di luce nell'oscurità vicino a uno dei posti di blocco principali. Poi un altro nello stesso punto, e altri ancora, numerosi intensi e bianchi. Brita attende un lampo di risposta, il fuoco della controffensiva, ma tutti i lampi arrivano da un unico punto e non si sente alcun rumore. E allora che cosa potrebbe essere se non si tratta del primo scontro a fuoco della giornata? Solo una cosa naturalmente. Qualcuno è là fuori con una macchina fotografica e un flash. Brita rimane un altro minuto sul balcone, a guardare lo scoppio al magnesio che fissa un'immagine sulla pellicola. Incrocia le braccia per proteggersi dal freddo e conta i lampi di luce incessante. La città morta viene fotografata ancora una volta» (p. 257).

## 6.

In proposito, quanto accadrà nell'ottavo capitolo della seconda parte – ma senza dimenticare che al ballo in maschera raccontato nella sesta parteciperà Andy Warhol «by wearing a mask that was a photograph of his own face»: p. 571 – in fondo rimanda alla stessa deriva della rappresentazione (rispetto all'oggetto di partenza, sempre più iniconoscibile). Solo che la deformazione artistico-documentaria del reale assumerà in questo caso la semplice forma dell'incorniciatura (istituzionalizzata, e neanche burrianamente *déplaçant*) che ha come principale obiettivo, nello specifico, l'addomesticamento, il depotenziamento della carica eversiva e minacciosa dell'oggetto (del luogo) agli occhi dei forestieri. Ne è testimone la suora Gracie, impegnata nelle zone più disagiate di New York assieme a suora Edgar, allorché

dropped the crew at their building just as a bus pulled up. What's this, do you believe it? A tour bus in carnival colors with a sign in the slot above the windshield reading South Bronx Surreal. Gracie's breathing grew intense. About thirty Europeans with slung cameras stepped shyly onto the sidewalk in front of the boarded shops and closed factories and they gazed across the street at the derelict tenement in the middle distance.

Gracie went half berserk, sticking her head out the van and calling, "It's not surreal. It's real, it's real. Your bus is surreal. You're surreal."

A monk rode by on a rickety bike. The tourists watched him pedal up the street. They listened to Gracie shout at them. [...] They saw the ailanthus jungle and the smash heap of mortified cars and they looked at the six-story slab of painted angels with streamers rippled above their cherub heads.

Gracie shouting, "Brussels is surreal. Milan is surreal. This is real. The Bronx is real."

A tourist bought a pinwheel and got back in the bus.

Gracie pulled away muttering. In Europe the nuns wear bonnets like cantilevered beach houses. That's surreal, she said<sup>91</sup> (p. 247).

<sup>91</sup> «Lasciò i ragazzi davanti al loro caseggiato proprio mentre un autobus accostava al marciapiede. E questo cos'è? Roba da non crederci. Un autobus turistico a colori sgargianti con un cartello sul parabrezza che diceva "South Bronx Surreal". Il respiro di Gracie si fece affannoso. Una trentina di europei con macchina fotografica appesa al collo scesero timidamente sul marciapiede di fronte ai negozi sbarrati dalle assi e alle fabbriche chiuse e guardarono oltre la strada verso la derelitta casa popolare. Gracie andò su tutte le furie, sporse la testa dal finestrino e si mise a gridare: - Non è surreale. È reale, è reale. Surreale sarà il vostro autobus. Surreali sarete voi. Un frate passò su una bicicletta sgangherata. I turisti lo guardarono pedalare giù per la strada. Ascoltarono Gracie che imprecava alla loro volta. [...] Videro la giungla di ailanti e l'ammasso scomposto di macchine massacrate, infine guardarono il Muro, sei piani di angeli dipinti con i pennoni increspati sopra le teste da cherubino. Gracie gridò: - Bruxelles è surreale. Milano è surreale. Questa è roba vera. Il Bronx è reale. Un turista comprò una girandola e risalì sull'autobus. Gracie si allontanò brontolando. In Europa

Al modo di tante realtà che effettivamente oggi, indebolita la loro funzione originaria, continuano a esistere sotto forma (anche) di luoghi turistici (comuni maoiste in Cina, guarda caso, oppure kibbutz israeliani...<sup>92</sup>), anche il South Bronx in cui è cresciuto Nick – povero e popolare e poi bollente e illegale prima della riqualificazione (a partire appunto dagli anni Ottanta)<sup>93</sup> – si è fatto per così dire attrazione vivente: testimonianza, direbbe Bertrand Westphal (2007: 126), del processo per cui «ai giorni nostri [...] il reale copia la finzione» oppure, per tornare a Baudrillard (1980: 59-60), per cui «il territorio non precede più la mappa, né le sopravvive [...] È la carta [...] che lo genera [...] e, se si dovesse riprendere la favola [*Del rigor en la ciencia* di Borges, 1946, *nda*], oggi sono piuttosto i brandelli del territorio che imputridiscono lentamente sull'estensione della carta». Molte pagine ma non molti anni dopo, similmente, su un campo kazako sede di esperimenti nucleari, «Viktor says don't be surprised there will be tourists here someday» (p. 792). E sempre a proposito di confusione tra piani di realtà una delle tante figure minori del romanzo, Brittany Glassic, protagonista al massimo (I, 5) dei racconti di secondo grado del padre Brian (figura come avremo modo di vedere più rilevante), viene coinvolta nell'«Apartheid Simulation Day at her school [...] They all wore armbands. You wore gold if you were the oppressed class and I think red if you were the military and green if you were the elite. Brittany volunteered for the oppressed class and now she won't take her armband off. The official simulation lasted one day but she's been doing this for weeks now. [...] She restricts her access to the lunchroom, ten minutes a day. She only rides certain buses at certain times. She sits in a specified area of the classroom. How do the other kids react? She gets spat upon and shunned» (p. 112)<sup>94</sup>.

Ma il brano relativo al *South Bronx Surreal* andrebbe messo in relazione soprattutto con uno anteriore e ormai celebre dell'autore, contenuto in *White Noise*, che già David Foster Wallace (1993) riportava per intero all'interno di un più ampio discorso sull'uso postmoderno (parole sue: p. 68) della cultura di massa, omaggiata in epoca contemporanea di uno spazio letterario senza precedenti; e

le suore portavano cuffie simili a cabine da spiaggia con il tetto sbalzato. Quella è una cosa surreale, disse» (p. 259).

<sup>92</sup> Ma vengono in mente, risalendo il tempo, pure le riserve indiane descritte da Emilio Cecchi in *Messico* (1932: 52-53).

<sup>93</sup> A quanto pare in effetti l'atmosfera «totally spooked by otherness» (p. 395) che lo attraversa nel 1974 è una novità rispetto ai tempi in cui ci viveva Klara («it wasn't like this at that time»: *ibidem*).

<sup>94</sup> «Un'esercitazione a scuola, la Giornata di Simulazione dell'Apartheid [...] Portano tutti una fascia al braccio. Dorata se appartieni alla classe oppressa, rossa, mi pare, se sei nell'esercito, e verde se rappresenti l'élite. Brittany si è offerta volontaria per la classe oppressa e adesso non vuole più togliersi la fascia. La simulazione ufficiale è durata solo un giorno, ma lei la sta continuando ormai da settimane. È rimasta l'unica a farlo. Limita il proprio accesso alla mensa a dieci minuti al giorno. Prende solo certi autobus a determinate ore. Si siede in una zona specifica dell'aula. - Come reagiscono gli altri ragazzi? - Le sputano addosso e la evitano» (pp. 117-118).

che però in DeLillo, diversamente che in Pynchon o in McInerney – come appunto osserva Wallace –, non viene riempito da riferimenti acriticamente disseminati nel testo, bensì da una più complessa riflessione, talvolta evidentemente anche paradossale, sul sistema di ricezione e fruizione dell'esistente (della merce) in un mondo prigioniero del *desiderio mediato* («Murray», conclude l'autore di *Infinite Jest*, p. 77, «guardando e analizzando, vuole cercare di capire la ragione e la forma dell'abbandono a queste visioni collettive di immagini di massa che sono a loro volta diventate immagini di massa solo perché sono state rese oggetto di una visione collettiva»):

Several days later Murray asked me about a tourist attraction known as the most photographed barn in America. We drove twenty-two miles into the country around Farmington. There were meadows and apple orchards. White fences trailed through the rolling fields. Soon the signs started appearing. THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA. We counted five signs before we reached the site. There were forty cars and a tour bus in the makeshift lot. We walked along a cowpath to the slightly elevated spot set aside for viewing and photographing. All the people had cameras; some had tripods, telephoto lenses, filter kits. A man in a booth sold postcards and slides—pictures of the barn taken from the elevated spot. We stood near a grove of trees and watched the photographers. Murray maintained a prolonged silence, occasionally scrawling some notes in a little book.

“No one sees the barn,” he said finally.

A long silence followed.

“Once you’ve seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn.”

He fell silent once more. People with cameras left the elevated site, replaced at once by others.

“We’re not here to capture an image, we’re here to maintain one. *Every photograph reinforces the aura*. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies.”

There was an extended silence. The man in the booth sold postcards and slides.

“Being here is a kind of spiritual surrender. We see only what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We’ve agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism.”

Another silence ensued.

“They are taking pictures of taking pictures,” he said<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> DeLillo 1985, p. 12 (mio il corsivo). «Diversi giorni più tardi Murray mi chiese notizie di un'attrazione turistica nota come la stalla più fotografata d'America. Quindi facemmo in auto ventidue miglia nella campagna che circonda Farmington. C'erano prati e orti di mele. Bianche staccionate fiancheggiavano i campi che scorrevano ai nostri fianchi. Presto cominciarono ad apparire i cartelli stradali, LA STALLA PIÙ FOTOGRAFATA D'AMERICA. Ne contammo cinque prima di arrivare al sito. Nell'improvvisato parcheggio c'erano quaranta auto e un autobus turistico. Procedemmo a piedi lungo un tratturo per vacche fino a un lieve sopralzo isolato, creato apposta per guardare e fotografare. Tutti erano muniti di macchina

E del resto i romanzi di DeLillo sono pieni di occhi che si affidano ad altri occhi intenti alla visione: anche prima di *Underworld*, appunto, anche prima del momento in cui, durante la partita di baseball che apre il romanzo, «somebody makes a nice play, they [gli spettatori sulle tribune, nda] look Frank [Sinatra, nda] to see how he reacts» (p. 24: e che cosa sta guardando, potremmo aggiungere, la madre di Whistler, così indifferente al quadro appeso sulla parete della stanza in cui viene ritratta?). Ma anche dopo il romanzo di Nick Shay, se nel prologo di *Point omega* (2010) l'anonima figura umana che ogni giorno torna al MoMa di New York a rivedere i dilatati fotogrammi della versione rallentata di *Psycho*, non appena arrivano due nuovi visitatori si fa termine ultimo di una progressione prospettica («He was watching the two men, they were watching the screen, Anthony Perkins at his peephole was watching Janet Leigh undress»: DeLillo 2010, p. 10); e se successivamente nello stesso romanzo Elster, la figlia dell'ex consulente del Pentagono, racconta al giovane *film-maker* che vorrebbe girare un documentario su suo padre dell'assistenza prestata in passato a due anziani i quali «watched daytime TV and the woman kept looking at her husband to check his reaction to whatever the people on the screen were saying or doing» (ivi, p. 87).

## 7.

Ma i termini del discorso sulla *finzionalizzazione* del reale, anche in *Underworld*, sono naturalmente più complessi di così e vengono declinati attraverso molteplici situazioni narrative. Per provare a comprenderli occorre dunque inserirli in un contesto tematico più vasto cominciando finalmente a svolgere

fotografica, alcuni persino di treppiede, teleobiettivi, filtri. Un uomo in un'edicola vendeva cartoline e diapositive, fotografie della stalla prese da quello stesso sopralzo. Ci mettemmo in piedi accanto a una macchia di alberi a osservare i fotografi. Murray mantenne un silenzio prolungato, scribacchiando di quando in quando qualche appunto in un quadernetto. - La stalla non la vede nessuno, - disse finalmente. Seguì un lungo silenzio. - Una volta visti i cartelli stradali, diventa impossibile vedere la stalla in sé. Quindi tornò a immergersi nel silenzio. La gente armata di macchina fotografica se ne andava dal sopralzo, immediatamente sostituita da altra. - Noi non siamo qui per cogliere un'immagine, ma per perpetuarla. Ogni foto rinforza l'aura. Lo capisci, Jack? Un'accumulazione di energie ignote. Quindi ci fu un lungo silenzio. L'uomo nell'edicola continuava a vendere cartoline e diapositive. - Trovarsi qui è una sorta di resa spirituale. Vediamo solamente quello che vedono gli altri. Le migliaia di persone che sono state qui in passato, quelle che verranno in futuro. Abbiamo acconsentito a partecipare di una percezione collettiva. Ciò dà letteralmente colore alla nostra visione. Un'esperienza religiosa, in un certo senso, come ogni forma di turismo Seguì un ulteriore silenzio. -Fotografano il fotografare, - riprese (pp. 15-16).



davvero le storie di questo ipertrofico romanzo, prendendo magari le mosse da quel sentimento di *paranoia* che attraversa in maniera palese e costante l'opera di DeLillo – ripetutamente infestata, del resto, dal «senso di una segreta manipolazione della storia» (Connolly 1988: 28), fitta insomma di intrighi, occulti disegni, atti di terrorismo che sono o potrebbero essere guidati dall'alto (da poteri istituzionali e sfuggenti) ed essere perciò protetti da segreti inviolabili (eclatante il caso *Libra*).

In effetti il motivo della rappresentazione forzata di un complotto, di un'aggressione, di un sentimento di ostilità proveniente dall'esterno – nutrito sul piano collettivo dal vigente stato di guerra fredda, i plurimi richiami all'omicidio Kennedy<sup>96</sup>, le menzionate attività del Federal Bureau of Investigation e più in generale l'iterato conflitto tra cittadini comuni e detentori del potere –, trova in *Underworld* ampio spazio anche quanto a ostensioni private e singolari. Lo si intuisce già quando Nick per la prima volta prende la parola nei sette capitoli che compongono la sezione di romanzo ambientata tra la primavera e l'estate del 1992 (ancora la *Prima*) e che servono appunto – dopo il significativo abbrivio della visita a Klara nel deserto del New Mexico – a comporre il suo ritratto attuale nonché i contorni della *ricerca* privata (consapevole o involontaria che sia) in atto. Veniamo dunque a sapere – mentre prendiamo confidenza col tono della sua voce e della sua memoria (vagamente distaccato e insieme conativo) – che Nick non vive più a New York, dove è cresciuto, bensì a Phoenix, Arizona, luogo rifugio («I liked the way history did not run loose here»: p. 86) dove ha condotto anche la madre (è la rinnovata convivenza con lei, a quanto pare, a stimolarli i primi sforzi retrospettivi); che ha un rapporto complicato, «lconic», con la moglie Miriam («you withhold the deepest things from those who are closest and then talk to a stranger in a numbered room»: p. 301; «I was selfish about the past, selfish and protective. I didn't know how to bring Marian into those years. And I think silence is the condition you accept as the judgment on your crimes»: p. 345<sup>97</sup>); che ha un figlio di nome Jeff, una figlia, Lainie, una nipotina e anche un fratello, Matt, che vive a Boston e col quale in età adulta continuano le schermaglie (la competizione) di un tempo; che lavora e continuamente viaggia per un'azienda che si occupa di smaltimento di rifiuti (che in casa Shay vengono separati secondo riti rigorosi e maniacali); che è il posses-

<sup>96</sup> Cfr. le parole dell'autore in Passaro 1991: 207: «Non penso che avrei potuto scrivere i miei libri in un mondo precedente l'assassinio di J. F. Kennedy».

<sup>97</sup> Così Nick ancora molti anni dopo (1978) il momento in cui Marian (ottobre 1967, p. 604) confida ai genitori di aver conosciuto un ragazzo che lavora come «English teacher in a secondary school in Arizona. But she couldn't say a whole lot more because there wasn't much he'd told her». In proposito si vedano pure le parole del fratello (p. 447): «When Nick dies a team of metaphysicians will examine the black box, the personal flight recorder that's designed to tell them how his mind worked and why he did what he did and what he thought about it all, but there's no guarantee they'll find the slightest clue». Ma potrebbe valere per Nick anche quel che pronuncerà Toinette in *Love-Lies-bleeding* (DeLillo 2005, p. 58): «I'm not sure how it works but men who don't know themselves have a power over others, those who try miserably to understand».

sore della storica palla colpita da Thomson; ma soprattutto come detto che ci sono due episodi, nel suo passato così impermeabile alle intrusioni di Miriam (alla quale nondimeno per il compleanno regala una gita in mongolfiera a sorvolare proprio l'artistica flotta di Klara «painted to remark the end of an age», p. 126), rimasti uno in una zona d'ombra coscienziale (l'omicidio commesso in età da riformatorio, per ora solo indistintamente evocato) e l'altro, appunto (la *sparizione* del padre, allibratore clandestino), forzosamente ricostruito secondo la *lectio facillior* dell'anima, decisa a respingere l'idea del volontario abbandono (eppure già nel 1951 un uomo influente della mala gli ha assicurato che nessuno può averlo fatto sparire senza che l'organizzazione ne sapesse qualcosa).

Come si legge nel *Julius* di Shakespeare (1599: Atto I, scena III) «men may construe things after their fashion / clean from the purpose of the things themselves»; e come dirà Matt a Nick molte pagine dopo, prima di dargli la *sua* versione sulla *scelta* del padre, «it is well within your experience to invent a fantasy of events as you think they transpired or are transpiring»<sup>98</sup> (p. 202). Nei capitoli che compongono questa sezione – e che approfondiscono, insieme alla decisione di acquistare la palla del celebre *home run*, gli obiettivi dell'azienda per cui lavora, l'amicizia con il collega Brian Glassic, i termini ordinari del suo matrimonio, il carattere volubile del figlio – Nick torna ripetutamente sulla scomparsa del padre (vittima ai suoi occhi di un regolamento di conti), centro focale di un passato che sentiamo condizionare in maniera diretta, seppure per passaggi talora sfuggenti, il suo attuale senso di distacco, o distanza, o pur lieve *derealizzazione* che rende oggetti e persone vagamente inconsistenti, lontani, impermeabili a una stabile valutazione estetica e morale<sup>99</sup> (in una parola: *unreal*).

In questo senso Nick andrà peraltro considerato l'ennesimo rampollo di una corposa genealogia delilliana gravata e braccata, da un romanzo all'altro, da una sorta di *impressione d'irrealità* che similmente, sebbene assuma forme e gradazioni differenti, trae nutrimento da (irrisolte) esperienze private e pregresse se non da condizioni di vita sempre più adulterate, artefatte, dominate dalla noia e dalla ripetizione (*Players*, 1977), magari per eccesso di denaro (*Cosmopolis* racconta l'ultimo giorno di vita di un giovane miliardario, Eric Packer, che attraversa a bordo della sua *limousine* una città senza nome che ribolle di tensioni, che accoglie e stimola la sua esplosione autodistruttiva<sup>100</sup>). Un sentimento di distacco

<sup>98</sup> Si veda comunque nel romanzo, a proposito di paranoie private e pericolose, anche il seguente passaggio (p. 88): «My son used to believe that he could look at a plane in flight and make it explode in midair by simply thinking it. He believed, at thirteen, that the border between himself and the world was thin and porous enough to allow him to affect the course of events».

<sup>99</sup> Cfr. p. 796: «I was [...] living in a state of quiet separation from all the things».

<sup>100</sup> Si pensi qui soprattutto al fatto che l'alienazione distaccata del personaggio principale viene attenuata prima dalla notizia di una minaccia attendibile per la sua persona («He felt defined, etched sharply. He felt a burst of self-realization that heightened and clarified»: p. 102) e più tardi dal contagioso lamento collettivo per la morte di uno sconosciuto o quasi, il cantante Butha Fez («He wanted to see the hearse pass by again, the body tilted for viewing, a digital corpse, a loop, a replication. It did not seem right that the hearse had come and gone.

che da un romanzo all'altro si traduce in tanti piccoli gesti quotidiani ossessivi e/o scaramantici, in tentativi di controllare un potenziale caos emozionale (impilare monetine e controllare il contenuto delle proprie tasche come fa Lyle, novello Molloy beckettiano, in *Players*<sup>101</sup>; contare come il protagonista-narratore di *Americana* le persone radunate in una stanza; o come Nick le lettere che compongono un nome o una parola sempre in cerca dello stesso risultato<sup>102</sup>); ma anche, nei casi più gravi, in conclamati e pervasivi stati di disagio – la sensazione di Lyle, ancora, che gli altri possano leggergli i pensieri, la ricerca ascetica dell'isolamento (*Great Jones Street*) che nondimeno non risolve il blocco creativo (si veda anche *Mao II*), la maniacale necessità di ricostruire tutti i passag-

He wanted it to reappear at intervals, proud body open to the night, to replenish the sorrow and wonder of the crowd»: p. 139).

<sup>101</sup> Cfr. DeLillo 1977, p. 26: «Lyle checked his pockets for change, keys, wallet, cigarettes, pen and memo pad. He did this six or seven times a day, absently, his hand merely skimming over trousers and jacket, while he was walking, after lunch, leaving cabs. It was a routine that required no conscious planning yet reassured him, and this was supremely important, of the presence of his objects and their locations. He stacked coins on the dresser at home. Sometimes he tried to see how long he could use a face towel before its condition forced him to put it in the hamper. Often he wore one of the three or four neckties whose design and color he didn't really like. Other ties he used sparingly, the good ones, preferring to see them hanging in the closet. He drew pleasure from the knowledge that they'd outlast the inferior ties». Sia Lyle che Pam, invero (i coniugi intorno ai quali ruota la vicenda romanzesca), risultano da subito intrappolati nella noia, nella pena di essere diventati troppo complicati per *sentire* (tutto «was happening around him somehow», si dice a un certo punto a proposito del protagonista maschile: p. 100) i piccoli piaceri quotidiani, l'eccitazione del corpo, i messaggi provenienti dal mondo, perfino il proprio disagio – per quanto Lyle faccia più volte ironico riferimento, nel corso delle sue conversazioni con la moglie, al loro carattere abitudinario («“I was downtown. I walked around down there till now. What was it like, she asked. Well, to begin with, it was cool finally, a rivery breeze [...]”»).

<sup>102</sup> «My father's name was James Costanza, Jimmy Costanza—add the letters and you get thirteen» (p. 102), cioè per esempio il numero dello sconfitto Branca (si noti, nell'occasione, che Nick ha preso il cognome della madre perché già al momento della gravidanza, e poi del parto, il padre l'aveva temporaneamente abbandonata). Per Nick in effetti è cominciato tutto dopo la partita (pp. 678-679): «All day today, thirteens coming out of the woodwork. He had to get a pencil to list them all. Branca wears number thirteen. Branca won thirteen games this year. The Giants started their pennant drive thirteen and a half games behind the Dodgers. The month and day of yesterday's game. Ten three. Add the digits, you get thirteen. The Giants won ninety-eight games this year and lost fifty-nine, including the playoffs. Nine eight five nine. Add the digits, reverse the result, see what you get, shitface. The time of the home run. Three fifty-eight. Add the digits of the minutes. Thirteen. The phone number people called for inning-by-inning scores. ME 7-1212. M is the thirteenth letter of the alphabet. Add the five digits, old thirteen. Take the name Branca—this is where he started going crazy. Take the name Branca and assign a number to each letter based on its position in the alphabet. This is where he started thinking he was as crazy as his brother doing chess positions or probabilities or whatever the kid does. Take the name Branca. The B is two. The r is eighteen. And so on and so on. You end up with thirty-nine. What is thirty-nine? It is the number which, when you divide it by the day of the month of the game, gives you thirteen. Thomson wears number twenty-three. Subtract the month of the year, you know what you get».

gi di mano vissuti da un pur eccezionale cimelio sportivo (così, in *Underworld*, il bizzarro Marvin Lund) – se non addirittura in gesto violento (*White Noise*, di nuovo *Cosmopolis*<sup>103</sup>) che assume perfino forme semiludiche, casuali (*The Names*) o di incerta consapevolezza (*Libra*<sup>104</sup>), e che pretende di assecondare la disperata ricerca di una causa, di una missione, di un ordine simbolico che possa compensare un vuoto, una mancata presa sul reale (sebbene poi delitti e omicidi risultino espedienti o scioglimenti da *spy story* resi necessari, nella narrativa di DeLillo, dalla rarefazione della trama-di-fatti: come ci ricorda il protagonista di *White Noise* «all plots tend to move deathward»<sup>105</sup>).

Sul piano delle scelte narrative, questa problematica empatia con l'ambiente circostante, umano e non umano, ci viene spesso restituita attraverso il modo in cui il personaggio in questione gestisce mentalmente le figure umane e inanimate con cui entra in contatto («Cerco di esaminare gli stati psichici guardando le persone nelle stanze, gli oggetti nelle stanze. È un modo per dire che ricaviamo aspetti importanti di un personaggio dal modo in cui egli si vede in relazione agli oggetti», confida DeLillo a LeClair 1982: 14), spesso e volentieri compitandoli al ritmo di una piana, scientifica osservazione o elencazione, sperando così di ricavarne definizioni oggettive, verità fenomeniche<sup>106</sup>. Ma se la

<sup>103</sup> Mi riferisco sia al gesto di Eric che uccide la sua guardia del corpo sia a quello di Richard Sheets (in arte Benno Levin) che a sua volta uccide il protagonista.

<sup>104</sup> Qui peraltro anche il personaggio del professore Walter 'Win' Everett a un certo punto «comincia a esaminare se stesso come oggetto, come qualcuno alla terza persona» (così l'autore in Connolly 1988: 30).

<sup>105</sup> DeLillo 1985, p. 26. «This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers' plots, narrative plots, plots that are part of children's games. We edge nearer death every time we plot» (*ibidem*, anche se Jack aggiunge pure: «Is this true? Why did I say it? What does it mean?»; e più tardi, a p. 278: «[...] every plot is a murder in effect. To plot is to die, whether we know it or not.» "To plot is to live," he [Murray, nda] said»).

<sup>106</sup> La tecnica sembra in particolare sfruttata in *Ratner's Star* del 1976, in cui un bambino prodigio, premio Nobel per la matematica, viene coinvolto nel tentativo di decifrare un messaggio proveniente dallo spazio: «Slowly he pivoted, careful to note every square foot of floor space. It was definite. [...] Around him, everywhere he looked, were the component parts of Space Brain itself, far from dormant now. The computer extended to the ends of the complex, coded along the way by various colors, lights, bells and strange arrays of symbols. Technicians were at work, perhaps a hundred of them, tending the huge machine. There were several levels of noise, people in shifting groups, rotary units turning, a sense of hypertrophy, something growing outward toward a limit» (pp. 60-61). Successivamente, in *Cosmopolis*, sempre giocando con l'indiretto libero e inseguendo appunto la rappresentazione di un'impartecipazione emotiva, possiamo imbatterci in passi come il seguente: «He went outside and crossed the avenue, then turned and faced the building where he lived. He felt contiguous with it. It was eighty-nine stories, a prime number, in an undistinguished sheath of hazy bronze glass. They shared an edge or boundary, skyscraper and man. It was nine hundred feet high, the tallest residential tower in the world, a commonplace oblong whose only statement was its size. It had the kind of banality that reveals itself over time as being truly brutal. He liked it for this reason. He liked to stand and look at it when he felt this way. He felt wary, drowsy and insubstantial. The wind came cutting off the river. He took out his hand organizer and poked a note to himself about the anachronistic quality of the word skyscraper. No recent structure

narrazione procede in prima persona – ci sia passata l'espressione un po' *naive* – è anche nella grana emotiva di chi parla che dobbiamo provare a scovare i segni del distacco; che nel caso di Nick Shay, per rimmetterlo finalmente in causa, possiamo forse scorgere nelle frequenti proposizioni oggettive private della loro principale, o in una narrazione *visiva* tutta tesa ad accorciare la distanza tra narratore e personaggio:

I was driving a Lexus through a rustling wind. This is a car assembled in a work area that's completely free of human presence. Not a spot of mortal sweat except, okay, for the guys who drive the product out of the plant [...]. The system flows forever onward, automated to priestly nuance, every gliding movement back-referenced for prime performance. Hollow bodies coming in endless sequence. [...] Just the eerie weave of chromium alloys carried in interlocking arcs, block iron and asphalt sheeting, soaring ornaments of coachwork fitted and merged. Robots tightening bolts, programmed drudges that do not dream of family dead. [...] this made my rented car a natural match for the landscape I was crossing. Heat shimmer rising on the empty flats. A bleached-white sky with ticky breezes raking dust across the windshield. And the species factually absent from the scene—except for me, of course, and I was barely there. (p. 63, mio il corsivo)<sup>107</sup>

La clausola finale non fa naturalmente che rafforzare il discorso complessivo intorno alla rarefazione egoica di Nick (pur accompagnata da un certo grado di consapevolezza, qui come a p. 275: «I've always been a country of one. There's a certain distance in my makeup, a measured separation like my old man's, I guess, that I've worked at times to reduce, or thought of working, or said the hell with it»)<sup>108</sup>: che comunque al di là delle scelte pronominali o, come osserva Bertoni (2018: 56-58), dell'ossessivo sintagma «out there», *là fuori*, che tende a proiet-

ought to bear this word. It belonged to the olden soul of awe, to the arrowed towers that were a narrative long before he was born» (DeLillo 2003, pp. 8-9).

<sup>107</sup> «Stavo guidando una Lexus nel vento sferzante. Si tratta di una macchina montata in un ambiente di lavoro completamente privo di presenze umane. Neanche una goccia di sudore mortale, salvo, d'accordo, i ragazzi che guidano il prodotto fuori dallo stabilimento [...]. Il sistema va avanti ininterrottamente, automatizzato fino a una precisione rituale, ogni scorcio collaudato per il massimo della performance. Scocche vuote che arrivano in interminabile sequenza. [...] Solo lo strano incrociarsi di leghe di cromo trasportate lungo archi sincronizzati, ferro e fogli d'asfalto, ambiziosi finimenti di carrozzeria adattati e incorporati. Robot che stringono i bulloni, sgobboni programmati che non sognano i morti di famiglia. [...] In questo senso la mia macchina a noleggio si sposava perfettamente con il paesaggio che stavo attraversando. Tremolii di calore si levavano dalla piana deserta. Un cielo biancosangue con folate di vento ticchettanti che sventagliavano polvere sul parabrezza. E ogni specie praticamente assente dalla scena – eccetto me, naturalmente, e io c'ero a malapena» (p. 63).

<sup>108</sup> «Io sono sempre stato un solitario. C'è una certa distanza nel mio modo di essere, un distacco misurato, come quello del mio vecchio, immagino, ed è una cosa che a volte ho tentato di ridurre, o almeno ci ho pensato, oppure mi sono detto chi se ne sbatte, e basta» (p. 291). E poi, subito dopo (ad attestare, in questo caso, una consapevolezza non posteriore): «I was in Los Angeles thinking about these things»...

tarne all'esterno l'eziologia, sembra essere l'approdo di molti altri personaggi del romanzo. «Most jobs are fake», afferma Brian (p. 256); solo telefonando e contemporaneamente guardando in televisione l'*anchorwoman* Sue Ann il Texas Highway Killer, assassino seriale, prende coscienza «that he was real» (p. 270); «“We're not real,” Eric said» (p. 411); e non troppo diversamente Matt, di stanza nel New Mexico, osserva (p. 458): «I feel I'm part of something unreal. When you hallucinate, the point of any hallucination is that you have a false perception that you think is real. This is just the opposite. This is real. The work, the weapons, the missiles rising out of alfalfa fields. All of it. But it strikes me, more and more, as sheer distortion. It's a dream someone's dreaming that has me in it»; senza contare che a un certo momento, mentre cerca acquirenti per la palla, anche «Manx feels uneasy, he feels separated from what he's saying—it comes out of his mouth like a lie, the way a lie hangs in the air independent of right and wrong, making you feel you're not responsible» (p. 359<sup>109</sup>).

## 8.

Non è insomma (soltanto) il mondo, concretato com'è dallo sguardo del soggetto, a essere *irreale*. E nondimeno, ancora assecondando quello che si palesa come un movimento circolare, resta vero che se molte sono le vittime di un processo di distacco dalla realtà che impedisce la maturazione di identità senzienti (nonché, appunto, di decifrare con qualche attendibilità i messaggi provenienti dall'ambiente circostante, passato e presente), significa che, al netto di vissuti irrisolti e/o di esperienze e condizioni di vita particolarmente alienanti, c'è probabilmente qualcosa ad accomunare le singole traiettorie umane, una forza agglutinante che marca la società tardocapitalista rispetto a quella dei decenni passati e che *Underworld*, pubblicato sul confine del millennio, rileva capillarmente, rincorre senza sosta esplorando «the world of product development and merchandising and gift cataloguing» (p. 86) che omologa gusti e abitudini di comunità distanti ma ugualmente «ready to half believe everything and to fix conviction in nothing» (p. 466):

capital burns off the nuance in a culture. Foreign investment, global markets, corporate acquisitions, the flow of information through transnational media, the attenuating influence of money that's electronic and sex that's cyberspaced,

<sup>109</sup> E più tardi, mentre cerca di vendere la palla: «He tells them about the baseball, this is the baseball that the guy hit into stands, the home run that won the game, and the longer he talks the more unbelievable he sounds to himself» (p. 462).

untouched money and computer-safe sex, the convergence of consumer desire— not that people want the same things, necessarily, but that they want the same range of choices<sup>110</sup> (p. 785: solo il secondo dei tre passi appena citati non rimanda a momenti narrativi ambientati nei Novanta).

Sarebbe insomma un *mix* patogeno di *input* e regole globali (oggi ancora più chiaro e decifrabile<sup>111</sup>) a neutralizzare i desideri, a favorire la mercificazione selvaggia dei luoghi e delle esperienze (perfino dell'assenza, come sembrano affermare *Great Jones Street* e *Mao II*) che prolifera in tutte le società immerse in un prolungato «sciopero degli eventi» (ancora Baudrillard: 2001<sup>112</sup>), nella «banalità ininterrotta» della *vita in tempo di pace* (e nel terrore inconcepibile che le va dietro: Sontag 1966); e all'interno delle quali traumi e tragedie, potenziali elementi di disturbo, tutt'al più arrivano da lontano e attraverso schermi (o cornici che ne simulano l'effetto, come nel caso del *South Bronx Surreal*) che li trasformano in anestetici cinematografici, in vettori subliminali di inaridimento emotivo ed impoverimento ermeneutico (complice, oltre all'incessante ripetizione, l'impossibilità di comprendere appieno le origini, le motivazioni, le dinamiche degli avvenimenti mostrati)<sup>113</sup>. Società del tipo di quella americana, per l'appunto, finalmente uscita (anche) dalla Guerra fredda e affetta da una originale apatia pre-9/11 (destinata invero a ricompattarsi subito dopo) che pure la copertina originale del romanzo (foto di André Kertész: fig. 7) sembra profeticamente contestare, contemporaneamente confondendo i contorni di nemici che da un po' di tempo a questa parte non si lasciano identificare con la stessa facilità di prima.

Guarda caso Klara, alla sua prima apparizione (ma conclusiva, nella *fabula*), riflettendo sulla fine di un'epoca segnata dalla contrapposizione tra Stati Uniti e Unione Sovietica – che nel romanzo continuamente ritorna sotto forma di minaccia atomica, di sfida spaziale o di conflitto culturale, condizionando i discorsi

<sup>110</sup> «Il capitale elimina le sfumature di una cultura. Investimenti esteri, mercati globali, acquisizioni societarie, il flusso di informazioni dei media transnazionali, l'influenza attenuante del denaro elettronico e del sesso virtuale, denaro mai passato di mano e sesso sicuro al computer, la convergenza del desiderio dei consumatori – non che la gente voglia le stesse cose, necessariamente, ma vuole la stessa gamma di possibilità di scelta» (p. 835).

<sup>111</sup> Non è in ogni caso il valore profetico dell'opera delilliana che si vuole mettere in evidenza, quanto semmai la capacità dell'autore di individuare e descrivere e mettere in relazione tra loro, da un romanzo all'altro, i sintomi più preoccupanti (apatia emotiva, dipendenza catodica, paranoia, violenza apparentemente immotivata, consumismo) dell'America *desovietizzata*.

<sup>112</sup> Ma riprendendo, come apertamente confessato, «la battuta dello scrittore argentino Macedonio Fernández» (1874-1952).

<sup>113</sup> Come osserva Argan 2001: 110, guarda caso parlando di Warhol, «i reportages fotografici dei giornali, la televisione ci portano continuamente notizie: ci fanno assistere all'assassinio di Kennedy, all'incidente spettacolare sull'autostrada [...]. Siamo tutti testimoni, ma dove tutti sono testimoni nessuno è giudice: ciò che "fa notizia" non fa storia. Così è nella società di massa, così vuole il sistema del consumo illimitato: infatti il giudizio stabilisce il valore, il valore ferma il consumo».

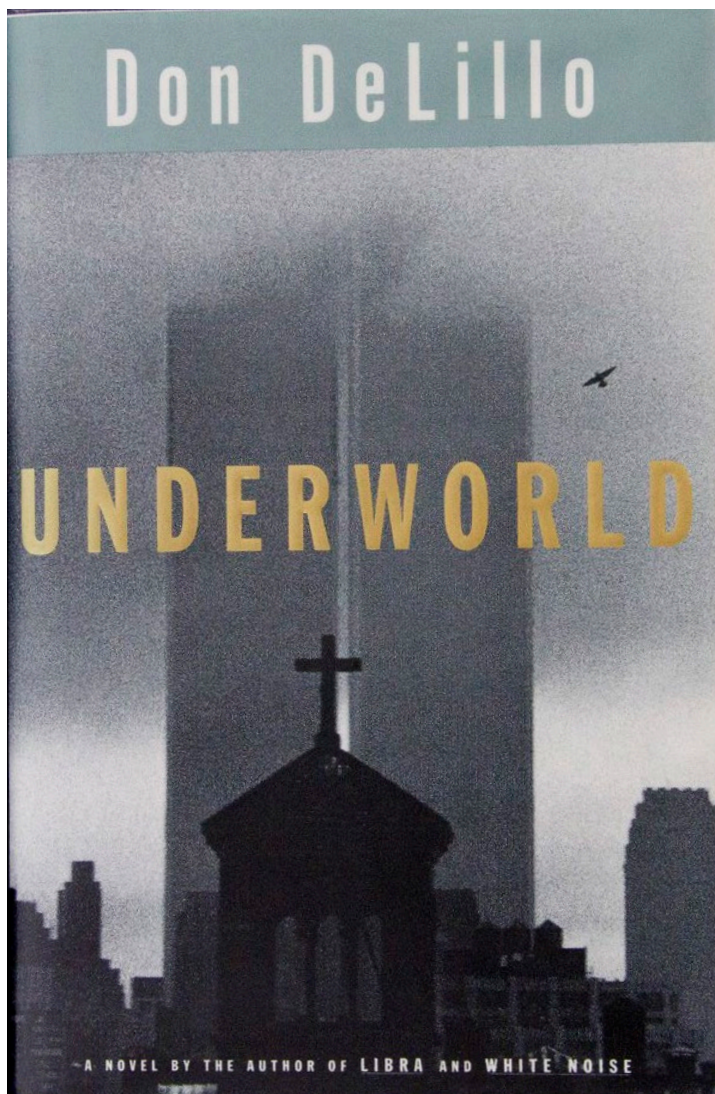


Figura 7

pubblici di comici e politici, le discussioni tra fratelli (Marvin e Avram) e perfino le esercitazioni scolastiche – non fa mistero di rimpiangere lo stato perduto di sospensione, di stimolante tensione (di contatto con la realtà?)<sup>114</sup> che era in

<sup>114</sup> Così anche Marvin a Brian (p. 170): «You need the leaders of both sides to keep the cold war going. It's the one constant thing. It's honest, it's dependable. Because when the tension and rivalry come to an end, that's when your worst nightmares begin».



fondo, come affermato già da Hoover, anche una forma di vicinanza e chiarezza («It was stable, it was focused, it was a tangible thing. It was greatness, danger, terror, all those things. *And it held us together, the Soviets and us* [...]. You could measure hope and you could measure destruction. Not that I want to bring it back. It's gone, good riddance. But the fact is»: p. 76, il corsivo è mio). Stato di conflitto che, mentre sembra fare il paio col sentimento d'attrito smarrito strada facendo da Nick (benché perlopiù indefinito rimanga in questo caso l'elemento di contrasto e paragone), rappresenta in effetti (sempre mettendo in relazione il passato con il presente, il privato con il pubblico) un termine perduto di contenimento alla violenza prodotta dalla società americana («violence is easier now, it's uprooted, out of control, it has no measure anymore, it has no level of values», osserva ancora Klara: *ibidem*).

Il romanzo, pur lontano da sfruttare il potenziale scioccante («la scrittura dell'estremo è il tentativo di rimotivare a posteriori i segni vuoti in cui ci rispecchiamo – con il rischio costante di rimanere imprigionati nello specchio»: Giglioli 2011: 18), la declina sotto forme plurime e disparate (anche tralasciando quella di stato o politica: l'assassinio di JFK, la minaccia nucleare...): il colpo sparato da Nick, la morte della piccola Esmeralda (bambina senza genitori e senza dimora sulla quale torneremo) come pure gli omicidi seriali (da un'auto in corsa) del citato Texas Highway Killer<sup>115</sup> che rischiano naturalmente anch'essi di essere svuotati di ogni carica empatica attraverso la riduzione filmata e la ripetizione<sup>116</sup> (binomio che massimamente depotenzia il reale, favorendo negli spettatori anche la percezione della propria esistenza come oggetto filmico<sup>117</sup>).

<sup>115</sup> Già evocato, all'interno del romanzo, nel primo capitolo della *Parte prima*. Come si vede, DeLillo fin dalle prime pagine introduce una serie cospicua di figure ed eventi, pubblici e privati, destinati a tornare a distanza di anni e capitoli a comporre e dettagliare i quadri essenziali e sociali di riferimento.

<sup>116</sup> Anche senza scomodare una vasta bibliografia che comprende, oltre a Pinotti-Somaini 2016, almeno Schapiro 1996, Mirzoeff 1999, Belting 2001, Mitchell 2015... In proposito si vedano le parole dell'autore consegnate a Moss (1999: 161): «penso che sia la spinta della tecnologia. Una volta che acquisisci la possibilità di mostrare qualcosa, la devi mostrare [...] Penso che tutte queste ripetizioni creino un consumismo deformato. Dopo un po' ti senti un consumatore che acquista immagini violente».

<sup>117</sup> Come più volte accadrà per esempio a Eric Packer, protagonista di *Cosmopolis*, che anche dopo essersi improvvisato comparsa nella scena di un film girato in mezzo a una strada, continua a sentirsi fuori dalla realtà («That's what this resembled, the next scene in the black-and-white film that was being screened in theaters worldwide, outside the script and beyond the need for refinancing. After the naked crowd, the two lovers in isolation, free of memory and time»: DeLillo 2003, p. 177), o comunque a paragonare la propria esistenza a del materiale filmico («I've seen a hundred situations like this. A man and a gun and a locked door»: *ivi*, p. 183). Del resto *Cosmopolis* è un romanzo che continuamente ritorna sulla trasmissione delle immagini e sul loro possibile effetto. Il giovane miliardario, che a un certo punto per motivi di sicurezza non deve essere più ripreso e localizzato, segue le quotazioni di borsa e gli avvenimenti del giorno sui monitor della limousine che lo trasporta alla bottega del barbiere della sua infanzia a Hell's Kitchen (tra questi anche l'uccisione, avvenuta in diretta, del direttore del Fondo monetario internazionale a Pyongyang: «*Show it again. They did this, of course, and he knew they would do it again repeatedly into the night,*

Uno di questi è stato infatti casualmente ripreso da un'altra bambina – per tutti ormai *the Video Kid*, testimone a un tecnema o due di distanza (cfr. Hamon, 1989) – il cui filmato amatoriale, il cui involontario viaggio nell'orrore viene trasmesso in continuazione dalla televisione («it shows a man driving [...] a medium Dodge»: e quell'*it shows* diventa un mantra, nella protratta descrizione del delitto)<sup>118</sup>; perdipiù *senza sonoro*, ammantato di un silenzio non trascurabile nell'economia di un'opera (quella complessiva di DeLillo) fitta, oltre che di serigrafie istantanee e dipinti, di film e soprattutto filmati che meritano un discorso a parte per i contenuti sematici che di volta in volta veicolano. Proiezioni pubbliche e private, installazioni video, schermi piatti accesi in sottofondo 24/7: l'invasione, niente di più evidente nella nostra attualità, dell'*immagine-movimento* che attesta dipendenze catodiche, più o meno pretestuose ambizioni creative, ostinazione propagandistica e pubblicitaria<sup>119</sup> – infine la trasformazione su vasta scala del contingente in eterno, del fugace in dettagliabile.

our night, until the sensation drained out of it or everyone in the world had seen it»; ivi, p. 134). Fino a quando la *spy cam* che riprende l'interno della sua auto (ma più tardi l'evento si ripeterà anche con la telecamera del suo orologio) non comincia a trasmettere in anticipo i movimenti delle persone a bordo, come se per uno strano fenomeno l'immagine virtuale addirittura precedesse e generasse quella reale...

<sup>118</sup> Ma come rileva Cowart (2002: 98-99), anche le ripetizioni lessicali amplificano l'effetto, per cui si veda almeno il brano a p. 163 (miei i corsivi): «And *there* is something about *videotape*, isn't *there*, and *this particular kind of serial crime*? *This is a crime* designed for random *taping* and *immediate playing*. *You sit there* and wonder if *this kind of crime* became more possible when the means of *taping an event* and *playing it immediately*, without a neutral interval, a balancing space and *time*, became widely available. *Taping-and-playing* intensifies and *compresses the event*. It dangles a need to do it again. *You sit there* thinking that the *serial murder* has found its medium, or vice versa—an act of shadow technology, of *compressed time* and repeated images, stark and glary and unremarkable»).

<sup>119</sup> «Whoever controls your eyeballs runs the world», afferma a un certo punto (p. 530) il pubblicitario Charles Wainwright. Si dovrà del resto ricordare che, seppure per un breve periodo, lo stesso DeLillo ha lavorato come pubblicitario per la Ogilvy & Mather. Ma anche che *Underworld* (rispetto ad alcuni dei romanzi precedenti: si pensi ad *Americana*, dove il padre di David Bell imponeva ai figli la visione di vecchi *spot* televisivi) non presta molta attenzione ai messaggi pubblicitari, a quei messaggi cioè, per dirla ancora con Berger (1972: 131) che «possiamo ricordar[e] o dimenticar[e], ma per una frazione di secondo [...] facciamo nostri e per un momento essi stimolano l'immaginazione agendo sulla memoria o sull'aspettativa»: se non quando (lasciando da parte il titolo della quinta parte, su cui torneremo) tra autostrade e sopraelevate Brian guida la sua auto in mezzo ai marchi dei cartelloni pubblicitari, «systematically linked in some self-referring relationship that had a kind of neurotic tightness, an inescapability, as if the billboards were generating reality» (p. 197); oppure laddove le insegne dell'aranciata Minute Maid (alla cui campagna pubblicitaria lavora nel 1961 proprio Wainwright: V.1) fanno da filo rosso che tiene insieme, quale sfondo o suggestiva evocazione, i temi della guerra e della paranoia (in Vietnam «the drums resembled cans of frozen Minute Maid enlarged by a crazed strain of DNA. And the substance in the drums contained, so the rumor went, a cancer-causing agent»: p. 478) e quindi, illuminate dai fari di un vagone della metropolitana, l'apparizione di Esmeralda (ma succo d'arancia è anche quello che viene utilizzato per cancellare i graffiti di un seguace di Moonman «from

Si direbbe che DeLillo, nell'evocare e mettere in scena questa *invasione* con tale costanza e certo con l'intenzione di restituire in maniera più completa possibile una società e il suo immaginario, voglia richiamare l'attenzione, per contrasto, anche sulla forza della rappresentazione verbale e in specie letteraria: non tanto per mettersi in concorrenza, in veste di scrittore, con le altre forme espressive evocate<sup>120</sup>, quanto semmai per riconoscere la straordinaria ed esclusiva capacità di quella *scritta* di opporsi al *potere* (politico, economico, culturale) che (tra le altre cose) favorisce l'indiscriminato sfruttamento dell'espressione visiva<sup>121</sup> (fino all'audace parallelo tra scrittura e terrorismo di cui si fa portavoce Bill Gray in *Mao II*<sup>122</sup>). In ogni caso Ceserani già oltre vent'anni fa (1997) avviava

the station walls with an orange juice mixture because there's an acid in the juice that eats into paint»: p. 433).

<sup>120</sup> Cfr. almeno Moss (1999: 157): «non sono uno di quei romanzieri che si sente in competizione con i media visivi».

<sup>121</sup> Nel corso di numerose interviste DeLillo insiste sulla necessità, per lo scrittore, di opporsi, attraverso un certosino lavoro sul linguaggio, al potere di una società impegnata soltanto a consumare immagini e prodotti. Osservava per esempio in Arensberg 1988 (p. 45) che «lo scrittore è colui che sta al di fuori della società, [...] che automaticamente assume una posizione contro il suo governo. [...] Gli scrittori americani devono stare e vivere ai margini, ed essere più pericolosi. Nelle società repressive, gli scrittori sono considerati pericolosi. È per questo che molti di loro sono in prigione» (in proposito DeLillo, all'inizio degli anni Novanta, è intervenuto pubblicamente in difesa di Salman Rushdie, colpito da una *fatwā* di Khomeyni, assieme all'amico e scrittore Paul Auster cui dedicherà *Cosmopolis*). Ma si veda anche Moss 1999: «lo scrittore si oppone – in teoria, come principio generale – allo stato, all'impresa e al ciclo senza fine di consumo e spreco immediato. In un qualche inconsapevole modo, penso che sia per questo che gli scrittori, alcuni di noi, scrivono lunghi, complicati, provocatori romanzi. Come un modo per esprimere la nostra opposizione alle richieste del mercato»; e poi Chénétier-Happe 2001, p. 366: «lo scrittore contrappone il suo piccolo, fragile e indivisibile io alla vasta realtà della storia, alle vaste trame distruttive della storia. E perché lo fa? Perché è la sola cosa che ha, l'unica difesa contro la realtà sociale e il suo enorme, devastante effetto sulle nostre vite» (in proposito si rimanda comunque anche a Franzen 2002, p. 69: «Oggi lo scrittore americano si trova di fronte a un totalitarismo culturale non dissimile dal totalitarismo politico con cui si scontrarono due generazioni di scrittori dell'Europa dell'Est. Ignorarlo significa corteggiare la nostalgia. Affrontarlo, tuttavia, comporta il rischio di produrre una narrativa che ripeta continuamente la stessa tesi: il consumismo tecnologico è una macchina infernale, il consumismo tecnologico è una macchina infernale...»).

<sup>122</sup> Cfr. DeLillo 1991, p. 41: «There's a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. Do you ask your writers how they feel about this? Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated». L'autore tornerà sullo stesso paragone subito dopo l'11 settembre osservando che «oggi [...] la narrazione mondiale appartiene ai terroristi» (DeLillo 2001), intendendo i gesti eclatanti degli attentatori non tanto come atti estetici (per dirla con Virilio 2002, o naturalmente con Karlheinz Stockhausen) quanto come le uniche narrazioni in grado di imprimersi nelle coscienze (forse perché solo attentatori, agenti segreti, mafie e membri delle sette sembrano credere in qualcosa, sfuggire alla società che tutto *integra* e strumentalizza). Ma il motivo è davvero ricorrente nella sua opera. Già in Arensberg

una prima analisi di quella che possiamo considerare una vera e propria inondazione soffermandosi sui sottotesti cinematografici presenti in *Libra: Suddenly* di Lewis Allen e *We Were Strangers* di John Huston, che guarda Lee Oswald e che rimandano il primo (*Gangsters in agguato* nella versione italiana, 1954) a falliti propositi di uccidere il presidente (con Frank Sinatra nel ruolo di capo dei cospiratori) e il secondo (*Stanotte sorgerà il sole*, 1949) a un tentativo di sollevare il governo Machado (siamo a Cuba nel 1933). Entrambe dunque pellicole, oltre che reali (seppur ridotte a mero titolo, private cioè di qualsivoglia descrizione dei loro contenuti), deputate a suggerire ai lettori cinematograficamente più avveduti connessioni con la vicenda narrata, al di là del fatto che gli oggetti filmici in questione possano funzionare da stimolo per un approfondimento storico del lettore o da combustibile per le azioni del personaggio principale («He felt connected to the events on the screen», p. 370; «An old scratchy film that carried his dreams», *ibidem*). Ma come si diceva le videoinserzioni si accumulano, da un romanzo all'altro di DeLillo, ricoprendo una varietà di funzioni e significati<sup>123</sup> che possiamo forse (pur sommariamente) ordinare domandandoci innanzitutto se questa, di volta in volta,

a) sia cinematografica (magari potenzialmente nota al lettore)<sup>124</sup> oppure *diversamente artistica* e/o documentaristica come ad esempio quella (citata) che in *Mao II* trasmette il terribile massacro di piazza Tienanmen, come il presunto *sextape* che fa da asse rotante del *plot* di *Running dog*, o come le immagini di morte e disastro che rimandano senza sosta, in *Zero K*, gli schermi della clinica Convergence (luogo massonico di avanzamento tecnologico) agli imperituri adepti della criogenesi...

b) riveli una qualche connessione tematica con la storia cornice (come nel caso – *Libra* – appena riportato) dirigendo così l'attenzione del lettore anche

1988: 43: «penso che il tema del terrorismo e dell'arte – con "arte" intendendo la "scrittura" – sia interessante. Mi chiedo se gli scrittori moderni non si siano sentiti soppiantati dal terrorismo, non abbiano avuto la sensazione di aver perso una qualche autorevolezza che la violenza, una particolare e teatrale forma di violenza, gli ha scippato». Poi in DeLillo 1991, p. 57: «Who do we take seriously? Only the lethal believer, the person who kills and dies for faith. Everything else is absorbed. The artist is absorbed, the madman in the street is absorbed and processed and incorporated. Give him a dollar, put him in a TV commercial. Only the terrorist stands outside. The culture hasn't figured out how to assimilate him». E in DeLillo 2003, p. 194: «Violence needs a cause, a truth» (poi due pagine dopo: «violence needs a burden, a purpose»).

<sup>123</sup> Iacoli (2008), a partire e soffermandosi soprattutto sul primo romanzo (*Americana*), passa contemporaneamente in rassegna i film visibili ai personaggi di DeLillo e i film viceversa citati, evocati...

<sup>124</sup> In *Running Dog* la reporter Moll Robbins (che ricorda vividamente la prima volta che ha visto *Zabriskie Point*) assiste con un altro personaggio di primo piano del romanzo, Glenn Selvy (e le scene del film vengono brevemente descritte), alla proiezione di *The Great Dictator* di Chaplin al Little Carnegie di New York: ma il film è chiaramente funzionale, nel romanzo, alla scoperta che il filmato inseguito per tutte le sue pagine (e solo in conclusione *mostrato*) riprende Hitler intento a rifare Chaplin che a sua volta lo mette in ridicolo.

sull'impatto che ha il *medium* sul personaggio<sup>125</sup> (che naturalmente può essere esplorato a prescindere dai contenuti che trasmette);

c) risulti o meno alterata dal montaggio e/o dalle condizioni (tecniche, ambientali) di trasmissione<sup>126</sup>.

Ora, tra i fenomeni di alterazione, tralasciando di esaminare caso per caso le possibili intersezioni interne a questo schema tripartito, appunto rientra in primo luogo la natura muta delle immagini che le priva di informazioni (potenzialmente provenienti dall'ambiente e/o da chi le ha montate e/o da chi le trasmette) con effetti generalmente più seducenti, stranianti, ipnotici, sedativi del normale... (Coward 2002: 98, in proposito cita Simmons 1997: 81: «l'atto del vedere non va confuso con quello del conoscere», mia la traduzione). Nella prima scena di *Players*, per esempio (intitolata *The Movie*), sugli schermi di un aeroplano viene trasmesso un film che si apre con un attacco terrorista in un

<sup>125</sup> In proposito, fuori dai romanzi andrà ricordato anche quel racconto (*The Starveling*) pubblicato prima su «Granta» (2011) e poi nella raccolta *The Angel Esmeralda* (quindi, in Italia, pure in Morreale-Pierini 2014) su due coniugi divorziati, Leo e Flory, che continuano a dividere lo stesso appartamento: lei è un'aspirante attrice che legge alla radio i bollettini del traffico, mentre lui trascorre le giornate al buio delle sale cinematografiche fino a quando comincia a interrogarsi sulla vita di un'altra abituale, ossessiva spettatrice di film sul grande schermo. Ma si pensi pure a *Players*, al fatto che la televisione fa compagnia a Lyle per tutto il romanzo, spazio d'isolamento («it made Lyle nervous to watch television with someone in the room, even when he wasn't changing channels every twenty seconds. There was something private about television. It was intimate, able to cause embarrassment»: DeLillo 1977, p. 40) magari utile alla riflessione («He smoked, watching a film about glass blowing, with perky music, and tried to imagine what Kinnear was doing or saying at the moment, or what he'd do tomorrow, whom he'd call, where he'd go and how he'd get there»: *ivi*, p. 123) o a ritardare un senso certo di depressione («After he hung up he watched television. As time passed it became more difficult for him to turn off the set. He knew an immense depression would settle in between the time he turned off the set and the time he finally fell asleep. He would have to resume. That's why it was so hard to turn off the set. There would be a period of resuming. He wouldn't be able to go to sleep immediately. There would be a gap to fill. It caused a tremendous wrench, turning off the set. He was there, part of the imploding light. The room he occupied was unfamiliar for a moment. He had to learn it all over again. But it wasn't as bad as he'd expected. Only a routine depression settled in and he was asleep within the hour»: *ivi*, p. 125). DeLillo ha pubblicato pure, nel 2004, un articolo intitolato *Counterpoint: Three Movies, a Book, and an Old Photograph* che si presenta principalmente come omaggio a Glenn Gould a partire però dal film *Thirty Two Short Films About Glenn Gould* (1993) di François Girard (e naturalmente da un romanzo di Thomas Bernhard).

<sup>126</sup> Ancora in *Mao II*, per esempio: «The night before Scott had seen some footage shot by a tourist in rural China and it showed strange things, it showed a Chinese Christian cult in a meeting by a river and they were in the midst of a collective ascension with young men and women walking into the river arms aloft, faltering, swirling, many swept downstream. The footage was shaky and had a quality of delirium, an abnormal subjectivity, the kind of offhand amateur fleetness that was hard to trust, but they used slow motion and stop-action and they circled floating heads and then they ran it all from the start, people dressed mainly in white marching into the river in sets of two and three, arms still flying as the heads disappeared» (DeLillo 1991, pp. 142-143).

campo di golf<sup>127</sup>. Il punto di vista selezionato è quello dei viaggiatori che però presumibilmente ricevono la scena di violenza *attutita*, sprovvisti come sono di cuffie (benché contemporaneamente sommersi dall'accompagnamento improvvisato di un pianista, questo *medium* ulteriore che, mentre segue insieme a loro le immagini lontane, interpreta e sottolinea gesti e inquadrature): cosicché peraltro non pare forzato (considerato anche che poche pagine più tardi verremo a conoscere l'abitudine di uno dei due protagonisti di non attivare l'audio sul suo apparecchio privato<sup>128</sup>) vedere nell'apocrifica sequenza cinematografica un assaggio, un anticipo piuttosto esplicito (*en abyme*) del *plot* romanzesco, di una *storyboard* che si sviluppa intorno a una coppia borghese a un certo punto coinvolta (per parte maschile) in dei piani terroristici per sfuggire alla noia, per combatterla con un diversivo di cui evidentemente non percepisce più né la portata né le conseguenze.

Non troppo diversamente, vi si già è fatto fuggevole riferimento, anche *Point omega* (pure qui la videalità che si fa prologo e chiede poi, *ex post*, di essere semanticamente ricollegata al resto dell'intreccio) si aprirà sulle immagini al rallentatore – e dunque, certo, nuovamente insonorizzate («the film ran without dialogue or music», DeLillo 2010, p. 4) – di un film, in questo caso uno dei più celebri di Alfred Hitchcock, proiettato in forma di installazione per la durata complessiva di 24h (montaggio che corrisponde a quello realmente concepito nel 1993 dallo scozzese Douglas Gordon). Non più film apocrifico, perciò, bensì *deformato*, al quale continuamente ritorna l'anonimo, misterioso protagonista dei due brani cornice (secondo uno schema strutturale già seguito anche in *Underworld*) nei quali compaiono pure, occasionali spettatori di questo *revisited Psycho*, gli attanti centrali della vicenda romanzesca, imperniata sulla visita di un giovane documentarista a un ex consigliere del Pentagono che ha pubblicamente sostenuto la guerra in Iraq e che di lì a poco assisterà all'improvvisa e misteriosa sparizione della figlia<sup>129</sup>. Di modo che appunto anche qui, benché più

<sup>127</sup> Nello specifico non si tratta di una pellicola che possiamo ripescare in qualche archivio cinematografico, semmai riproduce la scena di un racconto precedente di DeLillo, *The Uniforms*, che a sua volta prendeva spunto da un film reale. Il racconto è stato in effetti pubblicato in «Carolina Quarterly», 22, 1970, e poi inserito nel collettivo *Cutting Edges: Young American Fiction for the '70s* (Holt, Rinehart and Winston, 1973, a cura di Jack Hicks), accompagnato da una nota d'autore che ne ripercorre la genesi a partire dalla visione di *Week-end* (1967) di Jean-Luc Godard: «dopo aver visto il film per la prima e unica volta, ho camminato per due miglia circa dal teatro in cui lo proiettavano alla strada monocolore in cui abito e subito mi sono messo a rifare quel che avevo visto e sentito. Ho tolte le parti noiose. Ho aggiunto il nome di qualche marca. Due sedute di lavoro più tardi avevo pronto 'The Uniforms' [...] Da migliaia di racconti e romanzi sono stati realizzati dei film. Io ho semplicemente provato a invertire il processo» (mia la traduzione: ma sui prestiti offerti dal film al racconto si veda Bio 2012).

<sup>128</sup> Che sostituisce con tappeti sonori comunque incomprensibili (cfr. DeLillo 1977, p. 16: «sound was best served by those UHF stations using faulty equipments or languages other than English»).

<sup>129</sup> E che dovrebbe essere, nelle intenzioni del regista, il soggetto di un film girato in «a single extended shot» (ivi p. 27) come *Russkiy kovcheg* di Aleksandr Sokurov.

faticosamente, sembra possibile rinvenire relazioni semantiche tra i contenuti filmici e quelli successivi del romanzo in particolare laddove la proposta di dissociazione empatica dalla violenza che l'analista di guerra persegue attraverso la trasformazione del conflitto in immaginario per così dire *suadente*<sup>130</sup> trova probabilmente un corrispettivo iconografico nelle sequenze (silenziate e) ridotte a *slowmo* del film<sup>131</sup>, efficace operazione di sottrazione emotiva alle dilatate scene di violenza su cui primariamente si appunta l'attenzione dello spettatore *habitué* (anche se poi la scomparsa e dunque la minaccia che grava sulla ragazza, che si era rifugiata dal padre per fuggire da una relazione malsana, stravolgerà il distacco siderale di Elster inquinando la sua indifferente contemplazione dell'estinzione umana, che vede prossima, con un dolore contingente e acuto, *reale*).

## 9.

Ma cosa c'entra tutto questo con *Underworld*? Come viene declinato qui il dialogo tra ottundimento o viceversa attivazione del sé e bombardamento cinetico? Innanzitutto, in linea con quanto accadeva già nei romanzi precedenti,

<sup>130</sup> Cfr. *ivi*, p. 36: «Lying is necessary. The state has to lie. There is no lie in war or in preparation for war that can't be defended. We went beyond this. We tried to create new realities overnight, careful sets of words that resemble advertising slogans in memorability and repeatability».

<sup>131</sup> In *The Body Artist* Lauren osserva attraverso lo schermo del suo computer il traffico notturno di Kotka, in Finlandia, godendosi i tempi morti in attesa di veder passare la prima automobile del nuovo giorno («It was compelling to her, real enough to withstand the circumstance of nothing going on»: DeLillo 2001, p. 38). Sempre in *Mao II*, posto che l'analisi di ognuna di queste scene dovrebbe considerare il contesto romanzesco complessivo, Karen assiste al massacro di Hillsborough solo dopo che «lowered the volume on the TV, touch touch touch, until it was totally off» (DeLillo 1991, p. 32; «It was interesting how you could make up the news as you went along by sticking to picture only»: *ibidem*). E sono private di suono anche le immagini già evocate che ritornano in *Zero K* («the burning men [...] were formless, soundless, screaming»: p. 62) così come quelle, nello stesso romanzo, del «traffic channel, twenty-four hours a day, and after a while, with the sound off» (*ivi*, p. 84: mio il corsivo). Ma si torni pure a *Cosmopolis*, in proposito, a Eric che a bordo della sua limousine «liked the volume low or the sound turned off» (p. 35); o al Willie Mink di *White Noise* – distrutto dal farmaco che ha convinto Babette a sperimentare – «watching TV without the sound» (p. 292). E, ancora, in DeLillo 2017 (*The Hitch*) si legge (sempre mio il corsivo): «They were at Sunday brunch, two couples, and there was a football game on the TV placed over the bar at the other end of the room, the sound turned off. He could not stop looking at the screen. The brief action, the slow-motion replays, three or four replays of an ordinary run or pass or punt, different camera angles, and he joined the conversation at the table and ate his pancakes and kept on watching. He watched the commercials».

la ravvisata 'perdita di contatto' di Nick e non solo di Nick (quelle *suspensions of perception*, le chiamerebbe Crary 1999, così generalizzate nella «lonely-chrome America» dipinta da DeLillo: p. 84) si accompagna a una tendenza diffusa a proiettare sulla realtà i fotogrammi di potenziali versioni filmiche<sup>132</sup>: «She listened to the traffic and wondered what she would say in the movie version» (così Marian, p. 260); «These were movie scenes, slightly elliptical in tone, with the shots maybe a little offhand, slurred by incidental action. First the wordless moment in the exhibit space, where the characters trade looks amid the truck bodies. Then the poolside exchange with close-ups and pauses, the people a bit detached from their own dialogue, and a sense throughout of morning languor in the standard birdsong, in the rhythmic motion of men with hedge clippers and the shimmer of perfect turquoise in the background»<sup>133</sup> (così Nick, p. 292); «The landscape made him [Matt, nda] happy [...] the otherness of the West [...] all mixed in [...] with bravery and history and who you are and what you believe and what movies you saw growing up» (pp. 449-450); «He tossed a frisbee to a gook dog and watched the animal leap and twist [...]. In the movie version you'd freeze the frame with the dog in midleap about to snare the frisbee» (ancora a proposito di Matt di stanza a Phu Bai, Vietnam: p. 462); «in the movie version of his life he imagined how everything is projected on a CinemaScope screen, all the secret things he did alone over the years, and now that he is dead it's all available for public viewing» (così invece Eric Deming, futuro collega di Matt, intento a pulire per l'ennesima volta il preservativo col quale ama masturbarsi, p. 517); «Vietnam is the war, the reality. This is the movie, where the scripts are written and the actors perform» (parola di Clyde Tolson a proposito delle proteste di strada la cui eco giunge fino al Waldorf-Astoria Hotel in cui alloggia, p. 564).

Il fatto, più in generale, è che anche in *Underworld* gli schermi producono radiazioni vincolanti – segnano l'immaginario, intorbidano le coscienze, assicurano fragile sollievo («there's a pathogenic element in a passing glance»: p. 812). Per la mamma di Nick, dopo che è andata a vivere col figlio, la televisione fa da principale arredo domestico e privilegiato interlocutore quali che siano le immagini che trasmette, perlopiù anonime e trascurabili ad eccezione della serie

<sup>132</sup> Complice forse anche la sovraesposizione video del cittadino nella società contemporanea: «"Go into a bank, you are filmed", he said. "Go into a department store, you are filmed. Increasingly, we see this. Try on a dress in a changing room, someone's watching through a one-way glass. Not only customers, mind you. Employees are watched, too, spied on with hidden cameras. Drive your car anywhere. Radar, computer traffic scans. They're looking into the uterus, taking pictures. Everywhere. What circles the earth constantly? Spy satellites, weather balloons, U-2 aircraft. What are they doing? Taking pictures. Putting the whole world on film"» (DeLillo 1978, pp. 149-150).

<sup>133</sup> «Erano scene da film, queste, dal tono lievemente ellittico, con le riprese un po' improvvisate, sfasate dall'azione accidentale. Prima, la scena muta nel padiglione, dove i due personaggi si adocchiano in mezzo ai camion. Poi l'incontro sul bordo della piscina con primi piani e pause, i due un po' distaccati dal proprio dialogo, e un senso pervasivo di languore mattutino nel classico canto d'uccelli, nel movimento ritmico di uomini armati di tosasiepi e nel baluginio perfettamente turchese sullo sfondo» (p. 310).



anni Cinquanta “The Honeymooners” («It was about the only time I could expect to hear her laugh. She must have felt a certain clean release, looking at [...] things that were close to what she knew. Superficially of course. Close to what she knew in an apparent rather than actual way. A closeness that was shallow but still a bit touching and maybe even mysteriously real»: p. 103<sup>134</sup>). Per Marian, come già per il Lyle di *Players* (cfr. nota 125), la visione del piccolo schermo è una forma di benefico isolamento, e a Nick che a un certo punto vorrebbe unirsi a lei, a film peraltro iniziato, ribatte: «“you’re interfering”» («“I’ll be quiet and Til watch.” “You’re interfering by watching,” she said»: p. 116)<sup>135</sup>.

All’interno del romanzo scorrono quindi le immagini – apocriefe come la pellicola che muove la trama di *Running Dog* – di un vecchio e disperso, inedito lungometraggio di Sergej Ejzenstein, *Unterwelt*, che proiettato a beneficio di pochi privilegiati al Radio City Music Hall di New York (tra questi Klara, è il 1974) genera in verità plurime suggestioni e richiami di tutt’altra specie rispetto a quelle appena esaminate. Giacché, guarda caso muto ma non privo di accompagnamento musicale, comunque in grado di avvicinare Klara e i suoi amici, il film-evento presenta gli esperimenti di un «mad scientist [...] wielding an atomic ray gun» (p. 429) e le loro ripercussioni su corpi innocenti e deformi: in qualche modo anticipando così, come vedremo, il finale del romanzo (ma richiamando pure i brani immediatamente precedenti relativi agli esperimenti nucleari nel New Mexico<sup>136</sup>), quasi non bastasse a rinvenirvi un inserto *en abyme* la corrispondenza tra i titoli<sup>137</sup>, che nel caso del romanzo è comunque riconducibile anche al

<sup>134</sup> «Erano più o meno le uniche volte in cui potevo aspettarmi di sentirla ridere. Doveva provare un certo sollievo, guardando [...] cose vicine a ciò che conosceva. Superficialmente, certo. Vicine a ciò che conosceva in modo più apparente che reale. Una somiglianza che, per quanto superficiale, era commovente, e forse perfino misteriosamente reale» (p. 108).

<sup>135</sup> Eric Deming, per parte sua, «could sit in the family room and watch their super console TV, which was compatible with the knotty pine paneling, and he could anticipate the dialogue on every show. Newscasts, ball games, comedy hours. He did whatever voice the announcer or actor used, matching the words nearly seamlessly, and he never stuttered» (p. 519).

<sup>136</sup> Ma si vedano le parole dell’autore in Osen 1997 (mia la traduzione): «Il film di Ejzenstein funziona su più livelli. In un certo senso, è un riferimento semi-comico agli effetti delle radiazioni così come si vedono nei film giapponesi di fantascienza. A un livello più profondo, è una rappresentazione della repressione politica degli artisti in Unione Sovietica, che naturalmente Ejzenstein ha sperimentato direttamente. Su un piano più personale e più intimo, rappresenta una sorta di autorepressione sessuale che collega Ejzenstein a J. Edgar Hoover. Si può anche riportare il film di Ejzenstein al dipinto di Bruegel quanto a sofferenza grottesca. E pure, procedendo in avanti, ai bambini deformati del Kazakistan nell’epilogo» (tanto più che, a quanto pare, anche le scene del film potrebbero essere state girate in Kazakistan, «where he went to shoot *Ivan the Terrible*, later, during the war»: p. 443). Qui e altrove del resto DeLillo confessa di aver sentito la necessità di inserire una presenza sovietica nel suo romanzo, e a proposito del legame tra inibizioni esterne e interne che lo attraversa confida a Gerald Howard (1997) che la citazione del programma radio “The F.B.I. in Peace and War” (da parte di Jack Marshall durante la proiezione) risulta in questo senso (più o meno consapevolmente) funzionale.

<sup>137</sup> Viene peraltro citato, nello stesso momento, anche l’omonimo film muto del 1927, diretto da Josef von Sternberg (il regista di origine austriaca al quale fu guarda caso affidata la riduzione cinematografica di *An american tragedy* di Dreiser cui Ejzenstein rinunciò per diver-

sottobosco di mafie e occultamenti che lo attraversano (cfr. LeClair 1982), alla montagna di rifiuti nucleari stipati sottoterra dall'azienda per cui lavora Nick («The word pluto-nium comes from Pluto, god of the dead and ruler of the underworld»: p. 106), a uno dei suoi temi guida (l'emersione o l'estrazione del passato, del rimosso) e magari pure alla presenza «of a different underworld» che Klara rileva proprio durante la proiezione di *Unterwelt* attraverso «the rumbling of a subway train passing under the theater» (Duvall 2002: 52)<sup>138</sup>. ... E tornando alle possibili parentele tra cornice romanzesca e documento filmico (una fotografia dello scontro tra il potere e i suoi oppositori, o le sue vittime), non si potrà trascurare neppure il fatto che DeLillo ci presenta il regista sovietico come un teorico e un maestro del montaggio che oltretutto si distingue per la vocazione polifonica, irriducibile a frettolosi tentativi sinottici:

In Eisenstein you note that the camera angle is a kind of dialectic. Arguments are raised and made, theories drift across the screen and instantly shatter— there's a lot of opposition and conflict (p. 429).

the shots begin to engage a rhythm, long shot and close-up, landscape and face, waves of hypnotic repetition, and the music describes a kind of destiny, a brutish fate that bass-drums down the decades (p. 443).

All Eisenstein wants you to see, in the end, are the contradictions of being. You look at the faces on the screen and you see the mutilated yearning, the inner divisions of people and systems, and how forces will clash and fasten, compelling the swerve from evenness that marks a thing lastingly (p. 444)<sup>139</sup>.

genze con la Paramount) e tradotto in Italia, alternativamente, con i titoli *Il castigo e Notti di Chicago* (quanto invece all'ideale regista di un film tratto dal romanzo DeLillo, nel corso della citata intervista con Richard Williams, «se ne venne fuori deciso con un: 'Bertolucci. Il Bertolucci del *Conformista*»).

<sup>138</sup> Sempre Duvall (2002: 24) ricorda, tornando al *sottobosco* delinquenziale, i sospetti di Nick che il padre «was killed by the criminal underworld»: ma tra le ipotesi che riguardano la sua scomparsa, aggiunge Francucci (2015), c'è anche quella che la terra si sia aperta e l'abbia inghiottito: «the earth opened up and he stepped inside. [...] I think he went under»: *Underworld*, p. 808). Si veda inoltre Cazzullo 1999, laddove l'autore confessa di aver *osservato* mentre lavorava al romanzo, tra le sue connessioni interne, il fatto che «Matt, reduce del Vietnam, lavora in un'installazione militare sotto terra», e che «il delitto di cui il protagonista si macchia da ragazzo [...] accade in un sotterraneo».

<sup>139</sup> «In Ejzenstein si nota che l'occhio della cinepresa propone una sorta di dialettica. Vengono sollevati e sostenuti argomenti, ci sono teorie che attraversano lo schermo solo per andare istantaneamente in frantumi – è tutto una contraddizione e un conflitto» (p. 457); «le inquadrature si susseguono con un ritmo preciso, campo lungo e primo piano, paesaggio e faccia, ondate di ripetizione ipnotica, e la musica racconta una sorta di destino, un fato brutale che si ripete al cupo rullo dei tamburi di decennio in decennio» (p. 473); «Tutto quello che Ejzenstein vuole farti capire, alla fine, sono le contraddizioni dell'essere. Guardi le facce sullo schermo e vedi desideri mutilati, le divisioni interne di persone e di sistemi, il modo in cui le forze si contrappongono e si fondono, provocando quell'allontanamento dalla norma che marchia per sempre una cosa» (p. 474).

Ma soprattutto, come già segnalato, in *Underworld* torna a più riprese il filmato di uno degli omicidi compiuti dal Texas Highway Killer (forse anch'esso in qualche modo in dialogo con la cornice<sup>140</sup>) che viene prima vivisezionato da Jeff, il figlio di Nick, in cerca di dettagli sfuggiti alla moltitudine (un'altra) dei suoi spettatori; e quindi descritto a uso di un *tu* generico, collettivo, uniforme<sup>141</sup> che finisce per coincidere con Matt («If you've seen the tape many times you know from the hand wave exactly when he will be hit. [...] You say to your wife, if you're at home and she is there, Now here is where he gets it. You say, Janet, hurry up, this is where it happens», p. 158), ipnotizzato ma tutt'altro che anestetizzato dal tratto ruvido, dalla qualità un po' sporca dell'immagine:

There's something about the nature of the tape, the grain of the image, the sputtering black-and-white tones, the starkness—you think this is more real, truer-to-life than anything around you. The things around you have a rehearsed and layered and cosmetic look. The tape is superreal, or maybe underreal is the way you want to put it. It is what lies at the scraped bottom of all the layers you have added. And this is another reason why you keep on looking. The tape has a searing realness (p. 157)<sup>142</sup>.

Ciò che ferma l'attenzione, in questo caso, è l'imperfezione del documento, che rimanda a un tempo (come al solito tutto da rimpiangere in quanto più *vero* anche quando non esattamente paradisiaco) in cui i filmati avevano sempre qualcosa di amatoriale, di improvvisato, prima che la nettezza dei filtri e gli interventi in postproduzione offrissero del mondo riprodotto (quasi per intero, peraltro) una copia visibilmente artefatta. Come osserverà Brian anni dopo o qualche pagina prima (I.3)<sup>143</sup> assistendo a una sfida recente tra Giants e Dodgers<sup>144</sup> che non può non riportargli alla mente quella mitica dell'ottobre 1951, «the scratchier

<sup>140</sup> «The tape has the jostled sort of noneventness that marks the family product» (p. 156), «it is unrelenting footage that rolls on and on. It has an aimless determination, a persistence that lives outside the subject matter. [...] It is innocent, it is aimless, it is determined, it is real» (*ibidem*); «this is the nature of the footage, to make a channeled path through time, to give things a shape and a destiny» (p. 157).

<sup>141</sup> Sull'uso che ne fa DeLillo nel romanzo si veda Osteen 2000: 235 e 241.

<sup>142</sup> «C'è qualcosa nella natura del nastro, nella grana dell'immagine, nei toni barbuglianti del bianco-e-nero, nella sua essenziale crudezza, che ti fa pensare che sia più reale, più aderente alla vita di tutto ciò che ti circonda. Le cose che ti circondano sono meno immediate, sembrano provate e ritoccate davanti allo specchio, abbellite dai cosmetici. Il nastro è iperreale, o forse sarebbe più appropriato dire subreale. È ciò che rimane sul fondo scrostato di tutti gli strati che hai aggiunto. E questo è un altro dei motivi per cui continui a guardare. Il nastro è di un realismo folgorante» (p. 163).

<sup>143</sup> E come ribadisce l'autore nel citato *The Power of History* («the shakier and fuzzier the picture, the more it lays a claim to permanence»).

<sup>144</sup> In corso al Dodger Stadium – costruito nel 1962 a Los Angeles, California, dove nel frattempo, assecondando abitudini frequenti nello sport americano, si sono trasferite le due squadre – e alla quale Nick e i suoi amici (nonostante il disappunto di uno di loro) assistono da una sala-ristorante interna che attutisce il rumore della folla e immerge, per l'appunto, in una sorta di «virtual reality» (p. 92).

an old film or an old audiotape, the clearer the action in a way. Because it's not in competition for our attention with a thousand other pieces of action» (p. 98). Così appunto anche il filmato del Texas, «innocent, [...] aimless, [...] determined, [...] real» (p. 156)<sup>145</sup> nonostante l'incessante iterazione: e che dunque, mentre asseconda il folle sogno del killer – laddove moltiplica l'omicidio, colpevolizza la vittima (fatalmente votata fin dal principio al suo destino), suggerisce l'emulazione e insieme genera panico –, rappresenterebbe l'improvviso e travolgente ritorno della *realtà*<sup>146</sup> pur sotto forma qui di terrificata incarnazione degli incubi, delle visioni più cupe con cui l'immaginazione è solita avvolgerla (cosicché Matt, nel cercare la condivisione della moglie, sembra in qualche modo, magari inconsciamente, volerle preparare un'aggressione).

La stessa sequenza scorre più tardi, nel romanzo, anche sotto gli occhi di Nick (che se ne disinteressa: II.5) e poi di Albert (mentre si trova in un bar: II.7), rinnovando a colpi di occorrenze l'idea che pure l'elemento della violenza (perlopiù seriale e/o gratuita, comunque privata) debba essere aggiunto a quelli (dieci in tutto, secondo Ercolino) distintivi di un cosiddetto, recente genere *massimalista* (penso per esempio al quarto dei cinque romanzi riuniti da Bolaño sotto il titolo *2666, La parte de los crimenes*, incentrato su una serie di femmicidi a Ciudad Juárez<sup>147</sup>). Magari insieme alla riflessione sulle trasformazioni apportate dalla tecnologia alla percezione e alle abitudini dell'uomo contemporaneo (cfr. Parrish 2002<sup>148</sup>), fermo restando che peculiare al romanzo di DeLillo appare l'espansione del contesto storico che al massimo in Pynchon, tra gli altri autori intenti alla descrizione *ipertrofica e collettiva* della società occidentale contemporanea, pare trovare un consistente (seppur diversamente modulato) spazio di declinazione.

E sotto il segno della violenza – in questo caso legata alla dimensione pubblica e politica, ma ancora duplicata e riflessa nella sua riduzione video<sup>149</sup> – na-

<sup>145</sup> Anche nel filmato con Hitler che caricaturizza se stesso per interposto satiro (rinvenuto in *Running Dog*) inevitabilmente «there is a disturbance. The picture jumps [...] the lights flicker» (DeLillo 1978, pp. 225-226), e guarda caso «Moll found something compelling about the footage she was watching. It wasn't like a feature film or documentary; it wasn't like TV newsfilm. It was primitive and blunt, yet hypnotic» (ivi, p. 227).

<sup>146</sup> Ma sulla questione si veda anche Tréguer 2001.

<sup>147</sup> Anche qui peraltro compare un personaggio reale, il giornalista (incaricato di indagare sui delitti) Sergio González Rodríguez – autore, sull'argomento, del *reportage* (2002, tradotto da Adelphi nel 2006) *Huesos en el desierto* (Bolaño, 2004, gli ha dedicato anche un pezzo intitolato *Sergio González Rodríguez bajo el huracán*). Ma gli esempi si sprecano, basti pensare all'omicidio pur preterintenzionale commesso da Gately in *Infinite Jest* di Wallace e soprattutto a *Against the Day* (2006) o a *Inherent Vice* (2009) di Pynchon. In DeLillo, come anticipato in *passant*, è anche in *The Names* che sembrano assumere natura rituale, pressoché indifferente all'identità delle vittime, i misteriosi omicidi avvenuti sull'isola greca dove sono andati a vivere la moglie e il figlio del protagonista-narratore.

<sup>148</sup> Nonché DeLillo 1985, p. 272: «technology [...] creates an appetite for immortality on the one hand. It threatens universal extinction on the other. Technology is lust removed from nature».

<sup>149</sup> Involontaria, inflazionata e insonorizzata: in palese dialogo con l'altro *dead movie*, non foss'altro perché anche qui un uomo viene colpito nella sua auto.



Figura 8

turalmente si iscrive, per concludere la panoramica in corso, anche il *filmato di Zapruder*, com'è ovvio già presente in *Libra* e che evidentemente fotografa una situazione simile a quella catturata dalla *Video Kid* (ma appunto divenuti casuali a quest'altezza i bersagli della violenza): ventidue secondi «filled with slurs and jostles» (p. 488), ripresi con una cinepresa 8mm dal sarto di origine russa che gli ha dato il nome («il momento della morte ha una franchezza che non si può dimenticare»: Arensberg 1988: 42) e proiettati in forma privata e clandestina nello «studio of a video artist» (p. 487) nel corso dell'*Estate 1974*, poco prima dunque che le immagini (fig. 8) venissero effettivamente, pubblicamente diffuse nel corso della trasmissione televisiva *Good Night America* (sebbene alcuni fotogrammi fossero apparsi subito, nel 1963, su «Life»).

## 10.

Un'ultima considerazione sul tratto di romanzo già percorso e in particolare sulla *Part 1* (dall'andamento circolare visto che, nel cercare di rinnovare un contatto con Marian, Nick sorvola in mongolfiera le gigantesche opere cui stava lavorando nel primo capitolo Klara) riguarda ancora i cosiddetti «dispositivi di intensificazione mimetica» (Bertoni 2007: 334). Qui infatti la rievocazione da parte di Nick del proprio passato, svolta al *simple past tense* – con un effetto inevitabile di ambiguità (tra durativo e iterativo) che la traduzione italiana, dove non sia guidata da specifiche indicazioni temporali (del tipo «at that time», «on Tuesdays») o da verbi di continuità (*to use*), è chiamata faticosamente a risolvere –, procede per continui salti e ritorni (tra le questioni che più gli stanno a cuore)

intrecciando così a quel tempo ambiguo della memoria un tessuto mnemonico ‘disordinatamente fedele’ al movimento ondulatorio della voce, di ogni voce che, mentre ricorda, salta e associa, divaga e riprende il filo interrotto, come nel capitolo II (sono tutti *incipit* di paragrafi, quelli che seguono):

From the shimmering bronze tower where I worked [...] I looked out past the miscellaneous miles of squat box structures where you took your hearing aid to be fixed or shopped for pool supplies [...]  
 We brought her [la madre di Nick, *nda*] out from the East [...]  
 I drank soy milk and ran the metric mile [...] <sup>150</sup>  
 Travel was an important part of my job [...]  
 We fixed her up with a television set and a humidifier and the dresser that used to be Marian's when she was growing up. [...]  
 He went out to get a pack of cigarettes and never came back. [...]  
 Marian believed this is the crucial thing you have to consider when making a person feel at home. [...]  
 My firm was involved in waste. [...]  
 I ran along the drainage canal wearing a wireless headphone.  
 I call the Lucky Strike logotype a target because I believe they were waiting for my father [...] (pp. 85-90). <sup>151</sup>

Passando oltre, quindi, il quadro successivo, *Manx Martin I*, si presenta come una magnifica scena teatrale il cui palco coincide con casa Martin, la famiglia di Cotter, il ragazzo afroamericano che è riuscito ad assistere alla partita senza pagare il biglietto (siamo sempre, in queste sezioni, al 1951) e ne è pure uscito con la palla decisiva in tasca, macchiata della vernice del pilone su cui ha rimbalzato prima di finire tra le sue mani. L'episodio che conduce alla *sottrazione dell'oggetto magico* (vi si è fatto fuggevole riferimento) si apre con il ritorno a casa (inizialmente occupata solo dalla sorella) di Cotter preoccupato che i genitori si accorgano che per andare allo stadio ha saltato la scuola; prosegue poi con quello della madre; infine del padre Manx, a cena conclusa (movimento simile,

<sup>150</sup> Qui, a conferma del valore abitudinario dell'azione, possiamo contare su quanto racconta Nick a Klara su di sé in occasione del loro primo incontro dopo molti anni (p. 72): «Well, let's see. I drink soy milk and run the metric mile».

<sup>151</sup> Ma si veda pure il capitolo VI (nella stessa sezione del romanzo, e sempre selezionando inizi di capoverso): «We laid in a case of the flavored seltzer she liked and we set her up in a quiet room, Lainie's old room, with the resilvered mirror and the big-screen TV [...] I was eleven years old when he went out for cigarettes, a warm evening with men playing pinochle inside a storefront club [...] At home we wanted clean safe healthy garbage. We rinsed out old bottles and put them in their proper bins. [...] He never committed a figure to paper. He had a head for numbers, a memory for numbers. [nuovo capoverso] We fixed her up with the humidifier, the hangers, the good hard bed and the dresser that belonged to Marian when she was growing up [...] Tuesdays only we did plastic, minus caps and lids. [...] They talked about the things I did not talk about [...] According to street legend he never wrote a number on a piece of paper. [nuovo capoverso] Night after night we sat in the stale glow, my mother and I, and watched reruns of "The Honeymooners"» (pp. 118-121).

peraltro, a quello riprodotto nella parte II, capitolo V, in casa Shay: con l'unica differenza, inevitabile e significativa, della mancata apparizione del padre dopo quella della madre che interrompe le schermaglie in corso tra *siblings*<sup>152</sup>). Il tempo narrativo è ancora il presente, e insegue come una *steadycam* i protagonisti di questo interno popolare dalla tavola di cucina al salotto – dove Cotter, partito per farsi firmare la giustificazione per il giorno dopo, confida al padre di possedere la mitica palla (ma di non volerla vendere) –, poi di nuovo alla cucina (teatro di una breve discussione tra i coniugi) e infine alla camera da letto di Cotter, dove il padre si intrufola, addormentato il ragazzo, per impadronirsi, novello Macbeth, dell'oggetto prezioso. Il quadro, l'atto è reso quasi per intero dai dialoghi, dalle indicazioni di scena (i movimenti degli attanti), a parte brevi incursioni del narratore (anonimo) nei pensieri di Cotter (e nelle ultime righe in quelli di Manx fattosi ladro in casa propria).

Quindi il sipario cala e un altro salto temporale<sup>153</sup> ci conduce in un luogo del tempo parzialmente indefinito (successivo a questo ma non a quello precedente: *Mid-1980s-Early 1990s*) e racchiuso in dieci capitoli che, dopo aver introdotto il video dell'ennesimo, impunito omicidio seriale, ripercorrono sparsi episodi di qualche anno prima, più o meno significativi, che riguardano vite intrecciate a quella di Nick (quasi sempre assente dalla narrazione). Assistiamo dunque a un incontro clandestino tra Marian e Brian, la moglie e l'amico (più tardi rinnovato con l'accompagnamento dell'eroina<sup>154</sup>), prima che quest'ultimo vada in New Jersey a conoscere Marvin Lund, proprietario della mitica palla e maniacale storiografo dei suoi passaggi di mano (sarà appunto Brian il tramite con Nick). Successivamente facciamo la conoscenza di Matt, in visita dalla madre (Rosemary) insieme al fratello che vorrebbe trasferirla presso di sé, addolcirne la vecchiaia portandola via dal Bronx (come poi in effetti farà); e infine, quasi che successivi passaggi di testimone servano a introdurre nuovi personaggi sempre più distanti dall'orbita del protagonista o presunto tale, ci imbattiamo per la prima volta in Albert Bronzini (che Matt decide dopo tanto tempo di andare a trovare), nella suora Edgar (figura centrale dell'ottavo capitolo e poi di numerosi altri a venire ambientati nella disagiata zona del Muro: the Wall, South Bronx); e infine, *en passant*, in Richard Henry Gilkey, l'omicida seriale di automobilisti texani.

In verità, al di là del grado di prossimità che i suoi protagonisti intrattengono con Nick, questi brani sono tenuti insieme soprattutto dal fatto di eleggere a epicentro tematico, in linea con l'organismo romanzesco che li ospita, il rapporto vitale tra presente e passato, la necessità che più o meno consapevolmente avverte ognuno di noi di farci i conti (anche se a quest'altezza il motivo è declinato prin-

<sup>152</sup> Finché era presente in famiglia, del resto, anche Jimmy, al pari di Manx, era figura sfuggente, che entrava e usciva da casa senza un orario evitando perlopiù conversazioni e spiegazioni.

<sup>153</sup> Si dovrà osservare che ogni sezione del romanzo è a sua volta internamente scandita da spazi bianchi che, come in più di un testo di Bolaño, segnano cambi di scena spaziali e temporali.

<sup>154</sup> Guarda caso (anche se non può saperlo) la stessa sostanza di cui è dipendente l'uomo ucciso da Nick.

principalmente sotto forma di nostalgia). La riconosciuta centralità di *Underworld* all'interno dell'opera di DeLillo (agli occhi sia del diretto interessato che dei suoi commentatori) potrebbe del resto dipendere anche dalla acquisita capacità dell'autore, qui, di traghettare i temi consueti – su tutti la paranoia e l'alienazione di volta in volta generate dal potere, dalla fama, dal denaro, dalla monotonia, da traumi non elaborati, dallo sradicamento<sup>155</sup> – fuori dai consueti recinti del *romanzo* entro i quali proliferano snodi e scioglimenti, omicidi risolutivi, improvvisi tradimenti, azioni di spionaggio, fatti insomma eccezionali al pari di tanti personaggi variamente *borderline* (L. H. Oswald, Eric Parker, Jack Gladney, Bucky Wunderlick, Bill Gray...): che in *Underworld* vengono per l'appunto sostituiti da figure più sensibili ai quesiti posti dal passato o da un potenziale esistenziale inespresso, abortito – e dunque, chissà, più ordinarie se non addirittura meno pericolose, in qualche modo comunque temperate dallo scorrere del tempo che, continuamente deviato e riavvolto a livello strutturale, si fa principio attivo del loro agire, della narrazione, di un *plot* evidentemente depotenziato.

Matt va in cerca del vecchio alloggio di famiglia e poi di Bronzini (che vive con la sorella) probabilmente riattivato dai discorsi con Nick (sul padre, sugli scacchi) e dai racconti della madre (sempre intorno al marito fuggito). Bronzini ripensa improvvisamente, in casa dell'amico Eddie, allo Space Shuttle Disaster di due anni prima (siamo dunque nel 1988), ma più in generale la sua memoria rimbalza incessante tra diversi momenti di un passato che sente scandito inesorabilmente dalle musiche per pianoforte di Saint-Saëns (per la *mano sinistra* che intitola questa parte di romanzo<sup>156</sup>). Brian, reduce da una visita a un'esposizione di macchine degli anni Cinquanta, si sente diagnosticare da Marvin Lund un bisogno patologico di recuperare una condizione perduta, magari legata (guarda caso) alla stabile continuità (forma riconoscibile con cui leggere e ordinare la storia) della guerra fredda («You see the cold war winding down. This makes it hard for you to breathe»: p. 170).

Del resto Marvin, per parte sua, c'è in qualche modo riuscito a recuperare il passato, in verità *congelandone* un pezzo estraneo che non lo contempla – ricostruendo cioè (quasi per intero) il percorso della palla agguantata da Cotter, a costo di dover ingrandire ogni singolo fotogramma d'epoca relativo al pubblico sugli spalti (fotografie ma pure, di nuovo, filmati)<sup>157</sup>. «This is what technology

<sup>155</sup> Territoriale in *Ratner's Star* o in *Libra*, ambientale in *Great Jones Street* o in *Mao II*.

<sup>156</sup> La mano sinistra è anche quella con la quale a un certo punto comincia a sparare il Texas Highway Killer ma, come osserva Francucci (2015, p. 297), *Elegy for left hand alone* è pure il titolo di un pezzo scritto da Leopold Godowsky nel 1929 che potrebbe coincidere, nel romanzo, con quello che ascolta ossessivamente Marvin («He played the piano elegy that was Eleanor's favorite music»: p. 189).

<sup>157</sup> Qualcosa di simile fa Matt, con risultati però raramente soddisfacenti, in Vietnam (p. 462): «He worked in a quonset hut, cranking rolls of film across a light box. This was the take from aerial recon, an endless series of images sucked up by the belly cameras of surveillance planes. It was all about lost information, how to recover the minutest unit of data and identify it as a truck driven by a man smoking a French cigarette, going down the Ho Chi Minh trail».



does», afferma a un certo punto: «it peels back the shadows and redeems the dazed and rambling past. It makes reality come true»<sup>158</sup> (p. 177). Più difficile, si direbbe, è fare i conti con le impurità presenti, difendersi dal contagio e dalla contaminazione, dalla minaccia di un morbo fisico oppure morale, quasi sempre comunque proiezione di spettri privati che certo non bastano a neutralizzare i guanti di *latex* indossati dallo stesso Marvin oppure da suora Edgar – un tempo insegnante nota per la severità e adesso invece (anni Ottanta inoltrati) impegnata nel sociale ma nondimeno affetta da un patologico timore del contatto, dell'infezione e della malattia, «the fraidy child who must face the real terror of the streets to cure the linger of destruction inside her» (appunto: p. 248). La quale dunque non solo parentele onomastiche (irresistibile impulso a percorrere territori ermeneutici potenzialmente azzardati) suggerisce con il capo dell'FBI, come attesta già una delle sue prime apparizioni che serve a restituirne il tumulto interno, un potente miscuglio di attrazione e di timore per le proprie pulsioni endogene e per il mondo esterno (ridotto a una massa di microbi e di sovietici<sup>159</sup>), di paranoia e sessualità repressa:

Edgar force-fitted the gloves onto her hands and felt the ambivalence, the conflict. Safe, yes, scientifically shielded from organic menace. But also sinfully complicit with some process she only half understood, the force in the world, the array of systems that displaces religious faith with paranoia. It was in the milky-slick feel of these synthetic gloves, fear and distrust and unreason. And she felt masculinized as well, condomed ten times over—safe, yes, and maybe a little confused. But latex was necessary here. Protection against the spurt of blood or pus and the viral entities hidden within, submicroscopic parasites in their soviet socialist protein coats (p. 247)<sup>160</sup>.

Cos'è per l'appunto che definisce e tiene in vita Hoover, come si ribadirà più tardi nel romanzo? «Conflict. The nature of his desire and the unremitting attempts he made to expose homosexuals in the government. The secret of his desire and the refusal to yield. Great in his conviction [...] and great and sad and miserable in his dread of physical contact and in a thousand other torments

<sup>158</sup> «Questo riesce a fare la tecnologia. Sbuccia le ombre e redime la confusione e l'incoerenza del passato. Fa avverare la realtà» (p. 184).

<sup>159</sup> «She was a cold war nun», per la quale «a war might be thrilling» (p. 245).

<sup>160</sup> «Edgar s'infilò a forza i guanti e sentì la solita ambivalenza, il conflitto. Sicura, sì, scientificamente protetta dalla minaccia organica. Ma anche peccaminosamente complice di un processo che capiva soltanto a metà, quella forza nel mondo, quello spiegamento di sistemi che sostituisce la fede religiosa con la paranoia. Era nella sensazione viscido-lattiginosa di questi guanti sintetici, la paura, la sfiducia e l'irragionevolezza. E si sentiva anche mascolinizzata, ricoperta da dieci strati di profilattico – sicura, sì, e forse un po' confusa. Ma il latex qui era necessario. Una protezione contro lo schizzo di sangue o di pus e i virus nascosti all'interno, parassiti submicroscopici con i loro manti proteici bolscevichi» (p. 253). Per usare ancora una volta le parole di Bertoni (2007, p. 328), entrambi sono «casti, sessualmente repressi, votati alla punizione e al controllo, ossessionati dalla contaminazione di virus e batteri».

too deep to name» (p. 573)<sup>161</sup>. Affascinata peraltro come lui da uno spettacolo di scheletri, quello ammirato in una chiesa di cappuccini in occasione di un lontano viaggio a Roma («death, yes, triumphant»: p. 249), e quindi dalle stesse immagini di Bruegel in cui anche lei si imbatte sfogliando il «Time» (p. 250), suora Edgar rivela ulteriori affinità<sup>162</sup> col suo omologo maschile che non incontrerà mai («fellow celibate and more or less kindred spirit but her biological opposite, her male half», p. 826<sup>163</sup>) – dal bianco e nero dell’abbigliamento al comune manicheismo etico-morale fino alla presenza costante, al loro fianco, di una ‘spalla’ (Clyde e Gracie)... Ma potremmo nondimeno osservare che il capo dell’F.B.I. in qualche modo fa idealmente coppia, nel romanzo, anche con Marvin, impegnati come sono entrambi a setacciare nelle vite altrui, a ricostruirle, a viverle al posto della propria; e allo stesso tempo che diversamente da lui la suora infine troverà nel caos, nella miseria, nella perdizione un segno del divino, rammentandoci che corruzione e trascendenza possono convivere tra loro<sup>164</sup>.

## 11.

La terza parte del romanzo, *The Cloud of Unknowing. Spring 1978*, ci riporta quindi indietro di dieci anni per la durata dei suoi tre capitoli – due che hanno per protagonista Nick, intento a ricordare i primi viaggi di lavoro assieme a Sims, e l’altro, in posizione mediana, centrato ancora su Marvin Lund (a San Francisco inutilmente in attesa di Chuck, figlio del terzo proprietario della palla dopo Cotter e suo padre, gli anelli mancanti nella ricostruzione di Marvin). Ma

<sup>161</sup> «Il conflitto. La natura del suo desiderio e gli sforzi incessanti per denunciare gli omosessuali all’interno del governo. Il segreto del suo desiderio e il rifiuto di cedere. Grande nella sua convinzione. Grande nel suo duro giudizio [...] e grande, triste e infelice nel suo terrore del contatto fisico e in mille altri tormenti troppo profondi per essere nominati» (p. 612).

<sup>162</sup> Anche esplicitate: «Edgar was basically a junior G-man, protecting a set of laws and prohibitions», p. 249 (dove *G-man* sta per *Government Man*).

<sup>163</sup> «Casto come lei e più o meno anima gemella, ma il suo opposto biologico, la sua metà maschile» (p. 879).

<sup>164</sup> Come potrebbe suggerire anche la ripetuta apparizione nel romanzo della figura del corvo (quello che Hoover scorge nel dipinto di Bruegel, quello che presta il volto alla donna mascherata che balla con Clyde Tolson, V.4): la quale, anche prima di farlo esplicitamente, non può in effetti non evocare il più saccheggiato componimento dell’omonimo poeta (*Edgar Allan Poe*) che in effetti la suora (col suo «raven’s heart, small and obdurate»: p. 249) intende proporre in classe e che appunto – stando almeno a Malin e Dewey (2002: 25) – sembra affermare e metaforizzare quel connubio (corruzione/ trascendenza).

questa sezione soprattutto sviluppa il flessibile e poliedrico potenziale simbolico dei rifiuti<sup>165</sup> (cfr. fig. 9), già precedentemente introdotti nel romanzo («the side streets are weary with uncollected garbage and broken glass», p. 55, ottobre 1951) e destinati a rimanervi centrali (del resto, come dice Nick a Sims, non è il lavoro che fanno a fargli vedere spazzatura dappertutto, bensì il fatto che questa «is everywhere»: p. 283<sup>166</sup>): declinati davvero, da una pagina all'altra, sotto specie molteplice, non già soltanto come evidenza tangibile di una società che non smette di produrre cose «you wanted ardently and then did not» (p. 185)<sup>167</sup> e i cui materiali di scarto forse già in passato, accumulandosi oltre misura, spinsero alla migrazione intere popolazioni («because they had no room to live and breathe, surrounded by their own mounting garbage», p. 343<sup>168</sup>).

D'altronde l'emergenza ambientale, in tutta la sua paradossale geometria (in quanto conseguenza delle azioni umane e insieme fonte di pericolo e disagio per le stesse), è presente all'autore ben prima di *Underworld*. Penso soprattutto a *White Noise*, dove il terrore della morte, ossessione della coppia protagonista e bersaglio mobile di un'equipe medica che vorrebbe sradicarlo dalla mente degli uomini, deve a un certo punto fare i conti anche con una nube tossica che provoca danni alla salute e stravolge i tramonti. E ancor più colpiscono, nello stesso romanzo – guarda caso fitto di scene ambientate in centri commerciali e supermercati (luoghi di rivendita di merci e involucri da acquistare smaltire<sup>169</sup>)

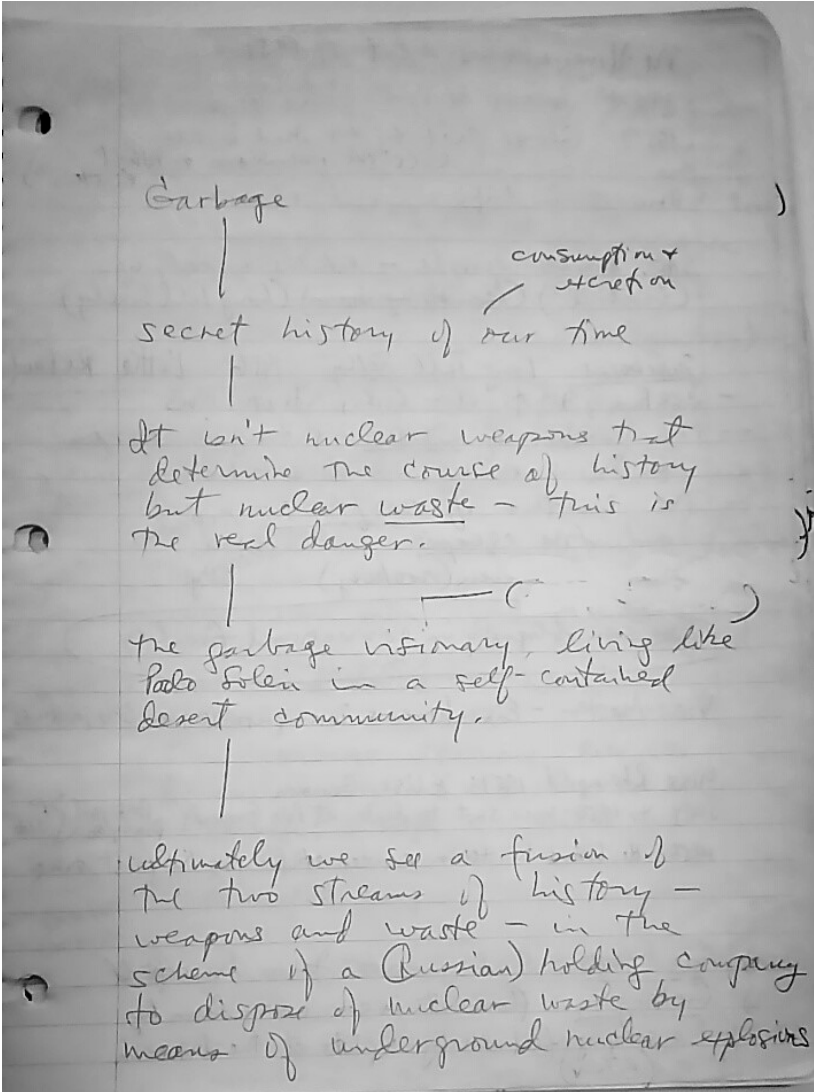
<sup>165</sup> Sulla questione, già ampiamente e variamente sviluppata in sede critica, si vedano almeno Portelli 2000 e McGowan 2005, quindi la pur breve trattazione contenuta in Zaccuri 2016 e Scaffai 2017 (ma mi permetto di rimandare anche a Turi 2016). È però soprattutto il recente Valdinoci 2019 che, mentre passa in rassegna la sempre più estesa produzione letteraria abitata da *antimerci* (Tournier, Calvino, Auster, Doctorow, Orwell, Pynchon, Pamuk, McCarthy...), rileva le plurime direzioni semantiche assunte dalla rappresentazione dei rifiuti nel romanzo di DeLillo (in forma di scarto identitario, conservazione del passato, regno sotterraneo, potenziale estetico e artistico, materiale di riciclo, divinità contemporanea...). Alla lista degli autori individuati, legittimamente incompleta, si potrebbe forse aggiungere, sempre per restare nell'orbita dei romanzi cosiddetti *ipertrofici*, il Wallace che da un prossimo futuro volge lo sguardo all'indietro per ricordare «the years right around the millennium being a terrible U.S. time for waste, then, ozone-wise and landfill-wise and shoddily-disposed-of-dioxin-wise, w/DT-cycle annular fusion at the stage where they had the generating-massive-amounts-of-high-R-waste part down a lot more pat than the consuming-the-waste-in-a-nuclear-process-whose-own-waste-was-the-fuel-for-the-first-waste-intensive-phase-of-the-circle-of-reactions part» (Wallace 1996: 1029).

<sup>166</sup> Non a caso lo stesso Nick a un certo punto (p. 343) ammette: «I was becoming Simslite [...], seeing garbage everywhere or reading it into a situation».

<sup>167</sup> Basteranno degli scioperi, nell'estate del 1974, perché le strade vengano invase da «garbage stacked in black bags» (p. 376): «the garbage was [...] leaching out, beginning to burn its way out of the bags» (p. 478: ma sugli Stati Uniti e i rifiuti si veda soprattutto Scarpino 2011).

<sup>168</sup> Non a caso Bronzini racconterà (p. 767) l'antica tradizione maya di seppellire i morti insieme a «old broken things [...] as a convenient means of garbage disposal».

<sup>169</sup> Nonché luoghi di ingannevole fortificazione dell'io, per cui si veda DeLillo 1985, p. 20: «It seemed to me that Babette and I, in the mass and variety of our purchases, in the sheer plentitude those crowded bags suggested, the weight and size and number, the familiar package

Figura 9<sup>170</sup>

designs and vivid lettering, the giant sizes, the family bargain packs with Day-Glo sale stickers, in the sense of replenishment we felt, the sense of well-being, the security and contentment these products brought to some snug home in our souls—it seemed we had achieved a fullness of being that is not known to people who need less, expect less, who plan their lives around lonely walks in the evening».

<sup>170</sup> È riprodotta una pagina di appunti dell'autore durante la stesura del romanzo (HRC, container 60.2).

–, le ripetute e capillari descrizioni di rifiuti per così dire ‘tipo’: maleodoranti e smisurati punti di approdo di strumenti di vita quotidiana utilizzati, usurati, scartati oppure marcescenti<sup>171</sup>; segni ricorrenti del deperimento e della dismissione dal rumore guarda caso cromaticamente, sinesteticamente consonante<sup>172</sup> con quello della morte che intitola l’opera; e insieme appunto deiezioni (affini a quelle che il protagonista consegna preoccupato a un laboratorio di analisi mediche) di una società autolesionista e distratta, incapace di calcolare gli effetti di un indiscriminato accumulo di beni e oggetti, di confezioni necessarie alla loro conservazione e al loro commercio, di miasmi necessari alla loro produzione (salvo poi appunto preoccuparsene fino alla paranoia: avventatezza che trova una declinazione esemplare nel protagonista del romanzo, spinto all’assassinio e poi immediatamente impegnato a porvi un rimedio).

*Underworld*, viceversa, non si limita a perlustrare i peccati di ‘consapevolezza rimossa’ dei nostri tempi («We make stupendous amounts of garbage, then we react to it, not only technologically but in our hearts and minds»: p. 288) né soltanto a considerare, a inseguire le molteplici traiettorie possibili dell’oggetto *rifiuto* in cerca di uno spazio di contenimento, di eliminazione<sup>173</sup> o addirittura di una nuova funzione, primo anello cioè di una catena metamorfica che in effetti esplora e attraversa plurime possibilità di riciclaggio e rigenerazione: *architettonica* (le Watts Towers di Los Angeles, progettate da Sabato Simon Rodia con materiale di recupero); *ludica* («We turned junk into games», ricorda il vecchio professore di scienze di Nick, p. 663<sup>174</sup>); e puramente *artistica* («we took junk and saved it for art», afferma Klara prima ancora di recuperare gli aerei militari, i b-52 dismessi da riconvertire in gigantesche sculture o installazioni: p. 393)... Risulta infatti palese, a partire proprio dalla III parte del romanzo, che

<sup>171</sup> «Gum wrappers, ticket stubs, lipstick-smeared tissues, crumpled soda cans, crumpled circulars and receipts, ashtray debris, poposicle sticks and french fries, crumpled coupon and paper napkins, pocket combs with missing teeth» (ivi, p. 288); «a horrible clotted mass of hair, soap, ear swabs, crushed roaches, flip-top rings, sterile pad smeared with pus and bacon fat, strands of frayed dental floss, fragments of ballpoint refills, toothpicks still displaying bits of impaled food» (ivi, p. 247: ma gli esempi possibili sono assai numerosi).

<sup>172</sup> Perfino nelle prime tappe del processo che va dalla vita allo smaltimento (ivi, p. 246: mio il corsivo): «I opened the refrigerator, peered into the freezer compartment. A strange cackling sound came off the plastic food wrap, the snug covering for half eaten things, The Ziploc sacks of livers and ribs, all gleaming with *sleety crystals*. A cold dry sizzle. A sound like some element breaking down, resolving itself into Freon vapors. An eerie static, insistent but near subliminal, that made me think of wintering souls, some form of dormant life approaching the threshold of perception».

<sup>173</sup> In *Manx Martin 2*, per esempio, Antoine deve aiutare l’amico Willie, proprietario di un ristorante, a smaltire i rifiuti che produce la sua attività: eppure, sebbene «this goddamn country has garbage you can eat, garbage that’s better to eat than the food on the table in other countries» (pp. 766-767), c’è pure, nel romanzo, (III.1, p. 283), chi rende inaccessibili gli avanzi ammassati davanti al proprio locale per evitare che i poveri possano ricavarne qualcosa da mangiare.

<sup>174</sup> «Gouging cork out of bottle caps. I don’t even remember what we used it for. Cork, rubber bands, tin cans, half a skate, old linoleum that we cut up and used in carpet guns».

praticamente tutte le tematiche che tornano con una certa frequenza – la rielaborazione del passato, la dialettica tra conoscenza e occultamento, la violenza tra stati oppure tra cittadini (o tra stato e cittadino) – stabiliscono connessioni, oltre che tra loro, col mondo delle macerie, dei residui da smaltire, degli scarti domestici o collettivi, preda di gabbiani o di rulli compressori. «Waste is an interesting word that you can trace through Old English and Old Norse back to the Latin, finding such derivative as empty, void, vanish and devastate» (p. 120), scrive a un certo punto DeLillo ricapitolando altre funzioni ancora assolute dai rifiuti nel romanzo, dove in effetti compaiono anche quale componente basilare di luoghi marginali (le discariche) in cui vengono abbandonati i bambini morti di morte violenta<sup>175</sup> (e non è un caso che la forzata ricostruzione da parte di Nick della sparizione del padre per mano della *mala* newyorchese riveli, nelle sue scelte lessicali, connessioni simili: «They took him out to the marshes and *wasted* him as we say today», p. 106<sup>176</sup>); oppure come elemento centrale (il fluoruro, materiale di scarto dagli alti costi di eliminazione) nella costruzione della bomba atomica («It's [...] shit because it's garbage, it's waste material», come dice Klara: p. 77)<sup>177</sup>.

Alla fine degli anni Settanta Nick (che fino ad allora ha lavorato «as a corporate speechwriter and public relations aide»: III.1, p. 282) è stato da poco assunto alla Waste Containment, un'azienda che si occupa di smaltimento di rifiuti e che lo spedisce subito a Mojave Springs, California, per sottoporlo alla mistica, visionaria iniziazione di Jess Detwiler, «the garbage archaeologist» (p. 281; p. 343) che colora di tonalità ulteriori la già variegata tavolozza semantica della spazzatura, illuminandone in primo luogo il potenziale estetico e commerciale (ancor più sorprendente di quello che verrà conferito al South Bronx per turisti), laddove per esempi immagina e incoraggia la costruzione di architetture future fatte con materiali di scarto (come appunto quelle di Rodia):

Make an architecture of waste. Design gorgeous buildings to recycle waste and invite people to collect their own garbage and bring it with them to the press rams and conveyors. Get to know your garbage. And the hot stuff, the chemical

<sup>175</sup> È ciò che avviene al Muro, cronotopo di un'era «of house garbage, the age of construction debris and vandalized car bodies, the age of moldering mobster parts» (p. 238).

<sup>176</sup> «Lo portarono nelle paludi e lo fecero secco, come si dice adesso», risolve la traduzione di un brano (p. 112) nel quale in verità il complemento oggetto non è esplicitato: ma la stessa frase o quasi ritorna più tardi («Nick believed their father was taken out to the marshes and shot»: p. 454) con chiaro riferimento al padre.

<sup>177</sup> In proposito si veda anche il brano datato 18 ottobre 1967 (V.6), giorno delle proteste per le strade di Madison, Wisconsin (dove si trova Marian), contro la Dow Chemical Company che produce il napalm utilizzato in Vietnam: «Yes, we are talking about waste, we are talking about fertilizer, we are talking about waste and weapons, we are talking about ANFO, the bomb that begins in the asshole of a barnyard pig» (p. 600).

waste, the nuclear waste, this becomes a remote landscape of nostalgia. Bus tours and postcards, I guarantee it (p. 286)<sup>178</sup>.

Così dice Jesse ai suoi adepti per nobilitare la loro professione e la sua materia di riferimento, per neutralizzare una promessa d'apocalisse, ma finendo contemporaneamente per introdurre un paradigma metaforico – ciò che espelliamo ritorna<sup>179</sup>, scarto e testimonianza di un *passato* sempre (per così dire) *presente* – che da questo momento assume valenze palesi e ineludibili all'interno del romanzo. Non solo: quel che gettiamo via, come rilevava già Calvino nella *Poubelle agréée* (1977), rappresenta anche il consuntivo, seppure in negativo, di un patrimonio identitario: «garbage tells you more than living with a person», scriveva DeLillo (1971, p. 190) nel suo primo romanzo, *Americana*<sup>180</sup>, molto tempo prima dunque di immaginare (tornando ad *Underworld*) che, in una notte di novembre del 1966 in cui New York è scossa da manifestazioni di protesta contro la guerra in Vietnam, Clyde comunicò a Hoover che «a so-called garbage guerrilla» (p. 557)<sup>181</sup> sta progettando un assalto ai bidoni situati nei pressi della sua abitazione per renderne pubblico il contenuto (contrappasso di un'azione uguale e contraria che i suoi uomini da molto tempo mettono in atto in cerca di informazioni attorno a figure sospette). E del resto già nella scena iniziale al Polo Grounds di New York la vittoria dei Giants funziona da via libera ai suoi tifosi perché si sbarazzino di oggetti-ricordo del loro passato, che possono adesso fare spazio a più eccitanti *souvenir* (pur intangibili, salvo la palla): un via libera insomma a far piovere dagli spalti, già sommersi da sparse tracce della moltitudine che consuma e sporca<sup>182</sup>,

pages from memo pads and pocket calendars, [...] snapshots torn to pieces, ruffled paper swaddles for cupcakes, they are tearing up letters they've been

<sup>178</sup> «Create un'architettura fatta di immondizia. Progettate fantastiche costruzioni per riciclare i rifiuti e invitate la gente a raccogliere la propria spazzatura e a portarla alle presse e ai convogliatori. Così imparerà a conoscere la propria spazzatura. Il materiale a rischio, i rifiuti chimici, le scorie nucleari, tutto questo diventerà un remoto paesaggio all'insegna della nostalgia. Gite in autobus e cartoline, posso garantirlo» (p. 303). Non per caso uno dei suoi seguaci si vedrà ben presto (II.3, p. 185) «as a member of an esoteric order [...] crafting the future, the city planners, the waste managers, the compost technicians, the landscapers who would build hanging gardens here, make a park one day out of every kind of used and lost and eroded object of desire».

<sup>179</sup> «What we excrete comes back to consume us»: così Nick a p. 791 (e già a p. 86: «it is necessary to respect what we discard»).

<sup>180</sup> Ma in proposito si rimanda anche al brano di *White Noise*, di nuovo (p. 247), in cui la spazzatura viene descritta come un composto di «intimate and perhaps shameful secrets».

<sup>181</sup> Tra i partecipanti si viene altrove a sapere che figura anche Detwiller.

<sup>182</sup> O che realizza un accompagnamento visivo alle gesta dei propri idoli lanciando in aria «paper [...], torn-up scorecards and bits of matchbook covers, [...] crushed paper cups, little waxy napkins they got with their hot dogs, [...] germ-bearing tissues many days old that were matted at the bottoms of deep pockets» (p. 16).

carrying around for years pressed into their wallets, the residue of love affairs and college friendships, it is happy garbage now. (p. 45)<sup>183</sup>

«Waste is the secret history, the underhistory», si leggerà molte pagine dopo (p. 791) al tempo in cui Nick si trova a viaggiare per conto della sua azienda nel Kazakistan orientale, proprio dove anni addietro i sovietici sperimentavano armi di distruzione degli Stati Uniti e ora invece (che il capitale ha addomesticato differenze e contrasti) collaborano con i nemici di un tempo per fare esplodere sottoterra le scorie nucleari<sup>184</sup> – temporaneamente abbandonati, per l'occasione, quei riti quotidiani che in Arizona impegnano lui e la moglie con la spazzatura domestica (con gli imballaggi a degradabilità complessa) e che si ripetono incessanti, pressoché sempre uguali, all'interno del romanzo<sup>185</sup>. Ma il campionario di *scarti* che si spiega da una pagina all'altra di *Underworld* – scarti del tempo, dell'usura e dei processi esistenziali, scarti umani e inanimati, tangibili e astratti, tenuti vivi di volta in volta dalla preoccupazione o da un anelito creativo, da un'ossessione o da un senso di colpa, da un desiderio, da una condanna o dalla nostalgia – volendo renderne conto si manifesterebbe in molte altre forme ancora, anche fuori da questa dialettica tra simbolico e sommerso, elaborazione del passato e del superfluo, e anche a trascurare il fatto che alla stregua di 'rifiuti della società', estranei cioè al consesso civile, sono considerati i detenuti del carcere minorile che ospita Nick come pure, lo vedremo meglio in seguito, Ismael-Moonman 157

<sup>183</sup> «Pagine di promemoria e agendine tascabili, [...] istantanee stracciate, carta pieghettata di pasticcini, stanno strappando lettere che si sono portati dietro per anni schiacciate nel portafogli, residui di storie d'amore e di amicizie scolastiche, ormai allegra spazzatura» (p. 42).

<sup>184</sup> Cfr. le parole dell'autore in Triulzi (2015: 81): «Nel romanzo *Underworld* ho cercato di rispondere alla questione dei rifiuti, a tutti i livelli: inizia con una partita di baseball, dove delle persone sono sedute sugli spalti e stracciano il segnapunti gettandolo sul terreno di gioco: è una carta innocente, rifiutata; alla fine tratto dei rifiuti nucleari nascosti sotto terra in Siberia, e questa è l'evoluzione del rifiuto, diventa più ampio, pericoloso, e invade il nostro spazio. In Nevada ci sono rifiuti dell'industria nucleare sotterrati nel deserto, che succederà se queste scorie dovessero uscire fuori? È così dappertutto, intorno a noi, come possiamo metterlo da parte, farlo sparire, come possiamo nascondere a noi stessi?».

<sup>185</sup> E che più o meno nella stessa maniera (cfr. in proposito Cowart 2002b) vengono pure (meccanicamente) descritti: «At home we separated our waste into glass and cans and paper products. Then we did clear glass versus colored glass. Then we did tin versus aluminum. We did plastic containers, without caps or lids, on Tuesdays only. Then we did yard waste. Then we did newspapers including glossy inserts but were careful not to tie the bundles in twine, which is always the temptation»: p. 89). Oppure a pp. 102-103: «At home we removed the wax paper from cereal boxes. We had a recycling closet with separate bins for newspapers, cans and jars. We rinsed out the used cans and empty bottles and put them in their proper bins. We did tin versus aluminum. On pickup days we placed each form of trash in its separate receptacle and put the receptacles, from the Latin verb that means receive again, out on the sidewalk in front of the house. We used a paper bag for the paper bags. We took a large paper bag and put all the smaller bags inside and then placed the large bag alongside all the other receptacles on the sidewalk. We ripped the wax paper from our boxes of shredded wheat. There is no language I might formulate that could overstate the diligence we brought to these tasks. We did the yard waste. We bundled the newspapers but did not tie them in twine».



ed Esmeralda<sup>186</sup>. Tanto che cadrebbero a proposito le parole di Jonathan Franzen (2002b) quando afferma che «più il progresso tecnologico diventa precipitoso, più cresce il volume dei detriti obsoleti. E i detriti non sono soltanto materiali. Sono anche una religione arrabbiata, la rinascita di ideologie contro-culturali, i nuovi disoccupati, gli eterni disadattati. Tutto ciò garantisce che gli scrittori non saranno mai soli. L'ineluttabile obsolescenza è il nostro patrimonio».

## 12.

Proprio l'«artista dei rifiuti» Klara è la protagonista della quarta parte del romanzo ambientata nell'estate del 1974, *Cocksucker Blues*, titolo ricavato dall'ultimo singolo dei Rolling Stones per la casa discografica Decca (1970) che ne bloccò la distribuzione per via del testo volutamente scandaloso, e già ripreso da Robert Frank per il suo documentario sul ritorno del gruppo negli States (1972). Ancora del materiale filmato, dunque, che già nelle prime pagine la Bag Lady ha la possibilità di vedere e ammirare (anche nei suoi inafferrabili scambi verbali: «the whole point of sound in a film like this is to lose it in the corners of the room»: p. 385). Ma in questo capitolo, come nel terzo e poi nell'ultimo dei cinque complessivi che compongono la sezione, Klara è colta soprattutto nel mezzo di una ricerca, quella di una nuova dimensione creativa, che passa per un'attenzione lucida e rinnovata agli ambienti architettonici della città dal privilegiato punto d'osservazione dei tetti (di fabbriche o gallerie) in cui ripetutamente si trova a consumare aperitivi e cene (*It was the rooftop summer...*); e poi per le discussioni di natura estetica con le amiche Esther e Acey (artista emergente) nonché, attivata da molteplici incontri inattesi, per la rielaborazione dei propri trascorsi affettivi e dei propri rapporti familiari (a partire da quelli con la figlia Teresa) nel Bronx del suo passato.

Non è certo la prima volta, all'interno dell'opera di DeLillo, che ci imbatiamo in percorsi d'artista, i quali come abbiamo accennato possono coincidere con la storia di una celebrità, scrittore (*Mao II*) cantante (*Great Jones Street*) o performer (*The Body Artist*) che sia, in cerca di una pausa e/o di un rifugio (di isolamento). O altrimenti con quelli di più o meno ambiziosi, più o meno improvvisati aspiranti romanzieri e *film-maker*: da una parte l'Eddie Fenig di *Gre-*

<sup>186</sup> Il padre di un certo Juju, nel Bronx dei primi anni Cinquanta, fa lo spazzino (e si guadagna per questo l'ammirazione di Nick); Marvin e sua moglie Eleanor, a San Francisco nella primavera del 1978 (p. 319), «stepped briefly into shops that sold autopsy photos, that sold movie stars' garbage, the actual stuff deep-frozen in a warehouse – you looked in a catalog and placed an order»...

at Jones Street, il Jean Sweet Venable di *Ratner's Star*, il giovanissimo Tap di *The Names*, dall'altra Frank Volterra nello stesso romanzo, Jim Finley in *Point omega*, e (seppure 'in assenza') Rey Robles, che è anche poeta, in *The Body Artist*; e poi naturalmente, sempre sul versante cinematografico, il David Bell protagonista del romanzo d'esordio, costruito sulla sua improvvisa fuga dal *network* televisivo per il quale lavora, covo di competizione sleale e sfiancante, al fine di realizzare un film sulla propria vita, un *patchwork* di trame sghembre ma in grado di evocare e riordinare eventi passati e decisivi<sup>187</sup>.

Nel caso di *Underworld* l'arte di riferimento è un'altra, anche se poi *input* e stimoli continuano a provenire prevalentemente da opere filmate. Nell'estate 1974 della sua crisi creativa, Klara conosce e frequenta infatti Miles Lightman, il quale lavora «for a movie distributor part-time and also produced documentaries, or coproduced» (p. 378): è lui a proporle la visione del documentario musicale sui Rolling Stones (un'opera *reale*, come i personaggi che immortala) e poi più tardi a promuovere la proiezione-evento di *Unterwelt*, mentre sotto al teatro che la ospita sfrecciano intanto i treni dipinti da un artista ben più marginale, *out of mainstream* (di cui Esther ha già parlato a Klara)<sup>188</sup>. Si tratta del sedicenne Ismael Munoz – in arte Moonman 157, introdotto nell'ottavo capitolo della seconda

<sup>187</sup> Cfr. in proposito Boxall 2006: 19-50 (il romanzo è comunque attraversato da plurimi progetti creativi: Sullivan, compagna di viaggio di David, fa la scultrice, Ken Wild sogna di scrivere un poema eroicomico, l'amico Bobby Brand progetta un romanzo di frammenti...). Anche sulla fantasia e sull'immaginazione di David Bell – come in seguito di molti altri personaggi delilliani – grava da tempo uno sconfinato e ambiguo materiale cinematografico (il padre, creativo pubblicitario, lo ha cresciuto a suon di spot televisivi) che continuamente lo stimola a paragonare le proprie azioni ai film (con Burt Lancaster o con Kirk Douglas): «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 (DeLillo 1989, p. 23); «It was all there but the soundtrack and I could imagine a series of cuts and slow dissolves working in Merry's mind» (ivi: 36); «as a boy, and even later, quite a bit later, [...] all the impulses of all the media were fed into the circuitry of my dreams. One thinks of echoes. One thinks of an image made in the image and likeness of images» (ivi: 130); «these seductions often took their inspiration from cinema. I liked to get rough with her. I liked to be silent for long periods. The movies were giving difficult meanings to some of the private moments of my life» (ivi: 35)... Peraltro già in nuce, qui, anche altri elementi destinati ad attraversare l'opera dello scrittore e trovare poi originali declinazioni in *Underworld*, per esempio la riflessione sul passato come fardello e insieme come 'determinazione' («We are what we remember. The past is here, inside this black clock, more devious than night or fog, determining how we see and what we touch at this irreplaceable instant in time»: ivi: 299).

<sup>188</sup> Anni dopo, nell'opera di DeLillo, sarà la volta del *performer* *Falling Man*, 2007, che rilancerà peraltro un parallelo già caro all'autore, visto che la sua *performance* farà il verso a quella dei terroristi da cui forse, chissà, gli artisti di strada stanno adesso ereditando l'incarico narrativo dei tempi. Ma già *Players* comunque accoglieva l'idea, la sensazione che solo all'arte e alla propaganda di strada, così immediate, sia affidata l'espressione di sentimenti condivisi, magari inconsci (mi riferisco all'uomo che si muove con in mano un cartello tra Wall Street e Nassau, che compare sia nella prima che nella seconda parte del romanzo); mentre in *Cosmopolis* (dopo *Underworld*, dunque) si assiste alla *performance* o dimostrazione, nei ristoranti e per le strade, di uomini vestiti da topi che lanciano topi.

parte –, che da giovanissimo *sorprende* gli abitanti di New York firmando coi suoi colori le carrozze della metropolitana e che in seguito emergerà in superficie per recuperare (anche lui) materiali fuori uso – nello specifico automobili rubate e subito abbandonate – da convertire in opere d'arte<sup>189</sup>, ma anche per dipingere un angelo su un muro del South Bronx per ogni bambino deceduto nei terreni abbandonati o nelle discariche del quartiere. Dove da tempo peraltro si aggira una bambina randagia (ecco Esmeralda): cosicché si potrebbe affermare che il romanzo venga progressivamente a disegnare un triangolo di attanti – una suora di campo, un artista di strada, una creatura innocente e come anticipato votata alla morte – che si staglia per la *contrastiva purezza* nel suo tessuto complessivo, così segnato dalla violenza, dall'ostilità, dall'aggressività e/o dall'indifferenza; e altresì che le trame progressivamente stiano allargando il proprio spazio di autonomia e indipendenza rispetto alla storia di Nick, visto che le porzioni dispari della quarta parte seguono principalmente i destini di Klara (ma anche di Ismael nei sottosuoli, accompagnato da giovani allievi e occasionali *partner* sessuali) e le altre restituiscono le vicende private di Matt (anche lui con un lavoro redditizio e moralmente poroso – testare l'impatto delle armi nucleari in una base militare del New Mexico – a cui però, diversamente da Nick, rinuncerà presto).

È comunque ancor più la sezione successiva – *Part 5. Better things for better living through chemistry. Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s* – ad amplificare tale effetto *dispersivo*, presentandosi davvero come un crogiuolo di schegge impazzite (anche quanto all'ordine cronologico)<sup>190</sup>, istantanee prese al volo, storie divergenti e continuamente interrotte che in qualche caso *svelano* un passato già noto (è il passato a conferire senso al futuro o viceversa?) ma che in primo luogo assecondano l'espansiva rappresentazione di un mondo estremamente composito e variegato (ricchezza e miseria, guerra fredda e disordini sociali, detenzione e tempo libero, conflitti familiari, professionali o interiori, flussi di informazione di pubblicità e di propaganda...). C'è dunque un brano che rimanda alla brutale repressione poliziesca di una manifestazione per i diritti dei neri a Jackson, Mississippi (a cui partecipa Rosie, sorella di Cotter); una *tranche de vie* relativa a Charles Wainwright, dirigente pubblicitario, primo acquirente effettivo della palla da Manx Martin (nonché padre di un ufficiale aeronautico in volo verso il Vietnam che qualche anno dopo, dicembre 1969, rimpiangerà di averla perduta<sup>191</sup>); e poi l'esclusivo 'Black and White Ball'

<sup>189</sup> Sono in fondi questi gli anni, a New York, degli *street artists*, dei *writers*, di Hambleton, Basquiat e Al Diaz, di Haring e Fekner, benché poi the «Bronx graffiti wall [was] suggested to DeLillo by an impromptu memorial to Tupac Shakur in New York's East Village, improbably linking the murdered rapper with Mother Teresa» (Williams 1998).

<sup>190</sup> Si passa, in rapida successione, dal novembre 1952 all'ottobre 1962 per poi tornare al luglio 1953, quindi all'ottobre 1957, per proseguire poi fino all'agosto 1964, tornare nuovamente indietro al dicembre 1961...

<sup>191</sup> Cfr. p. 611: «he couldn't think of his father without regretting the loss of the one thing he'd wanted to maintain between them. That was the baseball his dad had given him as a trust, a

al quale Hoover, grazie al potere dei suoi *dossier*, è riuscito a farsi invitare (assicurandosi così un inconfessato piacere di travestirsi); Janet che torna a casa dal lavoro correndo, in una nevosata giornata di inizio 1967, per sfuggire a possibili agguati; Marian a Madison, Wisconsin, nel giorno (già evocato: cfr. nota 177) delle manifestazioni sotto la Dow Chemical (ecco la *chimica* del titolo<sup>192</sup>); Matt rimasto senza il fratello (incarcerato) per le strade del Bronx...

Da queste brevi tessere narrative riaffiora invero (anche per vie dirette) pure il passato di Nick, in particolare una relazione giovanile e passionale con una ragazza di nome Amy, costretta ad abortire illegalmente in Texas, e quindi la detenzione in riformatorio, prima tappa di un percorso rieducativo («this was how I began to build an individual»: p. 503) che prosegue poi – sebbene l'evento-motore continui a palesarsi solo attraverso fuggevoli lampi e incompleti («I didn't know if I accepted the idea that I had a history»: p. 511) – presso dei gesuiti del Minnesota: i quali innanzitutto gli insegnano a *nominare* con precisione le cose e prenderne così coscienza («the only way in the world you can escape the things that made you»: p. 543), per esempio le parti che compongono una scarpa – suola, tacco, stringhe, linguetta, risvolto, dorso, guardone, tomaia, occhiello, aghetto, anellino, guarnizione... (e qui non può non venire in mente la descrizione capillare di un *quanto* proposta nel contemporaneo *American Pastoral* di Philip Roth).

«Everyday things represent the most overlooked knowledge» (p. 542), gli ricorda nell'occasione padre Paulus, un altro insegnante<sup>193</sup> e insieme un'altra figura religiosa destinata, nel romanzo, a restare (p. 669) «a child, preserved in clean and chilly light» (almeno agli occhi di Albert Bronzini, al quale invero confessa i rimpianti che accompagnano la sua rinuncia sessuale). Del resto l'attività di apprendere e assaporare le parole che ci servono a indicare oggetti persone luoghi e sensazioni<sup>194</sup> – memoria da forzare all'infinito, per richiamare il passato o per trovare conforto<sup>195</sup> – è anch'essa una specie di ossessione per DeLillo lungo tutta la sua opera («penso che nominare le cose ci aiuti a tenere insieme il mondo [...] i nomi sono la colla subatomica del mondo umano»:

gift, a peace offering, a form of desperate love and a spiritual hand-me-down. The ball he'd more or less lost. Or his wife had snatched when they split. Or he'd accidentally dumped with the household trash [guarda caso, nda]. One of those distracted events that seemed to mark the inner nature of the age».

<sup>192</sup> Che ripropone un celebre *slogan*, già ricordato in *Americana*, coniato da Bruce Barton (1935) per la DuPont.

<sup>193</sup> Non dimentichiamo che all'interno del romanzo sia Nick che Alberto che Edgar e padre Paulus e Klara ricoprono, almeno per alcuni anni della loro vita, il ruolo di insegnante: «Everybody's a teacher. Half the world is teaching the other half» (p. 688).

<sup>194</sup> E quindi a riconoscerle (sempre padre Paulus: «everyday things lie hidden. Because we don't know what they're called»: p. 541), a non lasciarle sommergere, a impedire che, innominate, ostacolino la conoscenza e generino quindi paranoia.

<sup>195</sup> «All the things around her were important. Things and words. Words to believe in and live by»: così per Erica Deming, figura esemplare di una nuova classe americana conformista e consumista (p. 520).

Connolly 1988: 37)<sup>196</sup>: non solo, banalmente, nel romanzo dal titolo in questo senso inequivocabile, *The Names* (costruito intorno a una misteriosa serie di omicidi che sembrano trovare motivazione nel nome delle vittime), o nel precedente *Ratner's Star* in cui una squadra di matematici e scienziati deve decifrare un messaggio proveniente dallo spazio e costruire un linguaggio in grado di comunicare con eventuali forme di vita aliene. È in effetti dai tempi di *Players* che assistiamo a discussioni sull'uso più o meno pertinente di certi termini («“It's called a fucking crisper,” she said. “It's a bin, what kind of crisper. It's a fruit compartment.” “It's a fucking crisper, you asshole”»<sup>197</sup>) o all'improvvisa rivelazione delle *smarginature*, se vogliamo chiamarle così, che si insinuano tra il loro aspetto e il loro significato («She walked beneath a flophouse marquee. It read: transients. Something about that word confused her. It took on an abstract tone, as words had done before in her experience (although rarely), subsisting in her mind as language units that had mysteriously evaded the responsibilities of content. Tran-zhents»<sup>198</sup>). In seguito poi, e progressivamente, si moltiplicano i personaggi 'in cerca di parole' (adeguate a definire un oggetto o un'idea) oppure di uno spazio per gustarne il suono o per sviluppare un metadiscorso sul linguaggio – al punto che questo finisce per risultare tante volte non più soltanto lo strumento bensì l'oggetto della scrittura romanzesca. Pensiamo, in proposito, agli studenti del Logos College, in *End Zone*, che come si può immaginare non possono che discutere di questioni linguistiche<sup>199</sup>; al linguaggio 'Ob' che in *The Names* inventa il figlio di James; ma anche, in *Great Jones Street*, alla droga che a un certo punto viene somministrata a Bucky Wunderlick con effetti distruttivi sulla parte di cervello deputata all'uso della parola; o alla citata *pièce Love-Lies-Bleeding* che per protagonista ha un uomo, un artista (di nuovo), innamorato dei nomi delle piante<sup>200</sup>, mentre il narratore dell'ultimo *Zero K* deve molto della sua

<sup>196</sup> Sull'attenzione dell'autore per il linguaggio si veda soprattutto Cowart (2002), che riprende per il titolo della sua monografia un sintagma da *Underworld* («the physics of language»: p. 542) ricordando peraltro la presenza, tra le sue pagine, di idioletti privati e settoriali, o di contrapposizioni come quella tra il gergo del Bronx postbellico e il linguaggio circostante...

<sup>197</sup> DeLillo 1977, p. 57. Oppure, alle pp. 23-24: «Pammy thought of the elevators in the World Trade Center as “places” [...] If the elevators were places, the lobbies were “spaces”».

<sup>198</sup> Ivi, p. 207. «Passò sotto la tenda di un dormitorio di infimo ordine. C'era scritto: OSPITI DI PASSAGGIO. Qualcosa nell'espressione “di passaggio” la confuse. Aveva una connotazione astratta, come talvolta avevano avuto per lei certe parole (di rado, però), che esistevano nella sua mente come entità linguistiche che misteriosamente erano sfuggite alla responsabilità di recare un contenuto. Di passaggio» (p. 193).

<sup>199</sup> L'istituzione che frequentano organizza tra l'altro corsi sull'*indicibile* che convincono un compagno del protagonista Gary a leggere e rileggere *La nona elegia* di Rilke nell'a lui incomprendibile lingua originale.

<sup>200</sup> Specie quelle rare, come l'*amaranthus caudatus* – love-lies-bleeding è appunto il suo nome non scientifico in inglese (ma già il protagonista di *Cosmopolis* trovava a un certo punto sollievo nel ricordare il nome scientifico di un albero, *Gleditsia triacanthos*: «he felt better now. He knew who he was»: DeLillo 2005, p. 32).

somiglianza con Nick Shay all'interesse che continuamente dimostra per i nomi anagrafici e per la precisione terminologica<sup>201</sup>.

Memore degli insegnamenti ricevuti, in effetti, frattanto che sua madre «brought forth names and events and let them hang in the air without attaching pleasure or regret. Sometimes just a word. She spoke a word or phrase that referred to something I hadn't thought about in decades» (p. 101), Nick ripete ai suoi figli ancora piccoli che «a hawser is a rope that's used to moor a ship. Or, The hump in the floor between rooms, I used to say. This is called the saddle» (p. 102)<sup>202</sup>, mentre altrove indugia sul nome di un locale notturno («Downtown L.A.—the term had a secret life I couldn't clearly read»: p. 328) oppure soffre di non poter ricordare come si chiamano le scarpe di Charlie Parker immortalate in una vecchia foto degli anni Cinquanta, o altrimenti deve ricorrere, per raccontare, alle parole degli avi, italiani come quelli del suo creatore, che riemergono non appena vengono rievocati i discorsi degli altri (e sono tanti) figli di immigrati (*nostalgia, lontananza, capozella, sboccato, arrabbiato, un po' complicato, stunat', Madonn', cafone, animale, scopa, briscola, sett'e mezz', porca miseria, domani mattin', tramontana, Mannaggia l'America, cosa nostra, malavita, eroina, quanta sold'?, arrabbiato, u'gazz, scucciament, tizzone d'inferno...*)<sup>203</sup>.

Tutti i personaggi del romanzo, più in generale, fanno uno sforzo continuo per non dimenticare i termini esatti di un discorso, del discorso: così Marian nel mezzo di un indimenticabile dialogo col marito sul quale torneremo («“What's the name of that stuff I wanted to tell your mother to be?” “Wait a second. I know.” “It's on the tip of my tongue,” she said. “Wait a second. I know.” “You know the stuff I mean.” “The sleep stuff or the indigestion?” “It's on the tip of my tongue”»: pp. 130-131); così Erica Deming che si coccola con parole quali *breezeway, crisp-er* (di nuovo!) e *Jell-O* («Sometimes she called it her Jell-O chicken mousse and sometimes she called it her chicken mousse Jell-O. This was one of a thousand convenient things about Jell-O. The word went anywhere, front or back or in the middle»: p. 517); e così anche Manx Martin che, venduta la palla, «tries to think

<sup>201</sup> Nonché all'imperativo, così centrale, di fare i conti con l'abbandono paterno, all'intuizione che una sincera condivisione amorosa (con Emma, qui) potrebbe servirgli a riprendere contatto col mondo, a certe compulsive superstizioni numeriche... Anche se poi è suo padre Ross a ricordarci che «people getting older become more fond of objects. I think this is true. Particular things. A leather-bound book, a piece of furniture, a photograph, a painting, the frame that holds the painting. These things make the past seem permanent. A baseball signed by a famous player, long dead. A simple coffee mug. Things we trust. They tell an important story. A person's life, all those who entered and left, there's a depth, a richness» (DeLillo 2016, p. 150).

<sup>202</sup> «Una cima è una corda che si usa per ormeggiare una barca. Oppure, il rialzo nel pavimento tra una stanza e l'altra, dicevo, si chiama soglia» (p. 106).

<sup>203</sup> E non può naturalmente passare inosservato il fatto che gli italiani «don't even have a name» per chi abbandona la propria famiglia: ivi, p. 204. Ma si vedano in proposito le parole dell'autore in Triulzi (2015: 80): «Mia madre e mio padre [...] erano italiani (di Montagano, provincia di Campobasso), comunicavano fra di loro in dialetto. Saprei ripetere tutti gli insulti e le parolacce che si scambiavano» (sulla questione si rimanda anche a Burn 1991).

of the word that means a thing will increase in value over the years» (e due pagine dopo: «The baseball's bound to appreciate is the word», p. 654) – per non dire degli inutili tentativi che fa Marvin Lund, continuamente, di afferrare una parola perduta, o dei pur sporadici vuoti del narratore («and the drummer was firing rim shots or whatever they do», p. 326; «I felt a loneliness, for lack of a better word, but that's the word in fact», p. 637), anche di quello *eterodiegetico* («It was a march, sprightly is the word», p. 441; «a pirate's pistol or an old Kentucky flintlock if that's the word», p. 780). Quasi volesse così ricordarci, DeLillo, che tra i suoi incarichi primari rientra quello di isolare-e-dare-un-nome alle idee, i gesti incontrollati, i meccanismi di difesa, le azioni, le abitudini che ancora non ce l'hanno, eppure ci attivano o ci proteggono o ci tengono insieme: per esempio quel modo che hanno in tanti di pensare «in the ordinary way that helps a person glide through a life, thinking thoughts unconnected to events, the dusty hum of who you are»<sup>204</sup> (p. 21); di ridere «helplessly as a girl, collapsing against the shoulder of your best friend» (p. 492); di fare per scherzo la voce da *gangster*, come Nick; o come sua figlia Lainie (è proprio il padre a osservarlo) di fermarsi «next to me, sort of collapsed against my haunch in a way that meant she was irreversibly bored»; oppure, per chiudere in qualche modo il cerchio, di riprodurre, come fa Eric (p. 417), «a fake stutter he liked to use to texture the conversation, a thing he'd developed to mock himself or his listener, although neither one of them stuttered, or maybe he was imitating some nightclub comic or simpy character on TV— it wasn't clear to Matt» (solo ritornando al 1957 si scoprirà che il balbettamento in passato l'ha avuto lui, ciò che qui ancora non potevamo sapere adesivi com'eravamo alla prospettiva di Matt)<sup>205</sup>.

### 13.

Tra le pieghe di un decennio (e anche più) condizionato dalla minaccia sovietica, culminata nella crisi dei missili di Cuba e nel discorso alla nazione di

<sup>204</sup> «Nel modo banale che aiuta a passare con levità la vita, formulando pensieri non collegati a eventi, il polveroso ronzio del chi sei» (p. 16).

<sup>205</sup> Balbuziente è anche l'Oswald di *Libra*, anche se lì (al di là della fedeltà all'Oswald reale) probabilmente gioca, come per la Merry di *American Pastoral*, la rappresentazione del terrorismo come «un delirio di onnipotenza cui sottende una condizione di impotenza radicale» (Giglioli 2015: 30; ma cfr. pure, in proposito, Wallace 1996: 546: «the more basically Powerless an individual feels, the more the likelihood for the propensity for violent acting-out»). C'è da dire peraltro che altrove, nella bibliografia delilliana, la questione appassiona anche Jean Sweet Venable, la citata giornalista con aspirazioni letterarie autrice, nella finzione narrativa (DeLillo 1976), di *Eminent Stammerers*.



Figura 10

Kennedy (ottobre 1962), si muove pure Lenny Bruce (fig. 10), l'alfiere della controinformazione che morirà per un'overdose di morfina: «the persecuted junkie. The antihyp-ocrite. The satirist and nose picker. Lenny the hipster fink» (p. 507)<sup>206</sup> che al Canergie Hall di New York, al Troubadour di Los Angeles, al Basin Street West di San Francisco, al Mister Kelly's di Chicago o all'El Patio di Miami intrattiene gli spettatori dando voce alle loro paure e alla loro rabbia. Un altro personaggio storico, dunque (1925-1966), trasformato in attante di finzione pensante e parlante<sup>207</sup> e presente a più riprese nel romanzo (nella quinta parte); reinventati i suoi spettacoli, i suoi irriverenti sermoni comici (impegno forse ancor più gravoso di quello affrontato con Russ Hodges) da un autore che appunto mira ad ampliare la casistica delle declinazioni o delle gradazioni possibili di quel che siamo soliti, un po' confusamente, chiamare *realismo* – con-

<sup>206</sup> «Il tossico perseguitato. Il nemico dell'ipocrisia. Il comico satirico che si scaccola il naso in pubblico. Lenny lo spione hipster» (p. 539).

<sup>207</sup> Intorno alla sua figura (all'anagrafe Leonard Alfred Schneider) è stato realizzato il lungometraggio *Lenny* (1974) di Bob Fosse, con Dustin Hoffman protagonista, tratto dall'omonima *pièce* di Julian Barry (1971), che segue il primo documentario di Fred Baker del 1972 (*Lenny Bruce Without Tears*: del 1998 è invece quello diretto da Robert B. Weide, *Swear to Tell the Truth*). Charles Bukowski cita più di una volta il già defunto Lenny nel racconto *Scream When You Burn*, contenuto nella raccolta del 1983 *Hot Water Music*.



petto<sup>208</sup> di nuovo originalmente flesso, qui, attraverso la riproduzione *infedele e credibilissima* della satira cinica, scorretta e *sick* di Lenny (tale fu definita allora) su politica e sesso, religione e morale, il potere e le sue bugie, la bomba atomica.

Ancora una volta, peraltro, così facendo DeLillo inserisce un filtro tra la realtà del mondo e la sua rappresentazione letteraria, un pezzo cioè dell'extraletterario (pur deformato) che nel contempo si configura come un tentativo di riduzione e interpretazione dello stesso – concorrente dunque, seppure con diverse modalità, del gesto narrativo dell'autore. Il quale insomma non smette di ripeterci che tra gli eventi collettivi e gli individui (tutti) che ne sono più o meno direttamente coinvolti (anche in veste di spettatori) si frappone una linea densa e variegata, un concerto di voci che distraggono o denunciano, che commentano decifrano camuffano o trasformano la realtà (sotto forma di informazione, arte, pubblicità, satira, propaganda, intrattenimento...): sono le azioni (verbal e non) delle sue celebrità politiche e sportive o dello spettacolo, la musica dei Beatles e i balli delle Rockettes, gli articoli di «Playboy», di «Life», di «Movieland» e del «Time», i film di Hitchcock, i dischi che ogni sera sceglie a beneficio dei suoi radioascoltatori Wolfman Jack, *dj* di Brooklin<sup>209</sup>, l'informazione di stato e quella non ufficiale che qui appunto passa per gli impietosi e scandalosi monologhi di Lenny Bruce (ad appannaggio di una folla che, certo non numerosa come quella di uno stadio di baseball, comunque arriva nuovamente a fondersi con quella dei lettori potenziali anche qui coinvolti alla seconda persona: «look at the heavyset men in big suits with star sapphires on their pinky fingers...», p. 582<sup>210</sup>). Costantemente segnata, la vita del loro autore, da pulsioni trasgressive o libertarie (fossero anche pasolinianamente funzionali al potere che pretendono di combattere<sup>211</sup>) che inevitabilmente la relegano ai margini di una *legalità* che viene invero problematizzata di continuo all'interno del romanzo, laddove di volta in volta la sua *infra*zione è accompagnata da diversi gradi di giustificabilità

<sup>208</sup> Col quale in effetti di volta in volta ci riferiamo, in letteratura, all'eccezionale estensione dello sfondo storico, alla credibilità extraletteraria dei fatti narrati, alla rarefatta presenza del narratore, all'attenzione per i problemi delle persone più deboli o come rilevato poco fa per i dettagli, i tic fisici e verbali, la prossemica e il linguaggio delle comunicazioni secondarie...

<sup>209</sup> Come la televisione anche la radio fa da basso continuo in tanti romanzi di DeLillo, da *Americana* a *Players*, da *Great Jones Street* a *Libra*, da *White Noise* a quel romanzo di voci dall'emittente incerto che è *The Body Artist*...

<sup>210</sup> La seconda persona torna anche altrove, a instaurare un dialogo con il lettore («Imagine what Nicky said, watching this spectacle», p. 814; «The butcher's burly grace, watch him trim a chop, see how he belongs to the cutting block, to the wallow of trembling muscle and mess, p. 668) oppure, nei brani in prima persona, a ricalcare le movenze cangianti del monologo interiore di Nick, stimolato dalle osservazioni della psicologa del riformatorio e intento a ripeterle a se stesso («But you felt some things, didn't you? You felt the strange fascination of his dying fall, so crazy-armed and unmade-up that you didn't know how to look at it»: p. 511).

<sup>211</sup> Come si legge in *Cosmopolis*, «the market culture is total. It breeds these men and women. They are necessary to the system they despise. They give it energy and definition. They are marketdriven. They are traded on the markets of the world. This is why they exist, to invigorate and perpetuate the system» (DeLillo 2003, p. 90).

etica o addirittura ideologica. Cotter salta le barriere dello stadio per povertà, Nick è spinto a uccidere dal caso, Moonman è un artista fuorilegge che rende più bello il mondo, i governi ordiscono manovre segrete (e spesso sanguinose) per difendere la nazione... casi (moralmente) limite di una *illegalità* diffusa («a wholly open economy of plunder and corruption»: p. 795) e visibile anche nel furto delle pale rubate da Manx Martin e Antoine Cooper (*Manx Martin 2*), nei ragazzini che rubano in gruppo abiti dai negozi sotto gli occhi di Miles e Klara (IV.5), nella rapina armata alla sala da biliardo (VI.4) e nella vendetta che ne deriva (VI.5), come pure nelle manifestazioni non autorizzate o nelle bande di strada (per esempio i Blackstone Rangers di Chicago che Acey, dopo avere frequentato, ha ritratto nei suoi quadri<sup>212</sup>).

«You had the man who did the job unlicensed by society», guarda caso dice, seppure mentalmente, Nick alla madre (p. 121), che nondimeno gli risponde («the first bets he ever took were from cops») nutrendo e rilanciando una forma di sapere e di *conoscenza* (sempre più concetto chiave, questo, del romanzo) preter-ufficiale e capace di generare cascate di illazioni o supposizioni. Come hanno già mostrato molti dei romanzi precedenti (non solo *Libra*<sup>213</sup>), chi detiene o esercita il potere, e dunque modella la vita di una collettività, ingaggia una guerra costante, in gran parte sotterranea, segreta e invisibile («Power flows under the surface, far beneath the level you and I live on»: DeLillo 1973: 232), con chi lo combatte e/o contesta e/o subisce<sup>214</sup>, alimentando così il sospetto – magari gonfiato dalla ridotta fiducia nei governanti, dalla disabitudine alla complessità cognitiva e talvolta da inconsapevole aggressività (se ogni creazione anche parziale della fantasia trova ispirazione in pulsioni endogene) – di ulteriori manovre o disegni occulti. «History [...] is the sum total of all the things they're not telling us», ha scritto DeLillo nel romanzo su Lee Harvey Oswald (DeLillo 1988, p. 321)<sup>215</sup>. E in un'intervista di poco successiva ha ribadito per interposta persona tutta la sua comprensione per chi cade vittima di contronarrazioni ela-

<sup>212</sup> Ma nell'istituto correzionale di Staatsburg, con Nick, ci sono anche gli Alhambras (o Alley Boys).

<sup>213</sup> Che dire di alcuni passaggi contenuti già in *Great Jones Street* («It's axiomatic that history is a record of events. But what of latent history? We all think we know what happened. But did it really happen? Or did something else happen? Or did nothing happen?»: DeLillo 1973, p. 74); o del successivo *Players* in cui Lile si ritrova, per inseguire un'amante, invischiato in una rete di manovre oscure (da una parte i servizi segreti, dall'altra un gruppo terroristico) in cui fatica a riconoscere il proprio ruolo e quello di chi interagisce con lui; o di *Running dog* dove un'organizzazione governativa pianifica atti di terrore e omicidi?

<sup>214</sup> «Through the battered century of world wars and massive violence by other means, there had always been an undervoice that spoke through the cannon fire and ack-ack and that sometimes grew strong enough to merge with the battle sounds. It was the struggle between the state and secret groups of insurgents, state-born, wildeyed – the anarchists, terrorists, assassins and revolutionaries who tried to bring about apocalyptic change. And sometimes of course succeeded» (*Underworld*, p. 563).

<sup>215</sup> Cfr. in proposito anche DeLillo 1983.

boratissime e infondate: «William Burroughs ha detto che il paranoico è colui che è in possesso dei fatti» (Connolly 1988: 37).

## 14.

La paranoia, variamente declinata nella letteratura del Novecento (perlopiù attraverso la voce di narratori inattendibili: in Robbe-Grillet, in Volponi...)<sup>216</sup> e tema ricorrente (a quest'altezza spazio-temporale) anche in altri romanzi (per esempio di Pynchon), di volta in volta coincide, in quelli di DeLillo, col timore (misto magari a desiderio) dell'esplosione nucleare («The state controlled the means of apocalypse», p. 563), dell'attentato armato oppure dinamitardo (ancora la bomba, protagonista pure nei citati e contemporanei *Infinite Jest*, *American Pastoral* e prima ancora *Gravity's Rainbow*<sup>217</sup>), del controllo intrusivo da parte dello stato o del disastro ambientale... In *Underworld*, similmente, qualsiasi evento o quasi pubblicamente noto – la morte del presidente e quella di Lenny Bruce («Dig it. Lenny's been killed by shadowy forces in the government»: p. 575), gli esperimenti bellici e perfino lo stato di pace vigente<sup>218</sup> – pare avvolto, almeno agli occhi dei personaggi, da tenebre create ad arte per offrire materia illimitata di studio alla scienza così diffusa della *dietrologia* (altro termine in italiano nel testo): ma sembra poi spingere alla ricerca ininterrotta di «second meanings and deeper connections» (p. 88)<sup>219</sup> anche ogni situazione che in qualche modo sfugga al controllo delle persone che la vivono o la osservano, fosse pure in assenza di pericoli imminenti e tangibili.

Per cui Albert non riesce a liberarsi del sospetto che la prima passeggiata umana sulla Luna possa essere stata una messinscena («the first moonwalk [...] a little walkie-talkie, with ghosted action, movements that looked computer-

<sup>216</sup> In proposito si veda Micali 2003, che contiene anche un saggio di Giulio Iacoli intitolato «Corpus electi». *Genere e forma di una cospirazione storiografica: «Libra» di Don DeLillo e «Jfk» di Oliver Stone.*

<sup>217</sup> Ma un attentatore bombarolo seriale viene evocato, per restare al nostro, anche in *Running Dog* (tale Gary Penner), e una bomba esplode anche (davanti a una banca d'affari) in *Cosmopolis*.

<sup>218</sup> Ancora nel 1992 (p. 81): «“But here's the joke that's going round,” she said. “Except no one seems sure it's a joke. We're painting these old planes as a celebration in a way but how do we know for sure the crisis is really over? Is the breakup of the USSR really happening? Or is the whole thing a plot to trick the West?”».

<sup>219</sup> Sarebbe questo uno degli insegnamenti principali che Nick ha ricevuto presso i gesuiti («Were they thinking about waste?», si domanderà ripensandoci qualche anno più tardi: *ibidem*).

ized, and he could never completely dismiss the suspicions of the paranoid elite, the old grizzled gorkhas of the corps, that the whole thing had been staged on a ranch outside Las Vegas»: p. 227<sup>220</sup>). Per cui Matt, complice «either a rogue strain of hashish or standard stuff laced with some psychotomimetic agent» (p. 421), si sente a un tratto, nel mezzo di una festa nel New Mexico, «surrounded by enemies. Not enemies but connections, a network of things and people. Not people exactly but figures—things and figures and levels of knowledge that he was completely helpless to enter [...] Paranoid. Now he knew what it meant, this word that was bandied and bruited so easily»<sup>221</sup> (*ibidem*). Per cui, ancora, Marvin si convince che la Groenlandia (dove pure, stando ad altri luoghi del romanzo, Chuckie Wainwright e un certo Louis Bakey hanno fatto tappa a bordo dei loro B-52) non esista («does it exist? [...] why does it keep changing its size and its location? [...] why can't we find anyone who's personally been there?»: p. 316)<sup>222</sup>. E se il terzo marito di Klara (Carlo Strasser) a un certo punto afferma che «all banking is secret», e se un anonimo ubriaco in un bar «[is] moaning a bummed-out monologue that involved being followed wherever he went» (p. 620), e se Lenny Bruce è ossessionato da quella «secret history that never appears in the written accounts of the time or in the public statements of the men in power» (ivi, p. 594), addirittura al Muro (*Mid-1980s-Early 1990s*), a proposito dell'Hiv che potrebbe aver colpito Ismael (e qui la paranoia suona sinistramente attuale<sup>223</sup>), «many people believed the government was spreading the virus, our government. Edgar knew better. The KGB was behind this particular piece of disinformation. And the KGB was responsible for the disease itself, a product of germ warfare – making it, spreading it through networks of paid agents» (pp. 243-244)<sup>224</sup>.

<sup>220</sup> «La prima passeggiata sulla luna [...] un po' artificiale, un'azione fantasmatica, movimenti che sembravano computerizzati, tanto che non era mai riuscito a liquidare del tutto i sospetti dell'élite paranoica, i vecchi gorkha brizzolati, che tutta la faccenda fosse una messa in scena organizzata in un ranch alla periferia di Las Vegas».

<sup>221</sup> «Circondato da nemici. Non nemici ma collegamenti, una rete di cose e di persone. Non esattamente persone ma cifre – cose e cifre e livelli di conoscenza nei quali lui non riusciva assolutamente a penetrare [...] Paranoico. Ora capiva il significato di quella parola che veniva usata così spesso» (p. 448).

<sup>222</sup> E subito dopo visita con la moglie Eleanor (impietosa con lui: «you think everything has a secret function and a secret meaning»: *ibidem*) un locale su cui campeggia l'insegna «Conspiracy Theory Café» (p. 319).

<sup>223</sup> Anche se, mentre scriveva il romanzo, DeLillo non era sicuro che il web possedesse la capacità di alimentarla, per cui si vedano le parole consegnate a Billen 1998 (mia la traduzione): «La gente oggi sostiene che la rete alimenta la paranoia. Non sono sicuro. Suona un po' metafisico. Non so che ruolo abbia nell'aumento della paranoia. L'aiuta, ovviamente. La paranoia da guerra fredda si è affievolita e ora c'è una rinascita, una paranoia generalizzata che si può vedere bene in quelle milizie a ovest e nel sud degli Stati Uniti che credono che le Nazioni Unite assumeranno il controllo del paese».

<sup>224</sup> «Li al Muro molta gente era convinta che fosse il governo a diffondere il virus, il nostro governo. Edgar la sapeva più lunga. C'era il Kgb dietro questa notizia fasulla. Ed era proprio

Anche le voci riportate da Sims su una nave-cisterna che potrebbe trasportare rifiuti tossici droga o cadaveri, oppure sul censimento dei neri americani (come lui) che ne ridurrebbe il numero, in certi momenti finiscono, più o meno plausibili che siano, per apparire le sole opzioni cognitive percorribili per decifrare un ingranaggio intricato e secretato che favorisce il presentimento del complotto; mentre viceversa certe voci attendibili, come quelle filtrate da Eric Deming sulle patologie causate dalle radiazioni (IV.2: e che troveranno un loro *pendant* nel Museo delle Derformità kazako dell'*Epilogue*), possono facilmente sembrare fantasiose per via del loro carattere orrifico ed essere perciò respinte<sup>225</sup>. In questo senso la scomparsa, con la caduta del Muro, di un pericolo (di un nemico) definito, non sposta sensibili quote di paranoia, semmai ne diversifica le fonti: «how human it is to see a thing as something else», dice altrove Nick a se stesso (apparentemente fuori contesto, a proposito di montagne e nuvole «cat-shaped, catamount»: p. 64); sebbene poi, mentre le racconta «how Nick believed their father was taken out to the marshes and shot», Matt possa assicurare a Janet come questo «became the one plot, the only conspiracy that big brother could believe in» (p. 454)<sup>226</sup>.

Chi coltiva la paranoia, naturalmente, non può fidarsi di nessuna delle (sudette) *rappresentazioni* che lo circondano (e nel contempo può fidarsi di tutte, *ad libitum*); tantomeno di quelle che arrivano dagli organi d'informazione di stato, del tutto incapaci di dissipare l'ombra di sospetti (e anche più) che grava sul mac-

il Kgb, il primo responsabile della malattia stessa, un prodotto della guerra batteriologica – erano loro a fabbricarlo, a diffonderlo attraverso una rete di agenti prezzolati» (p. 255).

<sup>225</sup> Solo «Matt giunge a credere alle storie di Deming, in parte perché la sua esperienza nella guerra del Vietnam gli ha insegnato che “everything he'd ever disbelieved or failed to imagine tuned out, in the end, to be true”» (Osteen 2000: 238, mia la traduzione a parte la citazione tra virgolette tratta da *Underworld*, p. 418). In *Manx Martin 3* accade invece che il padre di Cotter si mescoli ai tifosi che attendono di notte l'apertura delle biglietterie temendo che il suo racconto intorno alla palla che ha in mano e vorrebbe vendere, pur veriterio (anche se, a differenza del lettore, qualche dubbio lui può coltivarlo), non sarà creduto («the longer he talks the more unbelievable he sounds to himself»: p. 642).

<sup>226</sup> Si veda anche quanto appuntato dall'autore mentre lavora al romanzo (HRC, container 60.2): «The Brothers – Years later talking about their missing father. Nick “reveals” that he was murdered by the mob. The younger brother thinks this is crazy. He was a harmless bookmaker. Ridicules older brother for his paranoia». Ma forse appunto perché *sa* che il passato personale continua incessantemente a presentare interrogativi inevasi, spazi bianchi che viene facile provare a riempire inventando (o negando l'evidenza), fuori dal privato Nick rifiuta, quasi mosca bianca in un oceano di paranoia, ogni ipotesi di complottismo: «Nick could not afford to succumb to a general distrust. He had to protect his conviction about what happened to Jimmy. Jimmy's murder was isolated and pure, uncorrupted by other secret alliances and criminal acts, other suspicions. Let the culture indulge in cheap conspiracy theories. Nick had the enduring stuff of narrative, the thing that doesn't have to be filled in with speculation and hearsay» (p. 454, ancora; e altrove, p. 82, direttamente Nick: «I didn't believe that nations play-act on a grand scale»). Anche se poi a un certo punto (p. 197), mentre conversa col fratello in casa della madre, Nick non riesce a smettere di concentrarsi su un motel visibile dalla finestra e che non può essere altro che «a convenience [...] for sex and drugs».

cartismo o sulle sollevazioni anticastri, sulle nubi tossiche<sup>227</sup>, sullo smaltimento dei rifiuti o sull'attività delle industrie belliche (anche la giovane Marian, durante il Dowday, «began to understand that the riot *out there*, if that's what it was, was being augmented and improved by a simulated riot on the radio, an audio montage of gunfire, screams, sirens, klaxons and intermittent bulletins real and possibly not»: p. 599, mio il corsivo). Eppure, ecco il paradosso, per quanto il *mediascape* (Appadurai 1990) generalmente oscuri la genealogia dei fatti (accessibile soltanto agli eletti di una criptica costellazione politica o dalla politica nominata) o addirittura la rielabori *ad hoc*, non per questo si può fare a meno di *vedere*, ascoltare o comunque 'seguire' la narrazione che propone (anche attraverso un senso solo e distratto: cfr. Citton 2014<sup>228</sup>) – specie se ruota intorno al *disastro*<sup>229</sup>, come a un certo punto ci ricorda e chiarisce ancora il romanzo della famiglia Gladney:

Heinrich came running down the hall, burst into the room. “Come on, hurry up, plane crash footage.” Then he was out the door, the girls were off the bed, all three of them running along the hall to the TV set. [...] By the time I got to the room at the end of the hall, there was only a puff of black smoke at the edge of the screen. But the crash was shown two more times, once in stop-action replay [...] That night, a Friday, we gathered in front of the set, as was the custom and the rule, with take-out Chinese. There were flops, earthquakes, mud slides, erupting volcanoes. [...] We were [...] silent, watching houses slide into the ocean, whole villages crackle and ignite in a mass of advancing lava. Every disaster made us wish for more, for something bigger, grander, more sweeping.<sup>230</sup>

<sup>227</sup> Già in *White Noise*, mentre sui «filamenti urbani» (Le Bras 1998) di una cittadina del Midwest aleggiano (come già ricordato) sostanze inquinanti dalla misteriosa provenienza, la famiglia protagonista si scambia opinioni scientificamente non verificate ma potenzialmente utili a bilanciare la diffusione di notizie allarmanti (per quanto «in a crisis the true facts are whatever other people say they are. No one's knowledge is less secure than your own»: così DeLillo 1985, p. 118).

<sup>228</sup> In *White noise* soprattutto, peraltro, la televisione (contrariamente a quanto rilevato per altri romanzi) è spesso percepita solo per mezzo dell'udito, accesa in lontananza rispetto a coloro che entrano nella sua orbita d'influenza (cfr. pp. 28-29: «Someone turned on the TV set at the end of the hall, and a woman's voice said: “If it breaks easily into pieces, it is called shale. When wet, it smells like clay”»; o p. 29: «The TV said: “Until Florida surgeons attached an artificial flipper”»; o p. 61: «The TV said: “And other trends that could dramatically impact your portfolio”»). Ma si veda pure quanto afferma Gary, un personaggio di *The Day Room* (p. 69): «I never watch television. I listen to. The whole point of TV is the audio».

<sup>229</sup> Come l'autore ha osservato in Begley (1993: 105) «la TV ha una sorta di lussuosa avidità per le cattive notizie e le calamità [...]. Abbiamo raggiunto il punto in cui le cose esistono affinché possano essere filmate e riprodotte senza sosta. [...] Pensa alle immagini che vengono riproposte con più frequenza. Il filmato di Rodney King [il tassista afroamericano vittima nel 1991 di un pestaggio da parte delle forze di polizia, nda] o il disastro del Challenger o Ruby che spara a Oswald. Sono le immagini che ci tengono insieme come una volta faceva Betty Grable col suo costume bianco, voltandosi a guardarci da dietro una spalla nel famoso numero da pin-up».

<sup>230</sup> Ivi: 63-64. «Per il corridoio arrivò di corsa Heinrich, che irruppe nella camera. - Venite, presto, c'è un documentario su un disastro aereo. - Ed era già uscito di nuovo, mentre le

Non solo: neppure smette di valere, anche appurata l'inattendibilità dei mezzi d'informazione, l'equazione tra *apparire* (far parte della narrazione) ed *esistere*<sup>231</sup>, sebbene poi tale modalità d'esistenza possa risultare tanto necessaria quanto sgradevole (lo attesta soprattutto una *pièce* del 1999 che DeLillo dedicherà al suo commentatore ed esegeta Frank Lentricchia<sup>232</sup>, in cui un equivoco legato alla destinazione di un volo aereo trasformerà uno sconosciuto medico in una celebrità massmediatica a tempo pieno, contesa dai giornalisti fino al gran finale televisivo pieno di inaspettate rivelazioni e di una morte in diretta<sup>233</sup>). In *Underworld*, per balzare momentaneamente alle sue pagine finali (e senza tornare sul killer seriale che chiama in diretta televisiva per *riconoscersi*), accade che al Muro si trovi a un certo punto il modo di sopperire all'assenza di energia necessaria a una televisione collegando un generatore a una bicicletta sulla quale un bambino, Juano (e dopo di lui una ragazza, Willamette), pedala sospinto dagli

ragazzone scendevano dal letto, tutti e tre via di corsa per il corridoio verso l'apparecchio T.V. [...] Quando finalmente arrivai nel locale in fondo al corridoio, c'era soltanto un penacchio di fumo nero ai margini dello schermo. Ma il disastro venne mostrato altre due volte, delle quali una in replay con arresto dell'immagine [...] Quella sera, essendo venerdì, ci riunimmo tutti davanti all'apparecchio, com'era uso e norma, con cibo cinese take-away. Assistemmo a inondazioni, terremoti, smottamenti, eruzioni di vulcani [...] rimanemmo in silenzio, a guardare case che scivolavano nell'oceano, interi villaggi che si frantumavano e ardevano in una massa avanzante di lava. Ogni disastro ce ne faceva desiderare ancora un po', qualcosa di più grosso, di più grandioso, di più travolgente» (pp. 79-80). *White Noise* torna comunque a più riprese sulla funzione e i pericoli della televisione ("Were people this dumb before television?": DeLillo 1985, p. 238): inaccessibile per un figlio di Babette, «Eugene, who's living with his daddy this year in Western Australia» (ivi: 50) e rischia pericoli di crescere selvaggio («"The boy is growing up without television," I said, "which may make him worth talking to, Murray, as a sort of wild child, a savage plucked from the bush, intelligent and literate but deprived of the deeper codes and messages that mark his species as unique"»: *ibidem*); «a primal force in the American home» per l'amico Murray Jay Siskind (ivi: 51: «TV offers incredible amounts of psychic data. It opens ancient memories of world birth, it welcomes us into the grid, the network of little buzzing dots that make up the picture pattern. There is light, there is sound»); e viceversa invece fonte di dipendenza collettiva secondo il direttore del dipartimento in cui insegna Jack («Because we're suffering from brain fade. We need an occasional catastrophe to break up the incessant bombardment of information [...] As long as they happen somewhere else»: ivi: 65).

<sup>231</sup> Sempre in *White Noise* Bee, una figlia di Jack, a proposito di un pauroso viaggio in aereo (ancora) che uno dei passeggeri coinvolti sta raccontando in aeroporto, domanda al padre (ivi, p. 92): «"Where's the media?" she said. "There is no media in Iron City". "They went through all that for nothing?"».

<sup>232</sup> *Valparaiso*: portata per la prima volta in scena all'American Repertory Theatre di Cambridge, Massachusetts, il 26 gennaio 1999 per la regia di David Wheeler (con Will Patton nel ruolo di protagonista).

<sup>233</sup> Ovviamente, realizzato com'è con una telecamera interna, quello che trasmette il suicidio di Michael Majeski (DeLillo 2003b, p. 13) è un video «crude and marked by visual static» (i rischi di un'eccessiva esposizione mediatica non erano comunque elaborati in maniera troppo diversa già dal protagonista di *Mao II* e prima ancora dal *frontman* di *Great Jones Street*, in fuga dal proprio gruppo e in cerca di un isolamento comunque impossibile giacché il suo agente intendeva sfruttare anche quello come gesto promozionale)

incitamenti degli spettatori, come per una corsa su strada, fino a quando, finalmente attivato il segnale del televisore, anche loro si vedono su video – o piuttosto vedono il loro quartiere reso tragicamente noto dall'uccisione di Esmeralda, «the building they're in, the facade of spray-painted angels, the overgrown lots with their bat caverns and owl roosts [and] They stand there smeared in other people's seeing»<sup>234</sup> (pp. 816-817). Qui tra l'altro un avvertito lettore di DeLillo non potrà non ripensare alla similare situazione *metalettica* (anch'essa citata da Ceserani 1997: 152) rappresentata in *Libra* (altro testo che ha evidentemente a che fare con la notorietà improvvisa e/o fugace) in cui Lee e sua moglie Marina si vedono trasmessi, senza neanche lo scarto della differita, sullo schermo di una televisione esposta in un negozio<sup>235</sup>: primo avvertimento di quanto sarà ben presto palese, e cioè che «you touch a button and all the things concealed from you for centuries come flying into the remotest room. [...] No conceivable recess goes unscanned. In the uterus, under the ocean, to the lost halls of the human brain. And if you can see it, you can catch it» (*Underworld*, p. 812).

## 15.

Un ulteriore (e finale) tuffo nel passato si compie poi, dopo l'ultimo intermezzo, *Manx Martin 3*, nella parte sesta e conclusiva prima dell'epilogo. Come osserva in proposito l'autore (Williams 1998), all'interno del romanzo

<sup>234</sup> «Il loro caseggiato, la facciata con gli angeli dipinti, i terreni pieni di erbacce con le caverne dei pipistrelli e i posatoi dei gufi [e] Stanno là immobili, insudiciati dal modo in cui gli altri li vedono» (p. 869).

<sup>235</sup> Cfr. DeLillo 1988, p. 227 (tenendo presente che nel caso specifico l'emozione deriva soprattutto dal prodigio tecnologico a cui stanno assistendo): «One evening they walked past a department store... and Marina looked at a television set in the window and saw the most remarkable thing... It was the world gone inside out. They were gaping back at themselves from the TV screen. She was on television. Lee was on television, standing next to her, holding Junie in his arms. Marina looked at them in life, then looked at the screen. She saw Lee hoist the baby on his shoulder, with people passing in the background. She turned and looked at the people, checking to see if they were the same ones in the window. They had to be the same but she was compelled to look. She didn't know anything like this could ever happen. She walked out of the picture and then came back. She looked at Lee and June in the window, then turned to see them on the sidewalk. She kept looking from the window to the sidewalk. She kept walking out of the picture and coming back. She was amazed every time she saw herself return» (e vale forse la pena ricordare, qui, anche il brano di *White Noise* in cui Jack, in un grande centro commerciale, riferisce di come «our images appeared on mirrored columns, in glassware and chrome, on TV monitors in security rooms», DeLillo 1985, p. 84).



c'è un'enorme massa di tempo che si sposta indietro dagli anni '90 agli anni '50, ma allo stesso tempo ci sono questi piccoli pezzi quantici che coincidono con i tre capitoli di Manx Martin. [...] Quello che succede è che alla fine del terzo episodio queste due linee temporali si incontrano, favoriscono l'intersezione di questi due schemi altrimenti completamente divergenti. E questo, in fondo, è il tipo di cose per cui scrivo.<sup>236</sup>

La sezione in questione, che restituisce un affresco del Bronx (precedentemente aggiornato dall'autore, se così si può dire, in *Ratner's Star*<sup>237</sup>) a cavallo tra l'autunno del 1951 (subito dopo la grande sfida sportiva) e l'estate del 1952, è intitolata come detto al quadro di Whistler che veglia sulla copola di Nick e Klara (*Arrangement in Grey and Black No. 1. Fall 1951 – Summer 1952*): anche se poi, nel primo degli otto capitoli che la compongono (tutti in terza persona), ritornano – prima nei discorsi tra padre Paulus e Albert, poi tra Albert e Klara – sia il nome di Bruegel (con chiaro riferimento ai *Giochi di bambini*: «Do you know the famous old painting, Albert? Children playing games. Scores of children filling a market square», p. 673) che il ricordo del suo capolavoro già presente al lettore («I say it's not that different from the other famous Bruegel, armies of death marching across the landscape»: p. 682) e allusivamente rievocato anche alla morte di Lenny Bruce (di cui resta per l'appunto «an 8x10 police photo of the bloated body—the picture could have been titled *The Triumph of Death*— in the Director's personal files»: p. 574<sup>238</sup>).

Si tratta dell'ennesimo e non ultimo richiamo, dell'ennesima e non ultima connessione di un romanzo che fin dall'inizio e lungo uno spazio temporale estremamente dilatato dissemina tracce e corrispondenze, legami più o meno superficiali tra momenti e situazioni tra loro apparentemente distanti (ma l'effetto sul lettore – scrive D. F. Wallace all'autore, 1997 – «è in qualche modo emozionale/spirituale piuttosto che intellettuale/critico»). Richiami e coincidenze spesso riferibili a una cultura condivisa, popolare, tutto sommato circoscritta: come la figura di Long Tall Sally dipinta su un aereo pilotato da Charles Wainwright (V.6) che verrà ripreso e riconvertito da Klara (I.1) e diverse pagine dopo (o anni prima) sfruttata per il nome di un negozio di accessori (per donne alte, *bien évidemment*)<sup>239</sup>; come le Watts Towers visitate (e venerate) da Nick nel 1978 (II.10) ma pure da Klara nel 1974 (IV.5)<sup>240</sup>; come l'immagine di Jayne Mansfield,

<sup>236</sup> E subito prima, a proposito del disegno creativo che sottende il romanzo: «Quando ho cominciato a scrivere la prima parte, era quella che poi ora è diventata la parte sesta».

<sup>237</sup> Dove in effetti il soggiorno del protagonista Billy nel Centro di ricerca scientifica si alterna alla rievocazione dei suoi trascorsi nel quartiere, colto nel mezzo degli anni Settanta.

<sup>238</sup> E altrove (VI.6) Klara sogna di andare al Prado dove è conservato il dipinto.

<sup>239</sup> Senza contare che la musica di Little Richard passa alla radio che ascoltano Matt e Jane mentre attraversano il deserto dell'Arizona (IV.4).

<sup>240</sup> Cfr. ancora le parole dell'autore in Williams 1998: «Nick Shay visita le Watts Towers nel 1978 e queste gli ispirano il ricordo di suo padre, della sua vita e della sua scomparsa. Quattro anni prima, anche se forse un centinaio di pagine dopo nel libro, l'ex amante di Nick, Klara Sax, visita le torri, un po' più velocemente. Nella vita si dice, bene, e allora? Due

l'anti-Marylin («the most photographed woman in the world»: p. 484), che ispira l'artista amica di Klara, Acey (IV.5), ma anche le masturbazioni di Eric (V.2). E la lista potrebbe proseguire ancora a lungo<sup>241</sup>. ... *Everything is connected*, come esplicitamente e più volte ripete il romanzo: ma cosa significa? E perché ce lo ricorda così spesso (moltiplicando le occorrenze nelle pagine finali) col risultato di aggravare gli sforzi già impervi del lettore-esegeta e di sconfessare l'apparente andamento centrifugo della narrazione?

Ci torneremo tra poco, non prima però di avere ribadito che abbondante in questa porzione di romanzo è anche la copia di elementi ambientali che servono a rappresentare, accanto a quella degli Shay, la vita comunitaria del Bronx all'alba degli anni Cinquanta: le macellerie, le sale da biliardo e i locali *underground*, i mestieri, il tempo libero, i giochi infantili, il cibo, gli odori, i suoni di una radio accesa o delle voci che si rincorrono per la strada (ma non delle prime televisioni, anche qui senza audio<sup>242</sup>); e poi la vita di spiaggia, l'urbanistica, i vecchi vagoni e le leggende metropolitane, le relazioni sociali e i vezzi linguistici<sup>243</sup>. ... È in fondo, anche questo, un altro modo con cui *Underworld* asseconda la propria (poliedrica) vocazione *realistica*: già soddisfatta, come si è visto, di volta in volta accogliendo persone *reali* nel tessuto romanzesco, o inseguendo minimi e *invisibili* gesti quotidiani (anche la letteratura svela, scoperchia segreti)<sup>244</sup> oppu-

persone che una volta si conoscevano sono andati nello stesso luogo a Los Angeles. Non significa davvero molto. Fa parte dello schema di ripetizione del libro, che gli conferisce una certa unità strutturale. E diventa, per me, abbastanza importante. Questo è ciò che l'arte fa della vita, suppongo».

<sup>241</sup> Si pensi per esempio alla serie televisiva *The Honeymooners* che torna alla memoria di Nick (I.4) e del fratello Matt (IV.2), e che viene citata già nel *Prologo*, giacché sugli spalti del Polo Grounds è presente il suo protagonista Jackie Gleason; oppure si pensi al Fred F. French Building, nella Quinta Avenue, che affascina Klara ragazzina (IV.1) e dove lavora Charles Wainwright nel dicembre 1961 (V.2); alla Dow Chemical, luogo di manifestazioni di protesta (V.6) e oggetto della satira di Bruce; al cargo sospetto di cui parla Sims e che attracca poi al molo di San Francisco dove si trovano Marvin ed Eleanor; alla palla passata per le mani di quella che è con tutta probabilità una vittima del Texas Highway Killer (Judson Rauch)... Ma si veda, *en abyme*, anche il seguente brano a p. 420: «Matty drove west on Interstate 10 through a town called Deming, which was Eric's last name of course, and how clammy was the hand of coincidence—faces, places and provocative remarks all running through his mind».

<sup>242</sup> «Mike stood on a chair to turn off the TV, which was running without the sound» (p. 740).

<sup>243</sup> Si può forse osservare, in proposito, che raramente i personaggi del romanzo vengono descritti *fisicamente*, affidata com'è la loro rappresentazione (sia il narratore esterno oppure quello interno a gestirla) soprattutto alle parole, ai gesti, ai pensieri.

<sup>244</sup> Per (ulteriore) assonanza si veda ancora Doctorow 1974: 215 (seppure a proposito di un'altra arte): «In the movie films, he said, we only look at what is there already. Life shines on the shadow screen, as from the darkness of one's mind. It is a big business. People want to know what is happening to them. For a few movement pennies they sit and see their selves in movement running, racing in motorcars, fighting and forgive me, embracing one another». Quanto ad *Underworld*, altri esempi ancora non mancano: «It took a moment of clumsy ceremony with overlapping salutations and unheeded questions and a dropped book and a race to retrieve it before the two men [Albert e padre Paulus, nda] were settled at the table and all the objects put away» (p. 669); e già in precedenza (p. 663): «Bronzini walked over

re, ancora, riproducendo flussi di memoria disordinati, costruiti sull'alternanza di diversi *input* sovrapposti (del resto, come scriveva Pavese 1933 a proposito di Dos Passos, dunque di un altro prosatore, «piuttosto che secondo una legge musicale di armonia fonica, gli americani, dietro a Walt Whitman, dividono i loro versi secondo la legge logica della successione dei pensieri», p. 128). Al campionario delle strategie testuali incaricate di restituire il reale in maniera più fedele possibile andranno nondimeno aggiunti, sempre muovendoci rapsodicamente all'interno del romanzo, anche quei brani dialogici in cui gli interlocutori si contendono con i loro argomenti il centro del discorso, o trascurano le osservazioni dell'altro, e che dunque nella loro fedeltà all'extratestuale sembrerebbero blandire quella *riproduzione-da-magnetofono* (per dirla più o meno con Arbasino 1959) che in verità l'autore (e con lui ogni autore non sprovveduto) sa bene di dover schivare<sup>245</sup>. Così per esempio avviene nel capitolo I.7 (nel corso di una conversazione già evocata tra Nick e Marian):

"What's-his-name Terry was here. The heavysset one."

"Been years since I looked at a real map. It's a sort of Robert Louis Stevenson thing to do. We have maps of highways and motels. Our maps have rest stops and wheelchair symbols."

"Just tell me what his name is."

"For what, the faucet?"

"Day before yesterday or yesterday. Today's been so long I don't know anymore. No, the showerhead."

"The hell's wrong with the showerhead? Our maps have pancake houses."

"What's-his-name with the orange pickup."

"Which shower are we talking about?"

"Terry, right?"

[...]

"I'm going Tuesday. I tell you that?"

"This is, what, Moscow? Or Boston. Too soon for Moscow. Which is the heavysset one? I get them completely."

"I need to get these shoes resoled before I go. Remind me to do that tomorrow."

"I have this thing on my leg."

"It's not Boston," I said.

"It's not Boston."

and took up a position next to George and they stood without speaking for a long moment in the odd solidarity two strangers might share watching a house burn down».

<sup>245</sup> Cfr. Harris (1982: 17): «la cosa interessante di provare a mettere giù il dialogo realisticamente è che se lo fai bene sembra stilizzato»; nonché DeLillo 1997: «Dialogo realistico è il nome con cui abbiamo stabilito di chiamare una serie di battute che in effetti hanno poca o nulla a che fare con il modo in cui le persone parlano» (*mie le traduzioni*). E risulta forse in linea con questa idea, carico dunque di meta-valenze, un dialogo tra Nick e Sims (p. 332): «"I was in a bar that was a little like this place," I said. "Dead souls, sad jazz. Palm trees painted on the wall." "This place doesn't have palm trees on the wall." "Even better, even more similar [...]».

“It’s Portland.”

“It’s Portland.”

“What thing?” I said.

“On the inside of my thigh.”

“Call Williamson.”

“It could be an irritation.”

“Call Williamson. When did you get it?”. (pp. 128-129)<sup>246</sup>

Una considerazione ancora si rende infine necessaria sempre a proposito di interazioni col reale o col contesto storico e i suoi effettivi protagonisti. Mentre descrive e racconta il ‘Black and White Ball’ organizzato da Truman Capote (altro evento storicamente accertabile), DeLillo osserva infatti, un po’ cripticamente, che «the factoidal data generated by the guests would surely bridge the narrowing gap between journalism and fiction» (p. 560)<sup>247</sup>, elaborando così, si direbbe, una sorta di *dichiarazione di poetica al contrario*, di polemica presa di distanza – incastonata nella narrazione proprio mentre questa (nuovamente) accoglie e *romanza* eventi e persone note – da eccessive (e sempre più diffuse) sovrapposizioni di genere. A suggerirlo non è solo la presenza al *party* (nel romanzo) di persone (come Hoover) che nella realtà non furono invitate: pare in effetti evidente a ogni momento, attraversando il romanzo, che i costanti richiami di DeLillo alla storia ufficiale del suo paese non rispondono allo sforzo di rendere più attraente e avvincente l’ accertato, l’ovvio o semplicemente l’esistente, ma semmai all’ aspirazione a ripensarlo-e-deformarlo potenziandone i significati nascosti o anche solo potenziali e inespressi.

<sup>246</sup> «- È passato quel come-si-chiama Terry. Quello ben piantato. - Sono anni che non guardo una mappa vera. È una cosa alla Robert Louis Stevenson, studiare una mappa. Noi abbiamo cartine di autostrade e motel. Le nostre cartine hanno punti di ristoro e simboli di sedie a rotelle. - Dai, dimmi come si chiama. - Per cosa, per il rubinetto? - L’altro ieri o ieri. Oggi è stata una giornata talmente lunga che non lo so più. No, la testina della doccia. - Che cavolo aveva la testina della doccia? Le nostre cartine segnalano le case del pancake. - Quel come-si-chiama, quello con il camioncino arancione. - Di quale doccia stiamo parlando? - Terry, giusto? [...] - Parto martedì, te l’ho detto? - Per dove stavolta, Mosca? O Boston? Troppo presto per Mosca. Come si chiama quello ben piantato? Non riesco mai a... - Bisogna che faccia risuolare le scarpe prima di partire. Ricordami di farlo domani. - Ho quest’affare sulla gamba. - Non è Boston, - dissi. - Non è Boston. - È Portland. - È Portland. - Quale affare? - chiesi. - All’interno della coscia. - Chiama Williamson - Potrebbe essere un’irritazione. - Chiama Williamson. Quando ti è venuto?» (pp. 134-135).

<sup>247</sup> «I dati fattoidali prodotti dagli ospiti avrebbero sicuramente colmato la distanza, sempre più piccola, tra giornalismo e narrativa» (p. 597).

## 16.

Vagando per le strade del Bronx percorse da Nick e dalla sua famiglia, dai suoi amici, da Klara e da suo marito (così vive e variopinte: «mi sono reso conto di provare una tremenda nostalgia per un luogo e un tempo in cui non sono mai stato», scrive sempre Wallace a DeLillo a proposito di questa sezione), arriviamo finalmente a essere spettatori diretti anche dei pur sporadici incontri della giovane madre (Klara, nel mezzo del suo apprendistato pittorico) con lo scapestrato diciassettenne che improvvisa piccoli furtarelli, e poi soprattutto dell'omicidio e dei giorni che lo precedono – vittima 'predestinata' George Manza, cameriere giocatore di biliardo ed eroinomane con cui Nick, abbandonata la scuola e in preda a una strana rabbia, stringe amicizia fino a quando non lo uccide giocando con un fucile a canne mozze («illegal, right?»: p. 780) che George ha trovato all'interno di una automobile.

Il desiderio di sentire cosa si prova a puntare un'arma contro un uomo e, una volta assecondato, l'improvvisa curiosità del volto di George<sup>248</sup> (il quale intanto gli assicura che il fucile è scarico, come per un gioco o una sfida), sono le spinte ultime e visibili («If you know you're worth nothing, only a gamble with death can gratify your vanity»: così molte pagine prima, p. 242) che precedono lo sparare non premeditato (l'ennesimo che segna le vite dei personaggi delilliani), l'evento atteso da centinaia di pagine (e così brevemente svolto, nondimeno) che sancisce una svolta nella vita di Nick – da allora per l'appunto gravata, non bastasse la *scomparsa* del padre (ma abbiamo visto che le due situazioni potrebbero essere legate l'una con l'altra), da un altro episodio non del tutto chiaro, un altro trauma o tabù, un altro viluppo di possibilità e motivazioni per le indagini a venire (a lungo rifiutate) della coscienza.

È il momento che segna la brusca fine della sua giovinezza, che fa da detonatore a quel senso di *distacco* rispetto alle cose e alle persone su cui abbiamo a più riprese insistito (a lungo puntellato di silenzi matrimoniali<sup>249</sup> e di azioni rimandate<sup>250</sup>). Ed è a partire da qui, per l'appunto, che prende avvio anche il lento, obbligato, tortuoso percorso di *ri-collocazione* del sé che inizialmente passa

<sup>248</sup> Seppure ambigua: «it was the slyest kind of shit-eating grin», ricorda Nick p. 780 (ma riprendendo alla lettera un sintagma già utilizzato a p. 132 e a p. 509).

<sup>249</sup> Quanti non detti nelle relazioni di coppia, lungo il percorso romanzesco di DeLillo: si pensi al matrimonio tra Eric Packer ed Elise Shifrin in *Cosmopolis*, a quello tra Jack e Babette in *White Noise*, tra Lyle e Pam in *Players*, tra Keith e Lianne in *Falling Man*... (in *Underworld* naturalmente i silenzi separano a lungo, oltre che Nick e Miriam, anche i genitori di lui nonché Albert e Klara).

<sup>250</sup> Tramite tra il *trauma* e la *distanza* un'incertezza identitaria che rende complicato ogni gesto, ogni scelta, ogni incarnazione dell'io: «I bought a postcard to send her after she went her way and I went mine, a card that showed a picnic table in the trees, and I slipped it in a book inside my bag until I had time to figure out what kind of message I would write» (p. 554).

per i tentativi di ricostruire la propria storia (con la dottoressa Lindblad<sup>251</sup>), per la *ri-nominazione* del mondo (con padre Paulus) nonché, come Nick ricorda nel mezzo di un'avventura extraconiugale con una certa Donna (a Mojave Springs, III.1), per la lettura di un libro (*reale* nel senso di consultabile anche nella dimensione extraletteraria) consigliato dallo stesso insegnante gesuita. Opera di un anonimo inglese del '300 che presta il titolo all'intera sezione del romanzo, *The Cloud of Unknowing*<sup>252</sup> (ancora una nube, emblema invero ormai sinistro) pare infatti avere insegnato al giovane e sbandato Nick (in quanto guida spirituale fondata sull'atto di cieca fede e irrazionale) «to respect the power of secrets» (p. 295), accettare il mistero divino rinunciando a confutarlo con la logica («tanto potente è nell'uomo, se appena lo si incoraggia un po', l'istinto di non sapere»: Carrère 1993); e per estensione – diversamente da Donna, che si trova nello stesso albergo di Nick per un raduno di scambisti – a lasciare le cose coperte, non dette, anche nella sfera del privato, specie quella erotico-affettiva («Maybe I have a theory about the damage people do when they bring certain things into the open»<sup>253</sup> ribadisce a un certo punto, p. 294): tanto più che il mistico testo in questione suggerisce di avvicinare l'oscurità trascendente affidandosi a una parola-*totem*, una preghiera personale, un immediato e conciso lasciapassare verbale (come per esempio, ci dice Nick, il *todo y nada* di Juan de la Cruz<sup>254</sup>) che fa subito pensare al sesso, «the one secret we have that approximates an exalted state [...] two people share» (p. 297).

C'è da ribadire, in proposito, che tanti dei personaggi che affollano *Underworld* sono ripresi nel mezzo di una «long alpine march to knowledge» (p. 734) – diversamente percorsa da un caso all'altro eppure, se intesa come conoscenza di sé, quasi sempre connessa (come per Nick, al di là dell'aiuto eventuale fornito da certe letture) alla rielaborazione di un passato che costantemente affiora e minaccia di trasformarsi in ripiegamento nostalgico o in rabbiosa insoddisfazione<sup>255</sup>. Si può insomma affermare a questo punto che la struttura complessiva del romanzo aderisca al tema, o almeno a uno dei temi centrali e già rilevato: al fatto appunto che Bronzini ripensa (già all'alba dei Cinquanta: VI.7) al dolce isolamento sperimentato nell'infanzia (ma anche al proprio matrimo-

<sup>251</sup> «You have a history», gli dice a un certo punto (p. 512), «You're responsible to it [...] You're required to try to make sense of it. You owe it your complete attention».

<sup>252</sup> Come al solito DeLillo è ben attento a citare testi motivi e riferimenti che hanno segnato la cultura popolare degli americani: in questo caso si tratta di un testo che torna negli scritti di autori come W. S. Maugham e J. D. Salinger, oltre che nelle canzoni di Leonard Cohen.

<sup>253</sup> «Forse ho davvero una teoria sui danni che fa la gente quando porta certe cose allo scoperto» (p. 313: anche se subito dopo Nick la smentirà confessando alla moglie il tradimento).

<sup>254</sup> Ripreso poi da T. S. Eliot, anche se qui viene in mente pure l'Hemingway di *A Clean, Well-Lighted Place*: «It was all a nothing and a man was a nothing too».

<sup>255</sup> Cfr. in proposito p. 559: «"I liked the thirties," Edgar said. "I don't like the sixties. No, not at all"» (anche se per lui in effetti Sessanta sono gli anni delle contestazioni, degli spettacoli di Lenny Bruce, della *garbage guerrilla*, dei capelloni, delle manifestazioni contro la guerra o in difesa delle minoranze...).

nio, al periodo dell'insegnamento, perfino all'essenza del tempo) rievocando assieme a padre Paulus i giochi di un tempo, quando i bambini sapevano trovare ogni dove gli spazi gli oggetti e gli stimoli necessari al loro divertimento<sup>256</sup>; al fatto che Rosemary, per ritrovare il piacere di ridere, guarda le vecchie puntate di una serie televisiva; che Eric prova invano e ripetutamente a convincere Matt (ex bambino prodigio) a riprendere a giocare a scacchi, almeno per una partita (guardando dunque al passato, nello specifico, per interposta persona: IV.2); o che Klara percepisce il gravoso peso del tempo (*Summer 1974*) allorché prende coscienza della fedeltà che ad alcuni – solo ad alcuni, chissà perché – domanda e impone il passato ostacolando ambizioni o propositi sconosciuti agli antenati, al loro patrimonio genetico («she needed to be loyal to the past, even if this meant, most of all if this meant incorporating her father's disappointments, merging herself with the many little failures he amassed like faded keepsakes», p. 473)<sup>257</sup>.

È del resto l'autore per primo ad affermare, a proposito di *Underworld*, che «it's about memory, and the way in which the past is constantly with us» (Williams 1998), e altrove che suo tema principe è il modo in cui «le cose e le persone spariscono, o vengono tradite. Per due volte c'è una palla da baseball, e per due volte un ragazzo viene tradito. [...] Sparisce del plutonio, e un paese viene tradito. Il romanzo parla di tutte le cose che perdiamo, e perciò rovescia il flusso del tempo» (Echlin 1997: 149)<sup>258</sup>. Come ribadisce il testo già in coda al suo *Prologue* (p. 60), «it's all falling indelibly into the past»; ed è forse anche pensando a questo *movimento* continuato eppure variamente declinato (dalla memoria che gli conferisce significato) che Jonathan Franzen, tra gli abituali corrispondenti (e privilegiati lettori di anteprime) di DeLillo<sup>259</sup>, in una lunga lettera del marzo del 1997 – tra una cartolina e l'altra spedita a DeLillo dal Maryland, dal Michigan o da Praga, da Siracusa e da S. Albino in Toscana, dal Tacoma airport di Seattle e da quello militare (Westover) del Massachusetts, da Barcellona e da Cape Cod – si domanda e domanda al suo autore se *Underworld* non possa essere considerato un romanzo di idee, una sorta di «cinematic essay»<sup>260</sup>.

<sup>256</sup> Ma il tema qui è svolto anche all'inverso, per così dire, giocando cioè con l'avvenuta lettura di scene assai posteriori nel tempo, per cui Bronzini immagina un futuro senza spazi per i bambini e un pezzo d'asfalto, coi segni in gesso di un gioco di strada ormai dimenticato, esposto in un museo del futuro (alla stregua del 'South Bronx Surreal', appunto).

<sup>257</sup> «Doveva essere fedele al passato, anche se questo significava, anzi soprattutto se significava far proprie le delusioni del padre, confondersi con tutti i piccoli fallimenti che aveva accumulato come sbiaditi souvenir» (p. 504).

<sup>258</sup> Si riprende qui la traduzione di Consonni 2006; il riferimento di DeLillo va naturalmente al fatto, come scrive Francucci (2015: 303), che «rimessa in circolazione dal tradimento di un padre [quello di Cotter che sottrae la palla al figlio, *nda*] la palla si ferma (momentaneamente?) tra le mani di un altro figlio tradito dal suo genitore [Nick, *nda*]».

<sup>259</sup> Al pari di D. F. Wallace e altri scrittori americani della stessa generazione o più giovani (per esempio Jonathan Safran Foer).

<sup>260</sup> Difficile trovare un corrispettivo in lingua italiana per questo genere di video-documentario, saggio filmato intorno a un tema declinato anche per contrasti.

## 17.

Certo è che se il testo ripetutamente esplora e riflette l'andamento ondivago e bizzarro della memoria (questo contenitore di ricordi che si sposta nel tempo bombardato da un numero sempre crescente di stimoli), preme soprattutto chiederci in che modo infine arriva a muoversi e relazionarsi il suo protagonista rispetto al viluppo di traumi e possibili rivelazioni che propone a ogni momento il passato – insomma alla salvaguardia, al recupero, alla rielaborazione, alla fatale inconsapevolezza, alla nostalgia o all'oblio del tempo trascorso. Alcuni passaggi li abbiamo già sottolineati. Da un certo momento in poi e per lungo tempo, dunque (tempo di vita, non di romanzo), sappiamo che Nick coltiva un gusto per la rimozione che la lezione di modestia, di umiltà, di passiva e reverenziale accettazione delle nubi (del mistero) ricevuta presso i gesuiti probabilmente non fa che alimentare: col risultato che il peso di un passato per più motivi sofferto continua a ostacolarne, a inibirne la piena maturazione emotiva ed affettiva (che pure non gli impedisce di condurre una vita densa di relazioni e pure di soddisfazioni professionali).

Giunti in fondo al romanzo, però (*Epilogue. Das Kapital*) – come già suggerito dalla *Prima Parte*, subito precedente nella *fabula* – non possiamo fare a meno di notare che qualcosa in questo senso è cambiato, che (almeno) Nick<sup>261</sup> ha trovato infine il modo di spianare, per quanto possibile, le pieghe più rigide di un passato per certi versi rimpianto, per altri rimosso o semplicemente messo da parte, ma in ogni caso conflittuale e doloroso: di accettare insomma ciò che è (*probabilmente*) stato, anche relativamente a episodi più recenti (come il tradimento della moglie: «The biggest secrets are the ones spread open before us», afferma molte pagine prima Marvin: p. 185<sup>262</sup>), e per conseguenza raggiungere almeno lo stato di serenità necessario per aprirsi un po' agli altri («Marian and I are closer now, more intimate than we've ever been»: p. 803). Da una parte, perciò, in viaggio da Mosca a Semipalatinsk sull'aereo personale di Viktor Maltsev<sup>263</sup>, capo di un'azienda che smaltisce scorie nucleari facendole esplodere sottoterra<sup>264</sup> (*underworld*), Nick potrà affrontare Brian (che appunto ha avuto una relazione con Marian); e dall'altra, nondimeno, finalmente potrà racconta-

<sup>261</sup> Voglio dire che pochi degli altri personaggi ricorrenti nel romanzo trovano nel tempo un rapporto più o meno pacificato (o comunque non inibitorio) col proprio passato (tutt'al più Klara, forse, lasciando per il momento da parte suora Edgar).

<sup>262</sup> Anzi ben due volte («the biggest secrets are staring us right in the face and we don't see a thing»: p. 316).

<sup>263</sup> Così l'autore nel corso di un'intervista con Antonio Monda (1997): «è un titolo tragicamente ironico: il capitolo è ambientato nella Russia marxista convertita al capitalismo più selvaggio».

<sup>264</sup> Cosicché (Osteen 2000: 244) «the explosion eliminate two different kinds of waste at once».



re alla moglie le storie del proprio passato – perfino l’ormai lontano omicidio di George<sup>265</sup> («things she didn’t know, or knew at an unlearned level, the way you know you’re sleepy or sad»: p. 805<sup>266</sup>) – passeggiando alla sera lungo il canale o attraverso il deserto della Salt River Valley<sup>267</sup> prima di rincasare, ritrovare la palla «sweet, beaten, seamed, virile and old» (p. 615<sup>268</sup>) e poterne gustarne le ruvide venature, «the perfect roundness» (p. 365).

E se anche questo mutamento sarà in qualche modo un atto di fede, possiamo comunque affermare che alcune tappe segnano il cammino che lo prepara (seppure tutt’altro che limpido e lineare, anche una volta risistemato nell’ordine temporale a noi più consueto). La prima – appena una mossa, a dire il vero, un’intenzione – risale forse al 9 novembre 1965 (V.7), il giorno del grande *blackout* che lasciò al buio per diverse ore anche fuor di romanzo il Nord Est degli Stati Uniti<sup>269</sup>: e in cui Nick, di passaggio a New York, invece di raccogliere l’invito di un vecchio amico per una rimpatriata nel Bronx sceglie di risalire a piedi Manhattan («this phantom Manhattan»: p. 636) e fermarsi in un ristorante *downtown* per cenare a lume di candela – quanto basta per così dire a *rischiare* «the past and never stop seeing it» (*ibidem*), nonché ad affrontare così per la prima volta (riuniciando anche a chiamare l’allora fidanzata Miriam) la *solitudine*, «a thing I tried never to admit to and knew how to step outside of, but sometimes even this was not means enough, and I didn’t call her because I would not give in, watching the night come down» (p. 637)<sup>270</sup>. Più tardi, poi,

<sup>265</sup> Così, invertendo i termini del discorso (ma senza che la sostanza muti molto), anni prima l’Ethan di *Players*: «To forge a change that you may be reluctant to forge, that may be problematical for this or that reason, you have to tell people. You have to talk and tell people. [...] You have to bring it out. Even if you have no intention at the time of doing it out of whatever fear or trembling, you still must make it begin to come true by articulating it. This changes the path of your life. Just telling people makes the change begin to happen» (DeLillo 1977: 43).

<sup>266</sup> Cfr. anche p. 807: «She looks at me as if I were seventeen. She sees me at seventeen».

<sup>267</sup> Altro luogo di culto e trasformazioni, il deserto, di solitudini e rivelazioni lungo tutta l’opera dell’autore: da *Americana* a *End Zone*, da *Ratner’s Star* a *The Names* fino a *Point omega* («People come to the desert to commit suicide», assicura uno sceriffo che abita questo romanzo: DeLillo 2010: 111) e a *Zero K* (anche qui «to the north somewhere, way up, far up, that’s where the Soviets tested their nuclear bombs»: DeLillo 2016: 35).

<sup>268</sup> «It was old, bunged up, it was bashed and tobacco-juiced and stained by natural processes and by the lives behind it» (p. 131).

<sup>269</sup> Un’altra tessera di memoria collettiva rievocata da Sims, nel corso di una conversazione con Nick, attraverso un paragone non troppo originale: «You know how they’re always saying, Where were you when such and such? Where were you when Kennedy? Well, remember the time the lights went out. This place reminds me. The great Northeast blackout» (III, 3, p. 332; in *White Noise* invece una domanda del genere – «“Where were you when James Dean died?”» – è affidata ad Alfonso Starnano, il direttore del dipartimento in cui lavora Jack: DeLillo 1985, p. 67).

<sup>270</sup> «Una cosa a cui ho sempre cercato di oppormi e da cui sapevo come uscire, ma talvolta anche questo non bastava, e non la chiamai perché non volevo arrendermi, guardando la notte che scendeva» (p. 680).

un passaggio decisivo sarà senz'altro rappresentato, come già osservato, dalla rinnovata convivenza con la madre a Phoenix, almeno sul piano della riattivazione memoriale (a questo momento guarda caso risale l'impulso di rivedere Klara): prima però che nella parte finale di romanzo sia per l'appunto la palla da baseball – a lungo dimenticata e poi d'improvviso riapparsa tra gli scaffali della sua libreria – a ricoprire un ruolo centrale, oggetto transizionale da tempo liberato dal suo ciclo di utilizzo (ma non per questo diventato *rifiuto*) da afferrare sempre più consapevolmente, magari in mezzo alla notte, per combattere «against the dark shape of some unshoulderable loss» (pp. 191-192). Una sorta di «Yorick's skull» (p. 132), insomma («connecting many things»: p. 131)<sup>271</sup>, con cui rimettere in moto il passato nella speranza di comprenderlo un po' meglio o almeno di imparare a convivere senza forzare una spiegazione rispetto all'altra («Because I don't know what happened, do I?», p. 920: a proposito della morte di George Manza).

Non è da escludere, in questo senso, che sia proprio il suo *pedigree* incompleto («I don't have the last link that I can connect backwards from the Wainwright ball to the ball making contact with Bobby Thomson's bat»<sup>272</sup>, afferma sconcolato Marvin prima di separarsene: p. 181) ad accrescere il valore della palla agli occhi del Nick maturo che si interroga in maniera fatalmente inconcludente sui motivi che hanno fatto perdere le tracce di Jimmy e non solo su quelli che lo hanno indotto a sparare<sup>273</sup> («Memory believes before knowing remembers», scriveva il Faulkner di *Light in August*): giacché in effetti quel passaggio mancante – il quale, anche se lui non lo sa, rimanda al *tradimento* di un padre – serve in fondo a ricordargli che neanche delle cose materiali possono essere stabilite con certezza l'identità e le traiettorie vitali. Per lui in ogni caso – figlio di immigrati come Branca (ma in verità anche come Thomson) e tifoso degli Dodgers (come Marvin e come il «distaccato» DeLillo, parole sue) – la costosissima palla è anche il richiamo, il *memento* di una sconfitta vissuta privatamente<sup>274</sup> («It's about the mystery of bad luck, the mystery of loss. I don't know. I keep saying I don't know and I don't. But it's the only thing in my life that I absolutely had to own»: p. 97), indelebile al pari di ogni cosa passata e ingombrante («that never stops happening»: p. 201) che però per qualche strano motivo, nello specifico, la sua traccia tangibile smette di eternare in forma di gravoso ricordo (a differenza

<sup>271</sup> Ma sul rapporto tra oggetto (a partire dalla palla da baseball di *Underworld*) e relazione con l'altro in tempi di consumismo sfrenato e narcisismo diffuso si veda McGowan 2005.

<sup>272</sup> «Mi manca l'ultimo anello per collegare retrospettivamente la palla di Wainwright alla palla che entra in contatto con la mazza di Bobby Thomson» (p. 188).

<sup>273</sup> In seguito, un po' paradossalmente, sulle ragioni che lo hanno convinto ad acquistare quell'impronta di storia collettiva: «Sometimes I know exactly why I bought it and other times I don't» (p. 809).

<sup>274</sup> Sebbene pochi giorni dopo la partita possa già affermare che «The Dodgers were my team. Were. Not anymore» (p. 751), ai tempi della grande sfida Nick è probabilmente «the only Dodger fan in the neighborhood. I died inside when they lost. And it was important to die alone. Other people interfered. I had to listen alone» (p. 93).

delle sconfitte che allontanano per sempre il fratello Matt dal gioco degli scacchi<sup>275</sup>). Trasformati insomma, sedimentati rimpianti e inconcludenti congetture, in una più serena e pacificata malinconia (seppur sempre dolorosa, umbratile: *somber*) e in un allentamento della vecchia, ermetica resistenza («I begin to feel something drain out of me. Some old opposition, a capacity to resist», p. 801) che la rinnovata frequentazione tattile della palla non fa che favorire, in grado com'è di trasportare il passato e rinnovare la nostalgia, o la rabbia, ma pure lo spaesamento lancinante generato dalla percezione del tempo che passa e che impercettibilmente ci allontana – talvolta per fortuna invitandoci a contrastare la deriva in atto – dalle persone alle quali teniamo:

the grasp of objects that bind us to some betokening. I think I sense Marian missing in the objects on the walls and shelves. There is something somber about the things we've collected and own, the household effects, there is something about the word itself, *effects*, the lacquered chest in the alcove, that breathes a kind of sadness—the wall hangings and artifacts and valuables—and I feel a loneliness, a loss, all the greater and stranger when the object is relatively rare and it's the hour after sunset in a stillness that feels unceasing. (p. 808)<sup>276</sup>

Quel che genera rimpianto e malinconia, insinuandosi tra le intermittenze di una *saudade* che rimane sovente senza oggetto, è soprattutto l'impudente disordine di un tempo («when I didn't give a damn or a fuck or a farthing»: p. 806) che la rabbia contro Brian, tradotta in uno schiaffo o poco più, aiuta a rivivere solo per un momento, e la cui intensità emotiva neanche un ulteriore accrescimento di *insight* basterebbe a riattivare completamente. Eden ormai perduto, quel tempo, e depositario di una forza, una libertà, un'energia che evidentemente (altro motivo ricorrente del romanzo, come si è visto) trovava alimento nel conflitto e nella tensione, nella vita incerta e impetuosa del Bronx (spesa da Nick a cercare risse e vie di fuga, a frequentare ragazze e sale da biliardo...) e più in generale di un'America più *reale*, spazzata via dall'avvento di un'epoca – così moralmente liquida e così addomesticata, artificiosa, riproducibile, appa-

<sup>275</sup> Ma anche per lui forse agisce il trauma del genitore scomparso se, come Bronzini confida a padre Paulus, «his father taught him the game. A bookmaker. Evidently kept all the figures in his head. The bets, the odds, the teams, the horses. He could memorize a scratch sheet. This is the story people told. He could look at a racing form with the day's entries, the morning line, the jockeys and so on. And he could memorize the data of numerous races in a matter of minutes» (p. 671).

<sup>276</sup> «La presa di oggetti che ci legano a una specie di presagio. Io credo di sentire la mancanza di Marian negli oggetti alle pareti e sugli scaffali. C'è qualcosa di malinconico nelle cose che abbiamo raccolto e che possediamo, negli effetti domestici, c'è qualcosa nella parola stessa, effetti, il cassettono laccato nella nicchia, che emana una specie di tristezza – i quadri e i tessuti alle pareti e gli oggetti d'arte e i preziosi – e io provo un senso di solitudine, di perdita, ancora più grande e strano se l'oggetto è relativamente raro ed è l'ora dopo il tramonto in un silenzio che sembra eterno» (p. 860). Ma si veda anche p. 804: «I [...] look at the things we own and feel the odd mortality that clings to every object. The finer and rarer the object, the more lonely it makes me feel, and I don't know how to account for this».

rentemente pacificata (ma in verità «sealed away from knowing»: p. 737) – in cui *anche* Nick (di nuovo il privato che si riflette nel pubblico) è diventato adulto («the distant adult»: p. 221):

I long for the day of of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. I was dumb-muscled and angry and real. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mistery to myself. (p. 810)<sup>277</sup>

A Diane Osen che lo intervista (1997) l'autore, a proposito di questa ammissione, chiosa osservando che Nick «alla fine esprime il suo rimpianto e desiderio dei giorni in cui si sentiva fisicamente connesso con la terra. I giorni in cui aveva la libertà di commettere atti trasgressivi. E non è una nostalgia dell'innocenza, ma una nostalgia della colpevolezza». E in risposta a Franzen, chiarendo come il fio degli eventi intercorsi, in termini di depotenziamento vitale, possa coesistere con la forza di un richiamo che torna a farsi vibrante e con un'apparente serenità: «non sta piangendo una innocenza perduta; piange un senso di colpa perduto, una perdita libertà, e penso che ciò che conta sia la forza dei suoi sentimenti, non se ho messo in cortocircuito la sua serenità mentale. Perché dovrebbe essere in pace? La potenza di quel che sente è la stessa con cui un tempo si sentiva “vivo in terra” [...] La deve sentire pur continuando a subire le conseguenze del suo crimine» (mie entrambe le traduzioni). Come a dire, appunto, che Nick ha intaccato quello stato di inibizione che, declinato in varie forme, stando al romanzo si configura come malattia di un'epoca, in grado di colpire (già in tempi di guerra fredda) tanti altri personaggi (oltre a quello principale) spaventati da tutto ciò che è spurio o provoca turbamento (pur confusamente rimpiangendolo o anelandolo): la suora e l'agente federale, innanzitutto, che difendono le rispettive istituzioni a ogni costo e coltivano la misofobia per tenere a bada i propri impulsi profondi; Albert Bronzini, asserragliato in casa perché sul pianerottolo bivaccano dei tossicodipendenti; ma pure Erica Deming, la casalinga del Jell-O, moglie e madre di una tipica famiglia americana di fine anni Cinquanta che venera le eroiche icone e i mirabolanti prodotti americani (V.2) – così metodica, asettica, ignara di sé («her mood [...] was oddly gloomy today – she couldn't figure out why»: p. 514) mentre svolge le faccende domestiche (intanto che il marito lava l'automobile) e dà la colpa del suo insolito malumore alla notizia dello Sputnik, simbolo della potenza sovietica, in volo nei cieli d'America (e non all'abituale ossessione «of seeing everything there is to see at a single glance»: p. 514).

<sup>277</sup> «Ho nostalgia dei giorni del disordine. Li rivoglio, i giorni in cui ero giovane sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale. Ero stolido e muscoloso, arrabbiato e reale. Ecco di cosa ho nostalgia, dell'interruzione della pace, dei giorni del disordine quando camminavo per le strade vere e facevo gesti violenti ed ero pieno di rabbia e sempre pronto, un pericolo per gli altri e un mistero distante per me stesso» (p. 862).

## 18.

Il romanzo torna dunque in conclusione al presente della sua stesura e della *Prima parte* (un altro lungo salto temporale, inverso a quello che segue il prologo) ma anche al presente come tempo verbale. E contemporaneamente – avviato in una New York catturata da un evento sportivo eccezionale e ignara di quanto a molti chilometri di distanza sta *riscaldando* una guerra potenziale e minacciosa – torna nei luoghi fotografati o evocati nella scena iniziale<sup>278</sup>. I quali appunto (il Kazakistan e il Bronx) non sono più adesso gli estremi opposti di un conflitto bellico e culturale, visto che nella società globalizzata di fine secolo a tenere uniti gli antichi nemici c'è il *prodotto*, divinità imposta dal «big winner» americano (p. 793) assieme al *chip* del computer (cfr. p. 788) che similmente e progressivamente mette in comunicazione tra loro gli angoli più distanti del pianeta (*Keystroke 1* e *Keystroke 2* i titoli assegnati a due dei tre paragrafi finali); e insieme fanno da collante (per quanto un paese faccia da discarica all'altro) proprio i rifiuti, che anche qui tornano<sup>279</sup> quale simbolico sommerso – di un potere torbido e minaccioso, di un passato gravoso e incompreso, di un accumulo insensato ed effimero – che riattiva uno dei principali circuiti tematici dell'opera (la convivenza con le scorie del passato, la loro rielaborazione, il loro portato paranoide) a partire da (sinistri e) rinnovati accostamenti con le armi:

I tell Viktor there is a curious connection between weapons and waste. I don't know exactly what. He smiles and puts his feet up on the bench, something of a gargoye squat. He says maybe one is the mystical twin of the other. He likes this idea. He says waste is the devil twin. Because waste is the secret history the underhistory, the way archaeologists dig out the history of early cultures, every sort of bone heap and broken tool, literally from under the ground. (p. 791)<sup>280</sup>

In particolare la bomba, in questo senso, come si sarà capito è un altro dei *topoi* ricorrenti del romanzo, sillaba figurata di un lungo discorso che ha toccato già i nomi di Edward Teller e di Enrico Fermi, è passato per le esperienze belliche e per l'impiego temporaneo (nel New Mexico) di Matt Shay (IV.2), per gli

<sup>278</sup> Dopo averne attraversati moltissimi, anche solo di sfuggita, oscillando tra la East Coast e il South-West (Arizona, New Mexico) degli Stati Uniti (passando per Boston, il Minnesota, il Wisconsin, la California...) ma anche tra gli estremi della mappa planetaria, da New York all'Unione Sovietica.

<sup>279</sup> Le onnipresenti discariche, la raccolta differenziata di Marian e di Nick, analista dei rifiuti e ormai conferenziere esperto in materia...

<sup>280</sup> «Dico a Viktor che c'è una curiosa relazione tra armi e immondizia. Non so esattamente quale. Lui sorride, tira su i piedi e si accovaccia sulla panca in una posa da cariatide. Dice, forse l'una è la gemella mistica dell'altra. L'idea gli piace. Dice che l'immondizia è la gemella del diavolo. Perché l'immondizia è la storia segreta, la storia che sta sotto, il modo in cui l'archeologo dissotterra la storia delle culture precedenti, ogni mucchio d'ossa e strumento rotto, letteralmente dissotterrato» (p. 841).

esperimenti in Nevada e per le missioni di guerra di Louis T. Bakey, perfino per un predicatore di strada (*Manx Martin 2*) ossessionato dall'atomica fatta scoprire dai russi «on the other side of the world» (p. 352): e poi, ancora, per l'attentato bombarolo all'università del Wisconsin rievocato da Nick (V.7), per il ritratto che offrono i *beatnik* dell'America degli anni Cinquanta e Sessanta («The whole beat landscape was bomb-shadowed. It always had been. The beats didn't need a missile crisis to make them think about the bomb. The bomb was their handiest reference to the moral squalor of America, the guilty place of smokestacks and robot corporations, Time-magazine and J. Edgar Hoovered, where people sat hunched over cups of coffee in a thousand rainswept truck stops on the jazz prairie, secret Trotskyites and sad nymphomaniacs with Buddhist pussies», pp. 545-546<sup>281</sup>); infine per il terrore, perlopiù indotto, degli alunni di Suor Edgar costretti a periodiche esercitazioni scolastiche in vista di un possibile attacco nucleare.

«The atomic bomb is Old Testament. It's the Jewish bible in spades. We feel at home with this judgment, this punishment hanging over us», sentenza Lenny (p. 592) rilanciando, certo, un tema caro a DeLillo anche nei testi precedenti, anche laddove al posto delle bombe figuravano dei surrogati (comunque esemplari dell'incontinente vocazione umana a costruire luoghi insospitati e alimentare pericoli per l'umanità<sup>282</sup>): e insieme sollecitandoci a osservare che in *Underworld* le connessioni non sono stabilite solo da iterati *marginalia*<sup>283</sup> che giusto una patologica mania di stabilire connessioni, o *beziehungswahn*, può rilevare. «Everything's connected», afferma Detwiller (p. 289); «everything is

<sup>281</sup> «L'intero paesaggio beat era dominato dalla bomba. Lo era sempre stato. I beat non avevano bisogno di una crisi missilistica per pensare alla bomba. La bomba era per loro l'esempio più immediato dello squallore morale dell'America, colpevole dimora di ciminiere e multinazionali robotiche, dominata da Time magazine e da J. Edgar Hoover, paese di gente china su tazze di caffè fumante in mille autogrill battuti dalla pioggia sulle praterie del jazz, trotskisti in incognito e tristi ninfomani con la passera buddista» (p. 582).

<sup>282</sup> Si veda in particolare la descrizione che dà Sullivan, in DeLillo 1989, di un mistico incontrato «on a moonlight night»: «What we really want to do, he said, deep in the secret recesses of our heart, all of us, is to destroy the forests, white saltbox houses, covered bridges, brownstones, azalea gardens, big red barns, colonial inns, riverboats, whaling villages, cider mills, waterwheels, antebellum mansions, log cabins, lovely old churches and snug little railroad depots. All of us secretly favor this destruction, even conservationists, even those embattled individuals who make a career out of picketing graceful and historic old buildings to protest their demolition. It's what we are» (p. 118).

<sup>283</sup> Continuando a dar loro la caccia si potrà ricordare che Toots Shor, presente nel *Prologue*, riappare poi nel romanzo perché piazza una scommessa con Jimmy Costanza, che una barzelletta su Speedy Gonzales viene raccontata due volte a distanza di anni e di chilometri, che Klara ha partecipato al ballo di Capote di cui le rimane una foto, all'inizio degli anni Novanta, che vorrebbe ricolorare, che il maggiolino che pedina la limousine di Edgar e Clyde nel novembre del 1966 è con tutta probabilità la stessa che Marian vede passare per Madison nell'ottobre dell'anno successivo. E soprattutto, a moltiplicare suggestioni e paralleli avviati con la scena iniziale, si veda quanto osserva a un certo punto Marvin: «when they make an atomic bomb, listen to this, they make the radioactive core the exact same size as a baseball» (p. 172).

connected in the end», chiosa (o smussa?) il narratore (p. 826); «everything connects in the end, or only seems to, or seems to only because it does» (p. 465), complica la questione Matt (al netto dell'indiretto libero): e del resto nell'era dell'ubiquità virtuale «everybody is everywhere at once» (p. 805), come ripete in questo caso Jeff Shay, *web surfer ante litteram* (siamo ancora nel ventesimo secolo) e sacerdote della nuova mistica della rete (che sostituisce la televisione).

Com'è dunque possibile, riprendendo il filo di un discorso interrotto, che un'opera orientata verso la *rappresentazione* suggerisca così frequentemente (anche esplicitamente: «Find the links. It's all linked»: così Edgar Hoover a p. 577) di unire i puntini (Vittorini 2015: 88 ha registrato nel romanzo ben settantaquattro occorrenze della parola *connection*), quasi subdolo tentativo di alimentare la nostra fiducia (un po' paranoica anch'essa) nel disegno?<sup>284</sup> È un modo per incalzare il lettore a investigare quel che quotidianamente lo circonda in cerca di significati nascosti tra sfere e ambiti apparentemente distanti (i rifiuti e le armi ma anche la pubblicità e la guerra, lo sport e i conflitti internazionali, gli States e l'ex Unione Sovietica...)? È piuttosto un monito a diffidare delle facili, subliminali sovrapposizioni semantiche che il bombardamento di slogan e immagini ingenera nella mente dei cittadini-consumatori di oggi? O non è magari invece un tentativo di dare coerenza all'insieme, di giustificare la convivenza di storie plurime e perlopiù tra loro slegate invitando il lettore a rintracciarne le sostanze collanti?

La letteratura, come si sa, stimola i suoi fruitori (quando più quando meno) a commentarla, a valutarla e a interpretarla (non necessariamente in quest'ordine). Se il primo è un esercizio infinito, che si barcamena tra il testo e il contesto, e il secondo presuppone una distinzione qualitativa che non può che essere soggettiva e indimostrabile – dal momento che investe le aspettative, gli interessi, i luoghi rimossi della coscienza, la cultura la profondità e l'identità di ogni singolo fruitore, compreso tra il *piacere* e il *godimento* (Barthes 1973) –, il terzo è probabilmente l'esercizio più difficile, non solo perché intorno alle intenzioni dell'opera si apposta un imprendibile lettore-modello, ma anche perché l'espressione narrativa intreccia e somma affermazioni e *discorsi di senso* (intorno al tema come «spazio di tensione tra l'argomento di un testo e il suo senso», Giglioli 2001: 20) che tra loro possono contraddirsi (anche in quanto generalmente affidati a un concerto di voci). Erra e divaga insomma, il *testo*, fino a comporre un discorso complessivo la cui riduzione tante volte *sfugge*<sup>285</sup> ma

<sup>284</sup> È stata una delle poche voci critiche levatesi contro il romanzo, quella di James Wood (1999), a sostenere che uno dei difetti di *Underworld* risiederebbe nella sua inclinazione a raccontare la paranoia senza svelarne gli eccessi e anzi precipitandovi, laddove appunto l'autore cerca di riportare ogni storia verso lo stesso centro tematico (che a quella rimanda).

<sup>285</sup> In proposito vale ricordare almeno Kundera 1986, p. 20 (a proposito del *Don Quijote*): «c'è chi pretende di vedere in questo romanzo la critica razionalista del fumoso idealismo di Don Chisciotte. Altri vi vedono l'esaltazione di questo stesso idealismo. Entrambe le interpretazioni sono sbagliate, perché vogliono trovare alla base del romanzo non un interrogativo, ma un assunto morale».

sembra per l'appunto farsi ancora più problematica in alcuni romanzi (collettivi) dell'*ultramodernità* (Bolano, Wallace...) tra i quali evidentemente rientra anche *Underworld* (dopo che nei precedenti racconti o esplorazioni narrative il suo autore, come si è detto, ha sovente tentato di frenare le proprie inclinazioni centrifughe a colpi di scena e di morte<sup>286</sup>).

La struttura temporale che confonde i rapporti consequenziali, prevede ripetuti salti e omissioni e neutralizza la *suspense* (mentre stimola la *detection*), e insieme a questa l'accumulo di personaggi e *tranche de vie*, nonché la rarefazione della *trama* come successione di fatti relativi all'«operato di un personaggio determinato dal [...] suo significato per lo svolgimento della vicenda» (Propp 1928: 27)<sup>287</sup>, sono in effetti tutti elementi che partecipano di un medesimo intento estetico, quanto mai distante dal «noioso mito del récit 'ben fatto' col suo 'capo', il suo 'plot', e peggio di tutto la 'coda', l'intollerabile pietra tombale del 'finale' conclusivo e retributivo ad ogni costo»: Arbasino 1964: 41). «Ho cercato di creare dei percorsi che non avessero necessariamente una connessione logica o addirittura dotata di significato», affermerà l'autore (Williams 1998) rivendicando incertezze che sono anche dei suoi personaggi (come poco sopra: «I tell Viktor there is a curious connection between weapons and waste. *I don't know exactly what*», mio il corsivo) e che vengono per così dire ribadite a priori: «se provi a decifrare quello che hai scritto, in qualche modo lo sminuisci [...] se sai essere semplice e chiaro intorno a una tua invenzione, è come se tu dicessi che questa non era del tutto necessaria» (così l'autore già in LeClair 1982: 4).

Si direbbe insomma che DeLillo punti a disattendere ogni forma di aspettativa teleologica del lettore nonché a demolire tracce visibili di coerenza semantica tra le singole *storie* – quelle che si sovrappongono intorno a Nick e quelle che produce la palla, non solo a beneficio di Marvin. Ed è proprio rivolgendosi a quest'ultimo, guarda caso, che sua moglie Eleanor invoca o anticipa, *en abyme*, una *conclusione* («[...] You need to finish the story. Dear Marvin. Without the final link to the baseball there's no way to be sure how the story ends. What good's a story without an ending?»): p. 314<sup>288</sup>) che aiuti a comporre lo scheletro di un ordine complessivo, evidentemente consapevole che il *punto d'interruzione* – sebbene qui non possa essere declinato al singolare – concorra sensibilmente alla determinazione del senso, a definire la voce complessiva

<sup>286</sup> Ma sullo stretto legame tra *plot* e *death* si veda pure (insieme alla frase di Gladney citata *supra*, p. 51) quanto affermato dall'autore in Connolly 1988, p. 32: «[è] qualcosa che ho incontrato per la prima volta mentre stavo scrivendo *White Noise*, e che ho sviluppato in qualche modo in *Libra*. Soprattutto attraverso il personaggio di Win Everett, che pensa che più si struttura una trama, e più è probabile che questa finisca con la morte».

<sup>287</sup> Più eclatante era comunque stato, agli inizi della carriera di DeLillo, il caso di *Ratner's Star*, dove lo spazio d'azione rimaneva stabilmente invariato, poche trasformazioni intervenivano nelle relazioni tra i personaggi, e la narrazione si riduceva in pratica a scambi verbali tra questi.

<sup>288</sup> «[...] Although I suppose in this case it's not the ending we need but the beginning» (*ibidem*).



di una vicenda. Se insomma «l'opera d'arte è [...] immagine dell'infinito nel finito, del tutto nell'episodio», come ha scritto Jurij Lotman (1970: 253), se «ogni prodotto letterario scritto in un linguaggio dotato di significato ha un tema», come già aveva osservato prima di lui Boris Tomaševskij (addossando allo scrittore un'avarizia di motivi che invero non gli è abituale: 1928) e dunque suo compito è «far nascere l'intelligibile dall'accidentale, l'universale dal singolare, il necessario o il verosimile dall'episodico» (Ricoeur 1983: 73), dove andranno eventualmente rinvenuti, in *Underworld*, i segni che l'orchestrazione romanzesca non sia del tutto rapsodica e *scordata*? E quali elementi aggiungono le pagine finali dell'opera? Nel momento in cui questo romanzo sull'esercizio del potere e dell'autorità, sulla fine della guerra fredda e sull'epoca del consumo, dell'immagine, dell'irrealtà («They are making synthetic feces in Dallas»: p. 804), dello scollamento tra i cittadini e i loro rappresentanti – ma anche sulla violenza, sulla famiglia e sull'adulterio, sull'amore, sullo sport e sul gioco, sulle forme della memoria privata e della percezione collettiva, sul controllo e sulla conoscenza, sulla morale e sulla religione, sul segreto e sul rimosso, sulla paranoia, sull'evasione artistica, l'informazione, il potere della parola e della comunicazione, la solitudine, il conflitto, lo scontro tra ordine e protesta, tra legalità e illegalità – si avvia a conclusione, tirandosi dietro una composita carrellata di mariti scioperati e irrimediabili misogini, collezionisti patologici, madri e padri assenti o viceversa premurosi, giovani spaesati e abbandonati, anziani catanonici, piloti di guerra, comici e camerieri tossicomani, assassini seriali, suore, uomini d'affari, ladri, derelitti e artisti di strada, quali sono le storie che ancora laggiù attendono la fine, per parafrasare il titolo dell'ultimo romanzo incastonato nel *Viaggiatore* (1979) di Calvino? E dove approdano o convergono, non appena l'intreccio e la *fabula* tornano a coincidere?

## 19.

Da tempo silente il Texas Highway Killer, deceduta la madre di Nick – evento che rimescola i ruoli di padre figlio e fratello<sup>289</sup> e nel protagonista fa da rinnovata scintilla a un processo già in atto («I felt expanded, slowly, durably over time. I

<sup>289</sup> «Matt came out for the funeral, he flew out the night before with two of his kids and then broke down at the gravesite and they saw this and were astonished. They were shocked to see this because they thought of him as a father, not a son, and they looked away and then sneaked a glance and then looked away again when he fell against me and wept, and they saw me put an arm around him and had to adjust to this, the shock of seeing him as a brother and a son» (p. 806).

felt suffused with her truth, spread through, as with water, color or light»: *ibidem*) –, sul neonato web, spazio di collegamenti infiniti (che rende superflua la memoria), suo figlio Jeff vaga in cerca (soprattutto) di miracoli condivisi, come quello a quanto pare avvenuto recentemente nel *lontano* Bronx. Dove appunto l'*angelo Esmeralda* (mirabile e mitologica la sua descrizione: «She lives wild in the inner ghetto, a slice of the South Bronx called the Wall—a girl who forages in empty lots for discarded clothes, plucks spoiled fruit from garbage bags behind bodegas, who is sometimes seen running through the trees and weeds, a shadow on the rubble walls of demolished structures, unstumbling, a tactful runner with the sweet and easy stride of some creature of sylvan myth»: p. 810)<sup>290</sup> è stata uccisa, dipinta da Ismael sul solito muro e poi riapparsa inspiegabilmente – più volte, a mo' d'ologramma, illuminata dal passaggio dei treni metropolitani – su un cartellone pubblicitario: anche agli occhi di suor Edgar che, sorprendentemente fiduciosa, attende e assiste a questa incarnazione del trascendente o inganno ottico che sia («a trick of light»: p. 821)<sup>291</sup>.

Così, improvvisamente, rifiutando le parole di Gracie (e insieme una suggestione che attraversa il romanzo: «Pictures lie», p. 819) e aderendo al sentimento popolare e un po' superstizioso della folla che, nuovamente, attira l'attenzione della televisione e attiva un frenetico commercio di gadget,

She feels something break upon her. An angelus of clearest joy. She embraces Sister Grace. She yanks off her gloves and shakes hands, pumps hands with the great-bodied women who roll their eyes to heaven. [...] She finds Ismael and embraces him. She looks into his face and breathes the air he breathes and enfolds him in her laundered cloth. (pp. 822-823)<sup>292</sup>

Per cui anche simbolicamente (vedi i guanti *strappati via*) risulta chiara la dinamica di *apertura* in atto, che rende suor Edgar, sopraffatta fino a un momento prima dalla notizia della morte della piccola Esmeralda («she thinks she

<sup>290</sup> «Vive libera e selvaggia nel profondo del ghetto, una parte del South Bronx chiamata il Muro – una ragazzina che fruga i terreni abbandonati in cerca di vestiti smessi, che preleva frutta marcia dai sacchi della spazzatura dietro le bodegas, che ogni tanto appare tra gli alberi e le erbacce, correndo, un'ombra sui muri sbrecciati delle strutture demolite, leggera, sicura, corre senza dare nell'occhio con l'andatura aggraziata e lieve di una creatura dei miti silvestri» (p. 862).

<sup>291</sup> Sui riferimenti letterari che potrebbero essere presenti al DeLillo intento a calare il miracolo, il trascendente tra i rifiuti (intesi anche come reietti) – per esempio il Pynchon di *The Crying of lot 49* (dove spazzatura e rivelazione sono uniti in binomio a partire dall'acrostico *We Await Silent Tristero's Empire*) e prima ancora il Fitzgerald di *The Great Gatsby* (1925, per il sito di rifiuti, «the waste land», che i pendolari vedono attraversando il ponte di Queensborough) – si rimanda a Duvall 2002: 58-59.

<sup>292</sup> «Edgar sente qualcosa rompersi dentro. Un angelus di gioia purissima. Abbraccia suor Grace. Si strappa i guanti dalle mani e stringe quelle delle persone vicine, vigorose strette di mano con quei donnoni che roteano gli occhi verso il cielo [...] Trova Ismael e lo abbraccia. Lo guarda in faccia e respira la sua stessa aria e lo chiude tra le pieghe della sua veste pulita» (p. 875).

is succumbing»: p. 817), ormai pronta a morire (p. 824)<sup>293</sup> «peacefully in her sleep, the first faint snow of another dim winter falling softly on the unknown streets, flurries, crystals, shaped flakes, a pale slant snow disappearing as it falls» (come in uno dei più noti racconti dublinesi di Joyce) – avvenuto spostamento identitario, quello intercorso, che d'un tratto la apparenta a Nick piuttosto che a Hoover, finalmente indotta anche lei (seppure in seguito a una *visione*) ad abbassare le difese (e non è un caso che tra gli elementi ricorsivi del romanzo figurino, al di là del diverso genere di protezione e limitazione che comportano, anche i preservativi, di *latex* e non: quello *ad libitum* indossato da Eric, quelli di ogni varietà e colore che Brian mostra in un negozio a Nick, ma pure quelli che Marvin distribuisce ai soldati in tempo di guerra per proteggere i fucili o quello che Lenny si passa sulla lingua di fronte al pubblico per provocarlo...).

«Accettare il sacro», scrive Alessandro Portelli (2000: 11) proprio riferendosi ad *Underworld*, «significa accettare l'imperfezione, il disordine, l'infezione e la contaminazione – il terrore e il *mistero* – che sono intrinseci alla vita» (mio il corsivo). Guarda caso in coda al romanzo Nick porta la nipotina Sunny in visita a un capannone dove si riciclano «assembly lines of garbage» (p. 809) per sentire «the aura of sacred work» (p. 810) che gli deriva da una sorta di «reverence for waste, for the redemptive qualities of the things we use and discard» (p. 806: ma già in precedenza lo scarto era stato definito «a religious thing», p. 88, «the best-kept secret in the world», p. 281, mentre lui stesso si era definito uno dei «Church Fathers of waste», p. 102)<sup>294</sup>. E guarda caso sempre Nick, che con il disordine e con il mistero ha fatto (almeno parzialmente) *pace*, asserisce e ribadisce che «the ghosts are walking the halls» (p. 804 e p. 810), «but not these halls and not this house. They're all back there in those railroad rooms at the narrow end of the night» (*ibidem*)<sup>295</sup>, precisazione che può suonare decisamente *misteriosa* a meno di non cogliervi un riferimento non solo a *quella* notte senza luce artificiale conclusa in compagnia di una nuova solitudine, ma anche

<sup>293</sup> «serenamente nel sonno, con la prima neve leggera di un altro cupo inverno che cade morbida sulle strade sconosciute, turbini, cristalli, fiocchi perfetti, una neve pallida e obliqua che sparisce mentre cade»: p. 877.

<sup>294</sup> In proposito si veda quanto osserva Bauman 2004: 34 (al quale più in generale si rimanda per una riflessione ampia sul tema dei rifiuti animati e inanimati nella società liquida): «i rifiuti si potrebbero definire come *uno dei problemi più tormentosi e insieme uno dei segreti meglio custoditi*». E si torni invece a Chénétier-Happe 2001: 368, per quanto riguarda (di nuovo, ma non solo) l'incipite mistica armi-spazzatura: «Abbiamo ammirato le nostre armi per tutto il corso della Guerra Fredda [...] ma non abbiamo mai pensato alla spazzatura, e in questo c'è qualcosa di demoniaco, come nel fatto di doverla seppellire letteralmente sottoterra [...] questa è un'idea religiosa [...] Nick stesso pensa alla spazzatura in termini metafisici. C'è un'evoluzione della spazzatura nel romanzo. Comincia con l'insulso e innocuo spreco di carta durante la partita [...] ma [...] diventa sempre più pericolosa, raggiungendo il suo culmine nella detonazione nucleare delle armi atomiche, cosa che una società finanziaria russa era realmente interessata a fare. Non so se l'hanno mai fatto».

<sup>295</sup> «Ma non per questi corridoi, non in questa casa. Sono rimasti tutti in quell'infilata di stanze nello stretto passaggio alla fine della notte» (p. 861).

e soprattutto a una più estesa notte dell'anima che ha cominciato a diradarsi in occasione della visita a Klara – fonte di una diversa consapevolezza, di una diversa adesività al reale (*I believed we could know what was happening to us*) che ha il potere di diradare anche gli spettri paranoici e ossessivi della memoria<sup>296</sup>.

Fuori dai corridoi della sua abitazione, adesso, viaggia anche il fantasma dell'angelo Esmeralda, che attraversa e stravolge i cartelloni della pubblicità e di cui Nick può avere notizia, da Phoenix, solo attraverso i canali di un'altra religione, quella del *web*, a lui ignota ma non inaccessibile a un' indefinita seconda persona (sempre lui? ancora il lettore?) che vaga là dove una miriade di flussi informativi si scontra con altrettanti flussi paranoici, la luce delle bombe con quella di misteriche apparizioni, l'infinito temporale con la sincronia – nascosto forse da qualche parte anche il corrispettivo verbale di un collante finalmente efficace, foss'anche temporaneo, tra le cose che *ti* circondano; un'altra parola-*totem* da scoprire magari *in re*, per lo scrittore, attraverso la libera fabulazione. Appena letto il romanzo, non per caso, Wallace (1997) vi rilevava un ritmo naturale<sup>297</sup>, scandito da allitterazioni e assonanze, che l'autore, in risposta (5 febbraio), riconduceva alla consapevole ricerca della *precisione* verbale<sup>298</sup>, ma che dieci anni prima aveva comunque riconosciuto come faro e aspirazione della sua scrittura:

Penso che la finzione salvi la storia dai suoi elementi di confusione. Può farlo in modo un po' superficiale riempiendo gli spazi vuoti. Ma può anche operare in maniera più profonda: fornire l'equilibrio e il *ritmo* che non sperimentiamo nelle nostre vite quotidiane, nelle nostre vite reali. Così il romanzo che è nella

<sup>296</sup> Si noti in effetti in occasione dell'incontro (a distanza di anni) con l'artista ed ex amante l'introduzione di immagini e sintagmi (relativamente allo stesso ambito emotivo) che saranno ripresi in coda al romanzo: «In those early morning dreams when I come back to bed [...] there is one set of streets I keep returning to, one dim mist of railroad rooms, and certain figures reappear, borderline ghosts» (p. 74); «The only ghosts I let in were local ones, the smoky traces of people I knew and the dinge of my own somber shadow, New York ghosts in every case, the old loud Bronx» (così subito dopo averla rivista, p. 82). E poi in seguito (II.5, p. 202), quando Nick vuole convincere il fratello che la madre starebbe meglio in Arizona: «“Did you see the hallways?” Nick said. “The hallways. These hallways? Which hallways?” [...] “Listen to me. Stand at the elevator. Look to your left. Then look to your right. What do you see?” “I don't know What do I see?” “You see the longest, saddest, scariest, most depressing—that feeling, you know?” “It's a hallway,” Matt said. “It's that feeling. A nightmare out of some Stalinist—all right, I'm overreacting”».

<sup>297</sup> «Ecco quel che non mi spiego: usi questi semplici dispositivi sassoni con frequenza e senza sosta. E tuttavia la prosa non risulta mai pesante né forzata; è proprio l'opposto: sembra sempre squisitamente controllata, che proceda in equilibrio piuttosto che a scatti. Non so come fai [...]. La mia impressione è che non hai idea di come fai, e/o neanche interesse a parlarne, ma se invece ne hai – se tu avessi trovato una filosofia pratica della scansione in prosa e avessi voglia di impartirla in parole semplici e nella più stretta confidenza – sarei pronto a tagliarti il prato per il resto della tua vita» (mia la traduzione).

<sup>298</sup> Tramite per un «imprevisto lirismo». A Howard (1997) che lo intervista DeLillo fa presente di aver scoperto solo alla fine di aver inserito molte parole composte o *hyphenated*, mentre a Moss (1999: 164) confesserà di procedere istintivamente, mentre scrive, ma sempre inseguendo un ritmo, un *flow*.

storia può anche operare fuori di essa – correggendo, chiarendo e, cosa forse più importante, trovando *ritmi e simmetrie* che semplicemente non incontriamo altrove. (DeCurtis 1988: 64, mio il corsivo)<sup>299</sup>

Un ritmo forse capace di piegare anche il lessico, se a Maria Serena Palieri (1999: 22) che riporta la sua attenzione sulla parola conclusiva del romanzo e, *en pendant*, del più famoso poema di Thomas Stearns Eliot, DeLillo potrà rispondere che in effetti anche *The Waste Land* (1922: e il titolo evidentemente suggerirebbe ulteriori connessioni) «finisce con “shantih”, termine che in sanscrito significa qualcosa tipo pace, appunto. Non è stata una scelta deliberata. Ma a volte, scrivendo, grappoli di parole affiorano»:

A word appears in the lunar milk of the data stream. You see it on your monitor, replacing the tower shots and airbursts, the detonations of high-yield devices set on barges or dangled from balloons, replacing the comprehensive text displays that accompany the bombs. A single seraphic word. You can examine the word with a click, tracing its origins, development, earliest known use, its passage between languages, and you can summon the word in Sanskrit, Greek, Latin and Arabic, in a thousand languages and dialects living and dead, and locate literary citations, and follow the word through the tunneled underworld of its ancestral roots.

Fasten, fit closely, bind together.

And you can glance out the window for a moment, distracted by the sound of small kids playing a made-up game in a neighbor's yard, some kind of kickball maybe, and they speak in your voice, or piggyback races on the weedy lawn, and it's your voice you hear, essentially, under the glimmerglass sky, and you look at the things in the room, offscreen, unwebbed, the tissue grain of the deskwood alive in light, the thick lived tenor of things, the argument of things to be seen and eaten, the apple core going sepia in the lunch tray, and the dense measures of experience in a random glance, the monk's candle reflected in the slope of

<sup>299</sup> Leggendo il romanzo viene peraltro fatto di notare come la sua sintassi frequentemente tenda – per quanto poi sia un sapiente, melodico uso di contrappunti a darle rilevanza – a comporre trinomi. Basti in questo senso prendere un brano a caso dal romanzo, tratto nello specifico dalla seconda parte (cap. 1, pp. 156-157, miei i corsivi): «You don't think of the tape as boring or interesting. *It is crude, it is blunt, it is relentless.* It is the jostled part of your mind, the film that runs through your hotel brain under all the thoughts you know you're thinking. The world *is lurking in the camera, already framed, waiting for the boy or girl who will come along and take up the device, learn the instrument, shooting old granddad at breakfast, all stroked out so his nostrils gape, the cereal spoon baby-gripped in his pale fist.* It shows a man alone in a medium Dodge. It seems to go on forever. There's something about the nature of the tape, the grain of the image, the sputtering black-and-white tones, the starkness – you think this is more real, truer-to-life than anything around you. The things around you have a *rehearsed and layered and cosmetic* look. The tape is superreal, or maybe unreal is the way you want to put it. It is what lies at the scraped bottom of all the layers you have added. And this is another reason why you keep on looking. The tape has a searing realness. It shows him giving an *abbreviated wave, stiff-palmed, like a signal flag at a siding*»).

the phone, hours marked in Roman numerals, and the glaze of the wax, and the curl of the braided wick, and the chipped rim of the mug that holds your yellow pencils, skewed all crazy, and the plied lives of the simplest surface, the slabbed butter melting on the crumbled bun, and the yellow of the yellow of the pencils, and you try to imagine the word on the screen becoming a thing in the world, taking all its meanings, its sense of serenities and contentments out into the streets somehow, its whisper of reconciliation, a word extending itself ever outward, the tone of agreement or treaty, the tone of repose, the sense of mollifying silence, the tone of hail and farewell, a word that carries the sunlit ardor of an object deep in drenching noon, the argument of binding touch, but it's only a sequence of pulses on a dullish screen and all it can do is make you pensive—a word that spreads a longing through the raw sprawl of the city and out across the dreaming bourns and orchards to the solitary hills.  
Peace<sup>300</sup>.

<sup>300</sup> «Una parola appare nel luccichio lattiginoso e argenteo del flusso di dati. Lo vedi sul tuo monitor, al posto dei lanci e degli scoppi, delle detonazioni di ordigni potentissimi su barche o appesi a palloni, al posto delle schermate di dati che accompagnano le bombe. Un'unica serafica parola. Puoi esaminare la parola con un clic, rintracciare le sue origini, il suo sviluppo, il primo uso conosciuto, il suo passaggio da una lingua all'altra, e puoi chiamare la parola in sanscrito, greco, latino e arabo, in mille lingue e dialetti vivi e morti, e trovare citazioni letterarie, e seguire la parola attraverso i tunnel sotterranei delle sue radici ancestrali. Attacca, fai combaciare, collega. E puoi guardare fuori dalla finestra per un attimo, distratto dal rumore dei bambini che giocano un gioco inventato nel cortile di un vicino, una specie di kickball forse, e parlano la tua lingua, o corrono a cavalluccio sul prato incolto, ed è la tua voce che senti, essenzialmente, sotto il cielo dallo splendore vitreo, e guardi gli oggetti nella stanza, fuori dallo schermo, fuori dalla rete, la grana del legno della scrivania viva nella luce, il tenore denso e vissuto delle cose, le cose che chiedono di essere viste e mangiate, il torsolo della mela che si scurisce a un color seppia sul vassoio del pranzo, e le dense misure dell'esperienza in una sola occhiata casuale, la candela riflessa nella curva del telefono, le ore segnate in numeri romani, e la patina della cera, e le volute del vimini intrecciato, e l'orlo sbreccato del boccale che contiene le tue matite gialle, tutte di traverso, e le vite stratificate della più semplice delle superfici, il burro spalmato che si scioglie sul pane sbriciolato, e il giallo del giallo delle matite, e tenti di immaginare la parola sullo schermo materializzarsi nel mondo, assumere tutti i suoi significati, il suo senso di serenità e contentezza fuori nelle strade, in qualche modo, il suo sussurro di riconciliazione, una parola che si protende all'infinito, il significato di accordo o trattato, il significato di riposo, il senso di silenzio calmante, il significato di salve o addio, una parola che porta con sé la luce ardente di un oggetto nel mezzogiorno assoluto, il valore del tocco che unisce, ma è solo una sequenza di impulsi su uno schermo un po' tetro, e la sola cosa che riesce a fare è renderti pensieroso - una parola che diffonde un desiderio attraverso la distesa viva della città e oltre i ruscelli sognanti e i frutteti, fino alle colline solitarie. Pace» (pp. 879-880). In proposito osserva Hill Schaub (2011: 82) che «c'è una tendenza diffusa tra i lettori di DeLillo a trovare in questo finale una sua eventuale presa di posizione riguardo le possibilità di pace nel mondo, ma l'enigmatico narratore è abbastanza chiaro sul fatto che il mondo è "solo una sequenza di impulsi su uno schermo un po' tetro"»: mentre Franzen, nella citata lettera del marzo 1997, parla all'autore di «Nick come di un Augie March del Bronx che riesce effettivamente a trovare pace. Ma invece con che spietatezza, alle fine, privi lui (e noi) di quella pace».



## Bibliografia<sup>1</sup>

### I – Romanzi, racconti e testi teatrali di Don DeLillo<sup>2</sup>

- The River Jordan*, in «Epoch», 10, inverno 1960: 105-120.  
*Take the 'A' Train*, in «Epoch», 12, primavera 1962: 9-25.  
*Spaghetti and Meatballs*, in «Epoch», 14, primavera 1965: 244-250.  
*Coming Sun. Mon. Tues.*, in «Kenyon Review», 28, giugno 1966: 391-394.  
*Baghdad Towers West*, in «Epoch», 17, 1967-68: 195-217.  
*The Uniforms*, in «Carolina Quarterly», 22, 1970: 4-11 (poi nel collettivo *Cutting Edges: Young American Fiction for the '70s*, a cura di Jack Hicks, Holt, Rinehart and Winston, 1973).  
DeLillo 1989: *Americana* [1971, e poi in una nuova versione 1989], New York, Penguin, 2011 (tradotto in italiano da Marco Pensante per Il Saggiatore, 2000; per Net, 2003; e per Einaudi, 2008).  
*In the Men's Room of the Sixteenth Century*, in «Esquire», 1 dicembre 1971.  
*End Zone*, Boston, Houghton Mifflin, 1972 (tr. Federica Aceto, Einaudi, 2014).  
DeLillo 1973: *Great Jones Street*, 1973, London, Picador, 1998 (tr. Marco Pensante, Il Saggiatore, 1997; Einaudi, 2009).  
DeLillo 1976: *Ratner's Star* [1976], New York, Vintage, 1991 (*La stella di Ratner*, tr. Matteo Colombo, Einaudi, 2011).  
DeLillo 1977: *Players*, New York, Vintage, 1984 (*Giocatori*, tr. Maria Teresa Marengo, Pironti, 1993, Einaudi, 2005).  
DeLillo 1978: *Running Dog*, 1978, New York, Random House, 1989 (tr. Livia Fascia, Pironti, 1991; tr. Silvia Pareschi, Einaudi, 2005).  
*The Engineer of Moonlight*, in «Cornell Review», 1, 1979: 21-47.  
*Amazons: An Intimate Memoir by the First Woman Ever to Play in the National Hockey League*, New York, Holt, 1980 (con lo pseudonimo di Cleo Birdwell, in collaborazione con Sue Buck: il libro non è stato tradotto in italiano).  
*The Names*, 1982, New York, Knopf (*I nomi*, tr. Amalia Pistilli, Pironti, 1990; Einaudi, 2004).

<sup>1</sup> L'accoppiata cognome-anno introduce il lemma solo nel caso di testi direttamente citati nelle pagine precedenti.

<sup>2</sup> Si tratta di una bibliografia essenziale, che non tiene per esempio conto delle cosiddette anticipazioni romanzesche (racconti brevi cioè che confluiranno in altre narrazioni). Sottolineata, in caso di più edizioni italiane, risulta quella consultata per la traduzione.



- DeLillo 1985: *White Noise*, New York, Penguin, 2009 (*Rumore bianco*, tr. Mario Biondi, Pironti, 1987; Einaudi, 1999).  
*The Day Room*, New York, Knopf, 1987 (tr. Alessandra Serra, Einaudi, 2003).
- DeLillo 1988: *Libra*, New York, Penguin, 1989 (tr. Agnese Micheluzzi e Carmen Micillo, Pironti, 1989; tr. Massimo Bocchiola, Einaudi, 2000).  
*The Rapture of the Athlete Assumed into Heaven*, in «The Quarterly», 15, autunno 1990 (poi in «Harper's», dicembre 1990).
- DeLillo 1991: *Mao II*, London, Jonathan Cape, 1991 (tr. Delfina Vezzoli, Leonardo, 1992; Einaudi, 2003).  
*Underworld*, London, Picador, 2011 (tr. Delfina Vezzoli, Einaudi, 1999).  
*The mystery at the middle of ordinary life*, in «Zoetrope», 4, winter 2000: 75-76 (poi in «Harper's», gennaio 1991: 37).
- DeLillo 2001: *The Body Artist*, New York, Scribner, 2001 (*Body Art*, tr. Marisa Caramella, Einaudi, 2001).
- DeLillo 2003: *Cosmopolis*, New York, Picador, 2003 (tr. Silvia Pareschi, Einaudi, 2003).
- DeLillo 2003b: *Valparaiso. A play in two acts*, New York, Scribner, 2003.
- DeLillo 2005: *Love-lies bleeding. A Play*, New York, Scribner, 2005.
- Falling Man*, New York, Scribner, 2007 (*L'uomo che cade*, tr. Matteo Colombo, Einaudi, 2008).
- DeLillo 2010: *Point Omega*, New York, Scribner, 2010 (*Punto omega*, tr. Federica Aceto, Einaudi, 2010).
- The Angel Esmeralda: Nine Stories*, New York, Scribner, 2011 (raccolta che comprende i racconti *Creation*, già apparso in «Anteus», 33, primavera 1979; *Human Moments in World War III*, già in «Esquire», luglio 1983: 118-126, e poi in *Great Esquire Fiction: The Finest Stories from the First Fifty Years*, New York, Penguin, 1983: 572-586; *The Runner*, già in «Harper's», settembre 1988; *The Ivory Acrobat*, già in «Granta 25», autunno 1988; *The Angel Esmeralda*, già in «Esquire», maggio 1994; *Baader-Meinhof*, in «The New Yorker», aprile 2002; *Midnight in Dostoevsky*, già in «The New Yorker», 30 novembre 2009; *Hammer and Sickle*, in «Harper's», dicembre 2010; *The Starveling*, già in «Granta 117», autunno 2011 – *L'angelo Esmeralda*, tr. Federica Aceto, Einaudi, 2013).
- Zero K*, New York, Scribner, 2016 (tr. Federica Aceto, Einaudi, 2016).
- DeLillo 2017: *The Hitch*, in «The New Yorker», 7 agosto 2017 (*L'impiegato con il prurito*, tr. Maria Sepa per «La Lettura», 24 settembre 2017: 2-5).

## II – Saggi, articoli e interviste di Don DeLillo

- LeClair 1982: Tom LeClair, *An interview with Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già in «Contemporary Literature», 23, 1982: 19-31).
- Harris 1982: Robert Harris, *A Talk with Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già in «The New York Times Book Review», ottobre 1982: 26).
- DeLillo 1983: *American Blood. A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK*, in «Rolling Stone», 8 dicembre 1983: 21-28 e 74.
- Rothstein 1987: Mervyn Rothstein, *A Novelist Faces His Themes on New Ground*, in DePietro 2005 (già in «The New York Times», 20 dicembre 1987: 5 e 19).
- DeCurtis 1988: Anthony DeCurtis, «*An Outsider in this Society*»: *An Interview with Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già in «South Atlantic Quarterly», 2, 1990: 281-304).

- Connolly 1988: Kevin Connolly, *An Interview with Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già in *The Brick Reader*, edited by Linda Spalding and Michael Ondaatje, Toronto, Coach Press, 1991).
- Arensberg 1988: Ann Arensberg, *Seven Seconds*, in DePietro 2005 (già in «Vogue», agosto 1988: 336-339 e 390).
- Silhouette City: Hitler, Manson and the Millenium*, in «Dimensions - A Journal of Holocaust Studies», 3, 1989.
- Passaro 1991: Vince Passaro, *Dangerous Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già «New York Times Magazine», 19 maggio 1991: 34-36, 38 e 76-77).
- Burn 1991: Gordon Burn, *Wired Up and Whacked Out* (1991), in «The Sunday Times», 25 agosto 1991.
- Margaret Roberts, *D'is for Danger – and for Writer Don DeLillo*, in «Chicago tribune», 22 maggio 1992: 5.
- Begley 1993: Adam Begley, *The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già in «Paris Review», autunno 1993: 274-306).
- Detheridge 1993: Anna Detheridge, *Nella folla, tutti replicanti*, in «Il Sole-24 ore», 24 gennaio 1993.
- Nadotti 1993: Maria Nadotti, *An Interview with Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già in «Salmagundi», 100, autunno 1993: 86-97).
- Osen 1997: Diane Osen, *Window on a Writing Life: A Conversation with National Book Award Winner Don DeLillo* (conducted for Book-of-the-Month Club and The National Book Foundation on July 24, 1997; poi in Diane Osen, *The Book That Changed My Life*, New York, Random House, 2002).
- DeLillo 1997: *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997: 60-63.
- David Remnick, *Exile on Main Street: Don DeLillo's Undisclosed Underworld*, in DePietro 2005 (già in «The New Yorker», 15 settembre 1997: 42-48).
- Howard 1997: Gerald Howard, *The American strangeness: An Interview with Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già in «Hungry Mind Review», 43, autunno 1997: 13-16).
- Dan Cryer, *Low Profile*, in «Newsday», 28 ottobre 1997.
- Echlin 1997: Kim Echlin, *Baseball and the Cold War*, in DePietro 2005 (già in «Ottawa Citizen» il 28 dicembre 1997).
- Monda 1997: Antonio Monda, *L'urlo che scosse New York*, in «la Repubblica», 17 novembre 1997.
- Mick Brown, *They're all out to get him*, in «Telegraph Magazine», 3 gennaio 1998: 30-35.
- Williams 1998: Richard Williams, *Everything under the bomb*, in «The Guardian Weekend», 10 gennaio 1998: 32-37.
- Fintan O' Toole, *And quiet writes the Don*, in «The Irish Times», 10 gennaio 1998: 5.
- Billen 1998: Andrew Billen, *Up from the Underworld*, in «London Evening Standard», 28 gennaio 1998: 25-26.
- David Firestone, *Reticent Novelist Talks Baseball, not Books*, in DePietro 2005 (già in «The New York Times», 10 settembre 1998).
- Jörg Burger, *Mr. Paranoia*, in «Die Zeit», 8 ottobre 1998.
- Mark Feeney, *Unmistakably DeLillo*, in DePietro 2005 (già in «The Boston Globe», 24 gennaio 1999).
- Francesca Borrelli, *Il respiro di un gigante sulle ceneri del secolo*, in «il manifesto», 18 marzo 1999: 21-22 (questa e altre interviste di Francesca Borrelli a DeLillo sono oggi raccolte in *Maestri di finzione*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 257-303).
- Aldo Cazzullo, *DeLillo, paranoie d'America*, in «La Stampa», 18 marzo 1999: 22-23.

- Annabella d'Avino, *Partita di baseball all'ombra dell'atomica*, in «Il Messaggero», 18 marzo 1999: 20-21.
- Fabrice Lanfranchi, *Don DeLillo, une écriture très base-ball*, in «L'Humanité», 18 marzo 1999.
- Palieri 1999: Maria Serena Palieri, *Universale Spazzatura Americana*, in «l'Unità», 18 marzo 1999: 22-23.
- Moss 1999: Maria Moss, *Writing as a Deeper Form of Concentration. An Interview with Don DeLillo*, in De Pietro 2005 (già in «Sources», primavera 1999: 85-97).
- Rigoulet 1999: Laurent Rigoulet, *Mémoires d'Outremonde*, in «Libération», 1 aprile 1999: 7.
- Paolo Marcesini, *Ho perso l'America*, in «Gazzetta di Parma», 9 aprile 1999.
- MD 1999: M. D., *Quel che resta di un mondo*, in «Amica», 30 aprile 1999: 234-239.
- Fabio Zucchella, *Don DeLillo*, in «Pulp», maggio-giugno 1999.
- Eraldo Affinati, *È vero, sono un maniaco*, in «Specchi», 24 giugno 1999: 58-59.
- Marco Ligas Tosi, *New York*, in «Max», 1 agosto 1999.
- Jody McAuliffe, *Interview with Don DeLillo*, in DePietro 2005 (già in «South Atlantic Quarterly», 3, 2000: 609-615).
- DeLillo 2001: *In the ruins of the future. Reflections on terror and loss in the shadow of September*, in «Harper's magazine», dicembre 2001 (poi col titolo *Tra le rovine del futuro. Riflessioni sul terrore e il lutto all'ombra di settembre*, in *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, a cura di Daniela Daniele, Torino, Einaudi, 2003).
- The Day in Rome. Movies and Memory*, in «The New Yorker», ottobre 2003.
- Counterpoint: Three Movies, a Book, and an Old Photograph*, in «Grand Street», 73, spring 2004: 36-53 (poi col titolo *Contrappunto. Tre film, un libro e una vecchia fotografia*, Torino, Einaudi, 2008).
- Chénétier-Happe 2001: Mark Chénétier e François Happe, *Intervista a Don DeLillo*, in Daniele 2005.
- DePietro 2005: *Conversations with Don DeLillo*, edited by Thomas DePietro, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.
- Remembrance*, in «Granta 108», summer 2009.
- Triulzi 2015: Sebastiano Triulzi, *La catastrofe di domani è già iniziata*, in «Il Venerdì di Repubblica», 31 dicembre 2015: 78-81.
- Antonio Monda, *Don DeLillo: "Cerco di inventare, ma alla fine scrivo di me"*, in «la Repubblica», 7 maggio 2016.
- Giuseppe Genna, *Intervista a Don DeLillo*, in *Giuseppe Genna: corsi di scrittura*, 16 luglio 2018 (intervista del 30 ottobre 2016 consultabile, almeno fino al 16 luglio 2020, all'indirizzo <http://giuseppegenna.eu/2018/07/16/intervista-a-don-de-lillo/>).

### III – Testi critici (saggi e recensioni) sull'autore (in ordine alfabetico)<sup>3</sup>

- Eraldo Affinati, *DeLillo. Vita e morte nel mondo sotto di noi*, in «il Giornale», 20 marzo 1999: 25-26.

<sup>3</sup> Anche in questo caso si tratta di una bibliografia essenziale (almeno per quanto riguarda quella straniera). In dettaglio i contenuti dei due numeri monografici di rivista, non dei volumi collettivi.

- Martin Amis, *Survivors of the Cold War*, in «The New York Times Book Review», 5 ottobre 1997: 12-13.
- Martin Amis, *King Don comes*, in «Esquire», febbraio 1998: 148.
- Barbuscia 2013: Davide Barbuscia, *Le prime opere narrative di Don DeLillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*, Firenze, Firenze University Press.
- Eileen Battersby, *Pitched into the future*, in «The Irish Times», 10 gennaio 1998: 11.
- Belpoliti 2003: Marco Belpoliti, *Don DeLillo: «Mao II»*, in «L'Espresso», 22 luglio 2003.
- Belpoliti 2005: Marco Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi.
- Federico Bertoni, *Incanto e disincanto del mondo: romance e critica della cultura in Don DeLillo*, in «Contemporanea», 11, 2014: 119-132.
- Bertoni 2007: Federico Bertoni, *Fuga*, in *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Bertoni 2018: Federico Bertoni, *Lettura I. Don DeLillo, «Underworld» (1997)*, in *Letteratura: teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci.
- Christopher Bigsby, *The country where history is more inventive than fiction*, in «The Daily Telegraph», 27 dicembre 1997.
- Mariangela Bio, *Letteratura postmoderna e comunicazione pubblicitaria, problemi teorici e analisi testuali*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Bologna, 2009.
- Bio 2012: Mariangela Bio, *Leggi della contaminazione e della mescolanza: Don De Lillo e Jean-Luc Godard, una sfida illuminante*, in «Between», 3, maggio 2012.
- Bloom 2003: Harold Bloom, *Don DeLillo*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Broomall, Chelsea House Publisher.
- Francesca Borrelli, *La fantasia supera la realtà*, in «il manifesto», 18 marzo 1999: 3.
- Boxall 2006: Peter Boxall, *Don DeLillo. The possibility of fiction*, London, Routledge.
- William Boyd, *The course of true life*, in «The Guardian», 11 gennaio 1998: 15.
- Malcolm Bradbury, *Not just a game of ball*, in «The Times», 1 gennaio 1998.
- Xan Brooks, *The atomic author*, in «The Big Issue», 26 gennaio-1 febbraio 1998: 31.
- Jeoffrey S. Bull, «What about a problem That doesn't have a solution?». *Stones «A Flag for Sunrise»*, *DeLillo's «Mao II»*, and the Politics of Political Fiction, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 3, Spring 1999: 215-229.
- Calabrese 2005: Stefano Calabrese, *Don DeLillo: il sempreuguale della globalizzazione*, in *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi: 93-127.
- Remo Ceserani, *L'inceneritore del Grande Sogno*, in «Alias», 20 marzo 1999: 20-21.
- Lesley Clark, *Touching base*, in «Scotland on Sunday», 28 dicembre 1997: 44.
- Cometa 2012: Michele Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Consonni 2006: Stefania Consonni, *Disegni e realtà. Le finzioni di Don DeLillo*, in «Paragrafo», 2006, 1: 9-30.
- Franco Cordelli, *Tre DeLillo più un Seneca. L'iperbole strega Avignone*, in «La Lettura», 22 luglio 2018: 50-51.
- Bruno Corty, *L'Amérique paranoïaque de Don DeLillo*, in «Le Figaro littéraire», 19 marzo 1999.
- Cowart 2002: David Cowart, *Don DeLillo. The physics of Language*, Athens, The University of Georgia Press.
- Cowart 2002b: David Cowart, «Shall These Bones Live?», in Dewey-Kellman-Malin 2002. *Critical Essays on Don DeLillo*, edited by Hugh M. Ruppersburg and Tim Engles, New York, G. K. Hall, 2000.

- Nathalie Crom, *Le monde selon Don DeLillo*, in «La Croix», 4 marzo 1999.
- Daniele 2005: numero monografico della rivista «Nuova Corrente», 136, luglio-dicembre 2005, a cura di Daniela Daniele. Contiene: Mark Chénétier, *Don DeLillo: la resistenza ai sistemi* (già in «Le Monde», 29 luglio 1994, col titolo *Don DeLillo: la résistance aux systèmes*); Heinz Ickstadt, *Il mondo narrativo di Don DeLillo* (col titolo *The Narrative World of Don DeLillo* già in *Faces of Fiction: Essays on American Literature and Culture from the Jacksonian Period to Postmodernity*, edited by Susanne Rohr and Sabine Sielke, Heidelberg, Winter, 2001; Pamela Mansutti, «Using the whole picture»: il doppio sogno cinematografico di «Americana» (1971); Rosa María Díaz Cobo, «The never ending neon»: storia e terrore di un'epoca terminale; Frank Lentricchia, «Libra» come critica postmoderna (già in Lentricchia 1991 col titolo «Libra» as a Postmodern Critique); Maria Cristina Iuli, *Sottrarre strati di coscienza? Identità e intermedialità in «Libra»*; Tom LeClair, «Mao II» ed Io; Giulio Iacoli, *CorpoReality Show. Elegia e deformazione del mondo in Don DeLillo*, «The Body Artist»; Mark Chénétier e François Happe, *Intervista a Don DeLillo* (già col titolo *An Interview with Don DeLillo* in «Revue française d'études américaines», 87, gennaio 2001: 102-111).
- Giancarlo De Cataldo, *Che nostalgia dei miti andati a male*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 16 ottobre 1999: 26-27.
- Joseph Dewey, *Beyond Grief and Nothing: A reading of Don DeLillo*, Columbia, 2006.
- Dewey-Kellman-Malin 2002: *Underwords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, edited by Joseph Dewey, Steven G. Kellman and Irving Malin, Newark, DE: University of Delaware Press, 2002.
- Anna Di Lellio, *DeLillo fra Bruegel e il baseball: «I miei libri? Li ha scritti New York»*, in «l'Unità», 9 novembre 1997: 2.
- Don DeLillo: Contemporary Critical Perspectives*, edited by Katherine Da Cunha Lewin, Jeannette Baxter, Kiron Ward e Kaye Mitchell, Londra, Bloomsbury, 2018.
- John Dugdale, *How Two Great Americans See One Garbage Dump*, in «Literary Review», gennaio 1998.
- John Duvall, *Baseball as Aesthetic Ideology: Cold War History, Race, and DeLillo «Pafko at the Wall»*, in «Modern Fiction Studies», 41, 1995: 285-313.
- Duvall 2002: John Duvall, *Don DeLillo's Underworld. A Reader's Guide*, New York, Continuum, 2002.
- John N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, 2008.
- Geoff Dyer, *Master of the mythic*, in «Sunday Telegraph», 4 gennaio 1997: 13.
- David H. Evans, *Taking Out the Trash: Don DeLillo's «Underworld», Liquid Modernity, and the End of Garbage*, in «The Cambridge Quarterly», 2, 2006: 103-132.
- Ercolino 2015: Stefano Ercolino, *Il romanzo massimalista: da «L'arcobaleno della gravità» di Thomas Pynchon a «2666» di Roberto Bolaño*, Milano, Bompiani.
- Francucci 2015: Federico Francucci, *Tutto è connesso, ma come? Su «Underworld» di Don DeLillo*, in «L'Ulisse», 18: 279-313.
- Franzen 1997: Jonathan Franzen, [Letter to Don DeLillo, 31 marzo 1997], in container 95.4, Ransom Center – University of Texas, Austin, Texas.
- Giuseppe Genna, *Don DeLillo: Punto Omega*, in «Carmillaonline», 14 luglio 2010 (consultabile, almeno fino al 16 luglio 2020, all'indirizzo <https://www.carmillaonline.com/2010/07/14/don-delillo-punto-omega/>).
- Claudio Gorlier, *Che colpo Don DeLillo*, in «Tuttolibri», 1 aprile 1999.

- James Gourley, *Terrorism and Temporality in the Works of Thomas Pynchon and Don DeLillo*, Londra, Bloomsbury, 2013.
- Blake Green, *The Shot Heard 'round the World*, in «San Francisco Chronicle. Datebook», 14 ottobre 1997: B1 e B4.
- Steffen Hantke, *Conspiracy and Paranoia in Contemporary American Fiction: The Works of Don DeLillo and Joseph McElroy*, Frankfurt, Peter Lang, 1994.
- Ruth Heyler, "Refuse Heaped Many Stories High": *DeLillo, Dirt and Disorder*, «Modern Fiction Studies», 4, 1999: 987-1005.
- Hill Schaub 2011: Thomas Hill Schaub, *Underworld, Memory, and the Recycling of Cold War Narrative*, in *Don DeLillo. Mao II, Underworld, Falling Man*, a cura di Stacey Olster, Continuum, 2011: 69-82.
- Christopher Hitchens, *Excuse-me-but-I-think-you-just-dropped-this-name*, in «Evening Standard», 11 dicembre 1997: 11.
- Iacoli 2003: Giulio Iacoli, *Faglie nella traduzione del passato: l'orizzonte diasporico di «Récits d'Ellis Island» di Georges Perec e «Underworld» di Don DeLillo*, in *I volti dell'altro. Letterature della diaspora e migranti*, a cura di Paola Boi e Radhouan Ben Amara, Cagliari, AV, 2003: 325-349.
- Iacoli 2008: Giulio Iacoli, *La rincorsa della vita sulla pellicola. Il cinema come discorso e materiale compositivo in DeLillo*, in *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, a cura di Matteo Colombi e Stefania Esposito, Roma, Meltemi, 2008.
- David Kamp, *DeLillo's Home Run*, in «Vanity Fair», September 1997.
- Pat Kane, *The echo in an explosion*, in «The Herald», 19 gennaio 1998: 17.
- Jeffrey Karnicky, *Wallpaper Mao: Don DeLillo, Andy Warhol, and Seriality*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 4, estate 2001: 339-356.
- Jesse Kavadlo, *Celebration and Annihilation: The Balance of «Underworld»*, in «Undercurrent», 7, primavera 1999.
- Jesse Kavadlo, *Recycling Authority: Don DeLillo's Waste Management*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 4, 2001: 384-401.
- Jesse Kavadlo, *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*, New York, Peter Lang, 2004.
- Robert Kroetsch, *Swinging for the fences*, in «Ottawa Citizen», 12 ottobre 1997.
- Guido Laino, *Dal Bronx a Phoenix: la lontananza di Nick Shay in «Underworld» di Don DeLillo*, in «Forum italicum», 2, autunno 2008: 397-402.
- Tom LeClair, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- Tom LeClair, *An Underhistory of Mid-Century America*, in «Atlantic Monthly», ottobre 1997: 113-216.
- Frank Lentricchia, *The Fiction of Don DeLillo*, in «The South Atlantic Quarterly», 17, winter 1990: 17-20.
- Frank Lentricchia, *Introducing DeLillo*, Duke University Press, Durham, 1991.
- Deborah Levy, *Tested to destruction*, in «Independent Saturday Magazine», 3 gennaio 1998: 10.
- Anne Longmuir, *The Language of History: Don DeLillo's «The Names» and the Iranian Hostage Crisis*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», vol. 46, 2, winter 2005: 105-122.
- Philip Marchand, *Garbage and paranoia rule*, in «Toronto Star», 4 ottobre 1997.
- McGowan 2005: Todd McGowan, *The Osolescence of Mystery and Accumulation of Waste in Don DeLillo's «Underworld»*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», winter 2005, 2, vol. 46: 123-145.

- Malin-Dewey 2002: Irving Malin – Joseph Dewey, *What Beauty, What Power: Speculations on the Third Edgar*, in Dewey-Kellman-Malin 2002.
- Elise Martucci, *The Environmental Unconscious in the Fiction of Don DeLillo*, Londra, Routledge, 2007.
- Alastair McKay, *The quiet American*, in «The Scotsman», 17 gennaio 1998: 15.
- Catherine Morley, *Don DeLillo's Transatlantic Dialogue with Sergei Eisenstein*, in «Journal of American Studies», 1, aprile 2006: 17-34.
- Numero monografico della rivista «Modern Fiction», 45, 3, autunno 2009, a cura di John N. Duvall. Contiene: John N. Duvall, *Introduction from Valparaiso to Jerusalem: DeLillo and the moment of canonization*; Jeremy Green, *Disaster Footage: Spectacles of Violence in DeLillo's Fiction*; David Cowart, «More Advanced the Deeper We Dig»: «Ratner's Star»; Skip Willman, *Art after Dealey Plaza: Don DeLillo's «Libra»*; Mark Osteen, *Becoming Incorporated: Spectacular Authorship and DeLillo's «Mao II»*; Ryan Simmons, *What is a Terrorist? Contemporary Authorship, the Unabomber, and «Mao II»*; Timothy L. Parrish, *From Hoover's FBI to Eisenstein's «Unterwelt»: DeLillo directs the Postmodern Novel*; Philip Nel, «A Small Incisive Shock»: *Modern Forms, Postmodern Politics, and the Role of the Avant-Garde in «Underworld»*; Tim Engles, «Who Are You, Literally?»: *Fantasies of the White Self in «White Noise»*; Laura Barrett, «Here but also there»: *Subjectivity and Postmodern Space in «Mao II»*; Peter Knight, *Everything is connected: «Underworld»'s Secret History of Paranoia*; Joseph S. Walker, *Don DeLillo: A selected bibliography*.
- Blake Morrison, *A big hit strikes it lucky*, in «Independent on Sunday», 4 gennaio 1998: 24-25.
- Motus [Enrico Casagrande, Daniela Nicolò], *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da «Rooms» a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006.
- Osteen 2000: Mark Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Massimo Paravizzini, *Thomas Pynchon, Don DeLillo e lo spazio postmoderno*, tesi di dottorato discussa presso l'Università degli studi di Napoli, 2008.
- Parrish 2002: Timothy L. Parrish, *Pynchon and DeLillo*, in Dewey-Kellman-Malin 2002: 79-92.
- Vince Passaro, *The Unsparring Vision of Don DeLillo*, in «Harper's», novembre 1997: 72-75
- Allison Pearson, *Sermon on the scrapheap*, in «Evening Standard», 12 gennaio 1998: 45.
- Andrew Piper, *Inside the volcano*, in «Montreal Gazette», 18 ottobre 1997.
- Stefano Pistolini, *Il profeta DeLillo*, in «Diario della settimana», 21 luglio 1999: 104-107.
- Fernanda Pivano, *DeLillo, una partita di baseball lunga mezzo secolo*, in «Corriere della Sera», 18 marzo 1999: 37-38.
- Portelli 2000: Alessandro Portelli, «We Do Not Tie It in Twine». *I rifiuti, la storia e il peccato in «Underworld» di Don DeLillo*, in «Ácoma. Rivista di studi nordamericani», 2000, pp. 4-15 (poi in *Canoni americani: oralità, letteratura, cinema, musica*, Roma, Donzelli, 2004).
- Bruce Powe, *Don DeLillo takes on America*, in «Globe and Mail», 27 settembre 1997.
- Paul Quinn, *Hitting the home run*, in «Times Literary Supplement», 26 dicembre 1997.
- Rainer Rochlitz, «Mao II» *de Don DeLillo*, in *L'art au banc d'essai*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 259-294.
- John Paul Russo, *Don DeLillo: Ethnicity, Religion, and the Critique of Technology*, in *The Future Without a Past: The Humanities in a Technological Society*, Columbia, University of Missouri Press, 2005.

- Luc Sante, *Between Hell and History*, in «The New York Review of Books», 6 novembre 1997: 4, 6 e 7.
- Josyane Savigneau, *DeLillo, la balle et la bombe*, in «Le Monde des livres», 5 marzo 1999: 1.
- Scaffai 2017: Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci (contiene un capitolo intitolato *I rifiuti sono una cosa religiosa: «Underworld» di Don DeLillo*).
- Peter Schneck e Philipp Schweighauser (a cura di), *Terrorism, Media, and the Ethics of Fiction: Transatlantic Perspectives on Don DeLillo*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2010.
- Marc Schuster, *Don DeLillo, Jean Baudrillard, and the Consumer Conundrum*, Youngstown, Cambria, 2008.
- Paolo Simonetti, *L'arcobaleno della paranoia. Dalla paranoia di Gravity's Rainbow alla dietrologia di Underworld*, in «Ácoma. Rivista di studi nordamericani», XV, winter 2008: 61-76.
- Paolo Simonetti, "There's an Empty Space Where America Used to Be": *Art and Terrorism in Thomas Pynchon's «Against the Day» (2006) and Don DeLillo's «Falling Man» (2007)*, in *USA: identities, cultures, and politics in national, transnational and global perspectives: proceedings of the 19. Biennial International Conference: Macerata, October 4-6, 2007*, edited by Marina Camboni, Valerio Massimo De Angelis, Daniele Fiorentino, Tatiana Petrovich Njegosh, Eum, Macerata, 2009.
- Paolo Simonetti, *Paranoia Blues. Trame del postmodern americano*, Roma, Aracne, 2015.
- Staglianò 2016: Riccardo Staglianò, *Don DeLillo: il grandissimo freddo*, in «Il Venerdì di Repubblica», 6 ottobre 2016.
- David Streitfield, *Don DeLillo's Hidden Truths*, in «The Washington Post – Style», 11 novembre 1997: D1 e D2.
- Ornella Tajani, *DeLillo e Bruegel: dalla sovrapposizione di due trionfi al recycling come chiave d'accesso per l'immortalità*, in «Status Quaestionis», 4, 2013: 313-348.
- Tony Tanner, *DeLillo: un immenso sacco di rifiuti*, in «la Repubblica», 17 marzo 1999: 40-41 (traduzione di Elisabetta Horvat).
- James Christian Thomas, *Strong words, weak subjects: a critical examination and theoretical and historical contextualisation of the novels of Don DeLillo*, tesi di dottorato discussa presso la University of the West of England, Bristol, 2001.
- Tirinanze de Medici 2012: Carlo Tirinanze de Medici, *Don DeLillo, «Underworld». La fisica del romanzo: dal caos delle forme alla forma del caos, in Il vero e il convenzionale*, Novara, Utet, 2012: 115-149.
- Colm Tóibín, *View from the margin*, in «The Waterstone's Magazine», spring 1998: 50-58.
- Marco Trainini, *Don DeLillo*, Roma, Castelvecchi, 2016.
- Florian Tréguer, *Vers une image symptomatique: Don DeLillo et la crise de l'évidence*, in «Revue française d'études américaines», 89, 2001: 98-112.
- Turi 2016: «What secret story are they writing?». *DeLillo e la cinetica dei rifiuti in «Underworld»*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, pp. 237-251.
- Gordon Turtle, *A disturbing look at late-20th century*, in «Edmonton Journal», 19 ottobre 1997.
- Valdinoci 2019: Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, Firenze, Firenze University Press.
- Jean-René Van der Plaetsen, *L'Amérique en folie*, in «Le Figaro magazine», 6 marzo 1999.
- Delfina Vezzoli, *Quel romanzo è come il jazz*, in «L'Espresso», 15 aprile 1999, pp. 112-114.



- Delfina Vezzoli, *Il nuovo DeLillo. Un libro di storie*, in «Musica», 6 maggio 1999, p. 27.
- Vittorini 2015: Fabio Vittorini, *1992-1997: La svolta mediagenica. Nuovi realismi, corpi sconfinati, reti*, in *Narrativa USA, 1984-2014: romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Granarolo dell'Emilia, Pàtron, pp. 75-132.
- Wallace 1993: David Foster Wallace, *E unibus pluram: gli scrittori americani e la televisione* [*E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, 1993], in *Tennis, TV, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Roma, Minimum fax, 1999.
- Wallace 1997: David Foster Wallace, [Letter to Don DeLillo, 19 gennaio 1997], in container 139.8, Ransom Center – University of Texas, Austin, Texas.
- Molly Wallace, “Venerated Emblems”: *DeLillo's «Underworld» and the History-Commodity*, in «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 4, summer 2001, pp. 367-382.
- Marc Weitzmann, *Dans les poubelles de la fin du monde*, in «Les Inrockuptibles», 3 marzo 1999, pp. 22-25.
- Peter Wolfe, *Subterranean truths*, in «The Weekend Australian», 15-16 novembre 1997, p. 31.
- James Wood, *Crowd pleasers*, in «The Guardian», 11 dicembre 1997, pp. 9-10.
- James Wood, *Against Paranoia: The case of Don DeLillo*, in *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief*, New York, Random House, 1999.
- Michael Wood, *Post-Paranoid*, in «London Reviews of Books», 5 febbraio 1998, pp. 3-5.
- Zaccuri 2016: Alessandro Zaccuri, *Rio dei Mendicanti*, in *Non è tutto da buttare. Arte e racconto della spazzatura*, Brescia, La scuola, 2016, pp. 81-93.

#### IV – Altri testi citati e/o consultati

- Appadurai 1990: Arjun Appadurai, *Disjuncture and difference in the global cultural economy*, in «Public Culture», 2, 1990.
- Argan 2001: Giulio Carlo Argan, *Il secondo Novecento*, Firenze, Sansoni.  
[autore anonimo], *The Cloud of Unknowing* [fine XIV secolo], New York, Paulist Press, 1981.
- Bachtin 1963: *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [*Fëdor Dostoevskij: Problemy poëtiki Dostoevskogo*, 1963], Torino, Einaudi, 1968.
- Arbasino 1964: Alberto Arbasino, *Certi romanzi*, Feltrinelli.
- Anderson 1984: Graham Anderson, *Ancient fiction: the novel in the graeco-roman world*, London, Croom Helm.
- John Barth, *The literature of exhaustion and The literature of replenishment*, Northridge, Lord John Press, 1982.
- Barthes 1970: Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil.
- Barthes 1973: Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Baudrillard 1980: Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura: bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli 1980.
- Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris, Galilée, 1992.
- Baudrillard 2001: Jean Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo* [*L'esprit du terrorisme*, 2001], Milano, Cortina, 2002.
- Bauman 2004: Zygmunt Bauman, *Vite di scarto* [*Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*, 2004], Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Belting 2001: Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink.

- Benedetti 1998: Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Berger 1972: John Berger, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* [*Ways of Seeing*, 1972], Milano, Il Saggiatore, 1998.
- Berger 2018: John Berger, *Ritratti* [*Portraits*, 2018], Milano, Il Saggiatore, 2018.
- Clotilde Bertoni – Massimo Fusillo, *Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?*, in Franco Moretti, *Il romanzo, IV. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 31-58.
- Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario* [*L'espace littéraire*, 1955], Torino, Einaudi, 1967.
- Bloom 1994: Harold Bloom, *The Western Canon: the books and school of the ages*, New York, Harcourt Brace.
- Harold Bloom, *The American Canon: literary genius from Emerson to Pynchon*, New York, The Library of America, 2019.
- Bolaño 2004: Roberto Bolaño, *Tra parentesi. Saggi, articoli e discorsi (1998-2003)* [*Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*, 2004], a cura di Ignacio Echevarría, Milano, Adelphi, 2009.
- Bremond 1985: Claude Bremond, *Concept et thème*, in «Poétique», 64, 1985, pp. 415-423.
- Bremond 1991: Claude Bremond, *Il divenire dei temi: al di qua e al di là di un racconto* [*En deçà et au-delà d'un conte: le devenir des thèmes*, 1991], Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1997.
- Booker 2005: Keith Booker, *Encyclopedia of Literature and Politics: Censorship, Revolution, and Writing*, Santa Barbara, Greenwood Publishing Group, 2005.
- Bourneuf-Ouellet 1972 : Roland Bourneuf – Réal Ouellet, *L'universo del romanzo* [*L'univers du roman*, 1972], Torino, Einaudi, 2000.
- Brooks 1984: Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, New York, A. A., Knopf, 1984.
- Lenny Bruce, *How to talk dirty and influence people: an autobiography*, New York, Hachette, 2016.
- Calvino 1959: Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980.
- Calvino 1979: *I livelli della realtà in letteratura*, ivi.
- Carrère 1993: Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti* [*Je suis vivant et vous êtes morts*, 1993], Milano, Adelphi, 2016.
- Castellana 2015: Riccardo Castellana, *La «biofiction». Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», 71-72, gennaio-dicembre 2015, pp. 67-97.
- Castellana 2019: Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci.
- Cecchi 1932: Emilio Cecchi, *Messico*, [1932], Milano, Adelphi, 1985.
- Ceserani 1997: Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Cohn 1999: Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimora, Johns Opkins University Press.
- Citton 2014: Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil.
- Cometa 2009: Michele Cometa, *Topografie dell'ekphrasis: romanzo e descrizione*, in *Teoria del romanzo*, a cura di Laura Anna Macor e Federico Vercellone, Mimesis, Milano, 2009.
- Crary 1999: Jonathan Crary, *Suspensions of perceptions: attention, spectacle and modern culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Dickens 1841: Charles Dickens, *Barnaby Rudge*, London and Glasgow, Collines' Clear Type press, 1911.

- Arianna Di Genova, *Paul Virilio, la scrittura del disastro*, in «il manifesto», 30 novembre 2002.
- Doctorow 1974: Edgar L. Doctorow, *Ragtime*, New York, Random House.
- Lubomír Doležel, *Heterocosmica: fiction and possible worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- Donnarumma 2014: Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Régis Debray, *Vie et mort de l' image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- Ājchenbaum 1925: Boris Michajlovič Ājchenbaum, *Teoria della prosa*, in Todorov 1968.
- Ercolino 2017: Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio: 1884-1947*, Milano, Bompiani.
- Franzen 2002: Jonathan Franzen, *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli: lo scrittore, il lettore e la cultura di massa* [How to be alone, 2012], Torino, Einaudi, 2003.
- Franzen 2002b: Jonathan Franzen, *Materiale di recupero*, ivi.
- Fusillo 1989: Massimo Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989.
- Gasparini 2008: Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Genette 1972: Gérard Genette, *Figure 3: discorso del racconto* [Figures III, 1972], Torino, Einaudi, 1986.
- Genette 2004: Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil.
- Giglioli 2001: Daniele Giglioli, *Tema*, Scandicci, La nuova Italia, 2001.
- Giglioli 2007: Daniele Giglioli, *Postfazione a Fredric Jameson, Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Giglioli 2011: Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrative del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Giglioli 2015: Daniele Giglioli, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza.
- Reyes Graciela, *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- Graverini-Barchiesi-Keulen 2006: Luca Graverini - Alessandro Barchiesi -Wytse Keulen, *Il romanzo antico: forme, testi, problemi*, Roma, Carocci, 2006.
- Hägg 1980: Tomas Hägg, *The Novel in Antiquity*, Oxford, Basil Blackwell.
- Hamon 1984: Philippe Hamon, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1984.
- Hamon 1989: Philippe Hamon, *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Éditions José Corti.
- James A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993.
- Heiserman 1977: Arthur Ray Heiserman, *The Novel before the novel Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hutcheon 1988: Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York, Routledge.
- Jameson 1991: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- Fredric Jameson, *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Jauss 1967: Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanzer Universitätsreden.
- Krell 2015: David Krell, *“Our Bums”: The Brooklyn Dodgers in History, Memory and Popular Culture*, Jefferson, McFarland & Company.
- M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*, Baltimore-London, The Johns Hopkins UP, 1991.

- Kundera 1986: Milan Kundera, *L'arte del romanzo* [*L'art du roman*, 1986], Milano, Adelphi, 1988.
- Le Bras 1998: Hervé Le Bras, *La Planète au village*, Paris, Éditions de l'Aube.
- Gilles Lipovetsky- Jean Serroy, *L'écran global: Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007.
- Lotman 1970: Jurij Mihajlovič Lotman, *La struttura del testo poetico* [*Struktura hudožestvennogo teksta*, 1970], Milano, Mursia, 1972.
- Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- Mazzoni 2005: Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Meletinskij 1983: Eleazar Moiseevič Meletinskij, *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche* [*Srednevekovij roman: Proischoždenie i klassičeskie formy*, 1983], a cura di Massimo Bonafin, Macerata, EUM, 2018.
- Meneghetti 1988: Maria Luisa Meneghetti (a cura di), *Il romanzo*, Bologna, il Mulino, 1988.
- Micali 2003: *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis II – Atti della Scuola Europea di Studi Comparati (Bertinoro, 26 agosto – 1 settembre 2001)*, a cura di Simona Micali, Firenze, Le Monnier.
- Mirzoeff 1999: Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London and New York, Routledge.
- W. J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell 2015: W. J. Thomas Mitchell, *Image science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press, 2015.
- Marco Mongelli, *Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer*, in «Heteroglossia», 14, 2016, pp. 53-81.
- Moretti 1994: Franco Moretti, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi.
- Morreale-Pierini 2014: *Racconti di cinema*, a cura di Emiliano Morreale e Maria Paola Pierini, Torino, Einaudi.
- Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986.
- Pavese 1933: Cesare Pavese, *John Dos Passos e il romanzo americano* [1933], in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.
- Pinotti-Somaini 2016: Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Pouillon 1946: Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard.
- Praloran 2002: Marco Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in Franco Moretti, *Il romanzo, II. Le forme*, Torino, Einaudi.
- Propp 1928: Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba* [*Morfologija skazki*, 1928], Torino, Einaudi, 1966.
- Giacomo Raccis, *La trama*, Roma, Carocci, 2018.
- Ricœur 1983: Paul Ricœur, *Tempo e racconto. I* [*Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, 1983], Milano, Jaca Book, 1986.
- Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- Scarpino 2011: Cinzia Scarpino, *Us Waste. Rifiuti e sprechi d'America. Una storia dal basso*, Milano, il Saggiatore.
- Schapiro 1996: Meyer Schapiro, *Words, script, and pictures. Semiotics of Visual Language*, New York, G. Braziller.

- Scobie 1969: Alexander Scobie, *Aspects of the ancient romance and its heritage: essays on Apuleius, Petronius and the Greek romances*, Meisenheim am Glan, Hain.
- Simmons 1997: Philip E. Simmons, *Deep Surfaces: Mass Culture and History in Postmodern American Fiction*, Athens, University of Georgia press.
- Šklovskij 1929: Viktor Borisovič Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo [Stroenie rasskaza i romana]*, in Todorov 1968.
- Sontag 1966: *Immagine del disastro*, in *Contro l'interpretazione [Against Interpretation]*, Milano, Mondadori, 1967.
- Todorov 1966: Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», 8, 1966, pp. 141-143.
- Todorov 1968: *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* [1968], a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 2003.
- Tomaševskij 1928: Boris Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in Todorov 1968.
- Virilio 2002: Paul Virilio, *Ce qui arrive*, Paris, Galilée.
- Wallace 1996: David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Boston, Little, Brown & Company.
- Westphal 2007: *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- White 2010: Hayden White, *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

V. Elenco delle opere letterarie citate (in ordine cronologico di pubblicazione):

- Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha di Miguel* (1605-1615): *Don Chisciotte della Mancia*.
- Adalbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814): *Storia straordinaria di Peter Schlemil*.
- Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (1839): *La Certosa di Parma*.
- Alessandro Manzoni, *I promessi sposi: storia milanese del secolo 17. scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni* (1840).
- Charles Dickens, *Barnaby Rudge* (1841): *Barnaby Rudge*.
- Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires* (1844): *I tre moschettieri*.
- William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair: A Novel Without a Hero* (1848): *La fiera della vanità*.
- Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (1850): *La lettera scarlatta*.
- Walt Whitman, *Leaves of Grass* (1855): *Foglie d'erba*.
- Fëdor Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy* (1880): *I fratelli Karamazov*.
- Émile Zola, *Germinal* (1885): *Germinal*.
- Anthony Trollope, *Orley Farm* (1861): *Orley Farm*.
- Charles Dickens, *Our Mutual Friend* (1864-1865): *Il nostro comune amico*.
- Lev Tolstoj, *Vojnà i mir* (1867): *Guerra e pace*.
- Émile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon* (1876): *Sua Eccellenza Eugenio Rougon*.
- Giovanni Verga, *Libertà*, in *Novelle rusticane* (1883).
- Marcel Schwob, *Vies imaginaires* (1896): *Vite immaginarie*.
- Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901): *I Buddenbrook. Decadenza di una famiglia*.
- Franz Kafka, *Die Verwandlung* (1915): *La metamorfosi*.
- Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land* (1922): *La terra desolata*.
- Reiner Maria Rilke, *Duineser Elegien* (1923): *Elegie duinesi*.
- John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (1925): *Manhattan Transfer*.

- Theodore Dreiser, *An American Tragedy* (1925): *Una tragedia americana*.  
 Ignazio Silone, *Fontamara* (1933).  
 André Malraux, *La condition humaine* (1933) : *La condizione umana*.  
 John Steinbeck, *Tortilla Flat* (1935): *Pian della Tortilla*.  
 John Dos Passos, U.S.A. (1938), trilogia che comprende *The 42nd Parallel* (1930), 1919 (1932) e *The Big Money* (1936): *Il quarantaduesimo parallelo*, *Millenovecentodiciannove*, *Un mucchio di quattrini*.  
 Ernest Hemingway, *Clean, Well-Lighted Place*, in *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories* (1938): *Un posto pulito, illuminato bene*, in *I quarantanove racconti*.  
 Louis Aragon, *Aurélien* (1944).  
 Hermann Broch, *Der Tod des Vergil* (1945): *La morte di Virgilio*.  
 Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso* (1946).  
 Jorge Luis Borges, *Del rigor en la ciencia*, in *Historia universal de la infamia* (1946): *Del rigore della scienza*, in *Storia universale dell' infamia*.  
 Malcolm Lowry, *Under the volcano* (1947): *Sotto il vulcano*.  
 Vasco Pratolini, *Cronache di poveri amanti* (1947).  
 Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien* (1951): *Memorie di Adriano*.  
 Bernard Malamud, *The Natural* (1952): *Il migliore*.  
 Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955).  
 Italo Calvino, *Il barone rampante* (1957).  
 Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958): *La regione più trasparente*.  
 Julio Cortázar, *Rayuela* (1963): *Il gioco del mondo*.  
 Thomas Pynchon, *V.* (1963): *V.*  
 Luciano Bianciardi, *La battaglia soda* (1964).  
 Rex Stout, *The Doorbell Rang* (1965): *Nero Wolfe contro l'FBI*.  
 Thomas Pynchon, *The Crying of lot 49* (1966): *L'incanto del lotto 49*.  
 Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* (1967): *Cent'anni di solitudine*.  
 Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (1973).  
 Philip Roth, *The Great American Novel* (1973): *Il grande romanzo americano*.  
 Edgar L. Doctorow, *Ragtime* (1974): *Ragtime*.  
 Antonio Tabucchi, *Piazza d'Italia* (1975).  
 William Gaddis, *JR* (1975): *JR*.  
 Guido Morselli, *Contro-passato prossimo* (1975).  
 Italo Calvino, *La poubelle agrée* (1977).  
 Robert Coover, *The Public Burning* (1977).  
 José Saramago, *Levantado do Chão* (1980): *Una terra chiamata Alentejo*.  
 Thomas Bernhard, *Der Untergeher* (1983): *Il soccombente*.  
 Charles Bukowski, *Scream When You Burn*, in *Hot Water Music* (1983): *Grida quando stai bruciando*, in *Musica per organi caldi*.  
 Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* (1983).  
 Aldo Busi, *Seminario sulla gioventù* (1984).  
 José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984): *L'anno della morte di Ricardo Reis*.  
 Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa* (1984).  
 Cormac McCarthy, *Blood Meridian* (1985): *Meridiano di sangue*.  
 David Grossman, *Ayen erekh—ahavah* (1986): *Vedi alla voce amore*.  
 Norman Mailer, *Harlot's Ghost* (1991): *Il fantasma di Harlot*.  
 José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991): *Il vangelo secondo Gesù Cristo*.  
 Antonio Tabucchi, *Requiem. Uma alucinação* (1992): *Requiem. Un'allucinazione*.  
 James Ellroy, *American Tabloid* (1995): *American Tabloid*.

José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995): *Cecità*.  
David Foster Wallace, *Infinite Jest*, 1996: *Infinite Jest*.  
Michele Mari, *Otto scrittori*, in *Tu, sanguinosa infanzia* (1997).  
Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas* (1997): *Chiamate telefoniche*.  
Thomas Pynchon, *Mason & Dixon* (1997): *Mason & Dixon*.  
Michele Mari, *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002).  
Toni Morrison, *Paradise* (1997): *Paradiso*.  
Roberto Bolaño, *2666* (2004): *2666*.  
Philip Roth, *The Plot Against America* (2004): *Il complotto contro l'America*.  
Jean Echenoz, *Ravel* (2006).  
Thomas Pynchon, *Against the Day* (2006): *Contro il giorno*.  
Thomas Pynchon, *Inherent Vice* (2009): *Vizio di forma*.  
Stephen King, *11/22/63* (2011): *22/11/'63*.  
Edgardo Franzosini, *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (2015).

VI. Elenco delle opere cinematografiche e dei documentari citati (in ordine cronologico):

Josef von Sternberg, *Underworld* (1927): *Il castigo / Le notti di Chicago*.  
Charlie Chaplin, *The Great Dictator* (1940): *Il grande dittatore*.  
Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947): *Monsieur Verdoux*.  
John Huston, *We Were Strangers* (1949): *Stanotte sorgerà il sole*.  
Lewis Allen, *Suddenly* (1954): *Gangsters in agguato*.  
Alfred Hitchcock, *Psyco* (1960): *Psyco*.  
Jean-Luc Godard, *Week-end* (1967): *Week End - Una donna e un uomo da sabato a domenica*.  
Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (1970): *Zabriskie Point*.  
Bernardo Bertolucci, *Il conformista* (1970).  
Fred Baker, *Lenny Bruce Without Tears* (1972): *Lenny Bruce Without Tears*.  
Bob Fosse, *Lenny* (1974): *Lenny*.  
Oliver Stone, *JFK* (1991): *JFK. Un caso ancora aperto*.  
François Girard, *Thirty Two Short Films about Glenn Gould* (1993): *Trentadue piccoli film su Glenn Gould*.  
Robert B. Weide, *Lenny Bruce: Swear to Tell the Truth* (1998): *Lenny Bruce: Swear to Tell the Truth*.  
Aleksandr Sokurov, *Russkiy Kovčeg* (2002): *L'arca russa*.  
Michael Hoffman, *Game 6* (2006): *Game 6*.  
David Cronenberg, *Cosmopolis* (2012).  
Benoît Jacquot, *À jamais* (2016).

## Indice dei nomi

- Alessandro I di Russia (imperatore) 30  
Allen, Lewis 59  
Anderson, Graham 16n.  
Antonioni, Michelangelo 18n.  
Appadurai, Arjun 93  
Aragon, Louis (pseudonimo di Louis Andrieux) 18n., 21n.  
Arbasino, Alberto 98, 111  
Arensberg, Ann 26n., 58n., 68  
Argan, Giulio Carlo 54n.  
Auster, Paul 18n., 58n., 74n.
- Bachtin, Michail Michailovič 14n.  
Baker, Fred 87n.  
Bandi, Giuseppe 31n.  
Barbuscia, Davide 40n.  
Barchiesi, Alessandro 16n.  
Barry, Julian 87n.  
Barthes, Roland 17, 110  
Barton, Bruce 83n.  
Basquiat, Jean-Michel 82n.  
Baudrillard, Jean 40, 45, 54  
Bauman, Zygmunt 114n.  
Bazlen, Roberto 'Bobi' 31n.
- Becker, Ernest 40n.  
Beckett, Samuel 50  
Begley, Adam 13n., 17, 18n., 93n.  
Belpoliti, Marco 40n., 41  
Belting, Hans 56n.  
Benedetti, Carla 31n.  
Benjamin, Walter 41  
Berger, John 36n., 57n.  
Bergman, Ernst Ingmar 18n.  
Bernhard, Thomas 31n., 60n.  
Berto, Giuseppe 18n.  
Bertolucci, Bernardo 65n.  
Bertoni, Federico 20 e n., 37n., 52, 68, 72n.  
Bianciardi, Luciano 31n.  
Bigsby, Christopher 19n.  
Billen, Andrew 91n.  
Bio, Mariangela 61n.  
Bixio, Nino 30n.  
Bloom, Harold 9  
Bolaño, Roberto 11, 18, 31n., 67 e n., 70n., 111  
Booker, Keith 17n.  
Borges, Jorge Luis 18n., 45  
Borromeo, Federico 30



- Bosch, Hieronymus 36n.  
 Bourneuf, Roland 17, 21n.  
 Boxall, Peter 81n.  
 Branca, Ralph 27, 33, 105  
 Bremond, Claude 16 e n.  
 Broch, Hermann 17, 31n.  
 Brooks, Peter 20  
 Bruce, Lenny (Leonard Alfred Schneider)  
     13, 87 e n., 88, 101n.  
 Bruegel, Pieter il Vecchio 21, 28, 35, 36n.,  
     37n., 38, 64n., 73 e n., 96  
 Buck, Sue 13  
 Bugatti, Rembrandt 31n.  
 Bukowski, Henry Charles 87n.  
 Burn, Gordon 85n.  
 Burri Alberto 44  
 Burroughs, William S. 90  
 Bush, George H. W. 27  
 Busi, Aldo 31n.
- Calabrese, Stefano 40n.  
 Calvino, Italo 16n., 19n., 24, 43 e n., 74n.,  
     78, 112  
 Campana, Dino 31n.  
 Capote, Truman 31n., 99  
 Cardenal, Ernesto 11  
 Carrère, Emmanuel 101  
 Carter, James Earl 27, 93  
 Castellana, Riccardo 30, 31n.  
 Castro, Fidel 93  
 Cazzullo, Aldo 65n.  
 Cecchi, Emilio 45n.  
 Ceserani, Remo 40, 58, 95  
 Chamisso Adalbert von 16n.  
 Chaplin, Charles Spencer 59n.  
 Cheever, William John 22n.  
 Chénétier, Mark 14n., 58n., 114n.  
 Citton, Yves 93  
 Cohen, Leonard 101n.  
 Cohn, Dorrit 29n.  
 Coleridge, Samuel Taylor 30  
 Coltrane, John 18n.  
 Cometa, Michela 35, 39n.  
 Connolly, Kevin 18n., 32, 84, 90, 111n.  
 Consonni, Stefania 102n.  
 Coover Robert 18n.  
 Cortázar Julio 18  
 Cowart, David 38n., 57n., 60, 79n., 84n.  
 Crane, Harold Hart 18n.
- Crary, Jonathan 63  
 Crater, Joseph Force 32n.  
 Cronenberg, David 9
- DeCurtis, Anthony 18n., 26n., 116  
 Del Giudice, Daniele 9, 31n.  
 Derrida, Jacques 40  
 Detheridge, Anna 42, 43n.  
 Dewey, Joseph 73n.  
 Diaz, Al 82n.  
 Dickens, Charles 17n., 29n.  
 Doctorow, Edgar Lawrence 33, 34n.,  
     74n., 97n.  
 Donnarumma, Raffaele 40  
 Dos Passos, John 17, 19n., 98  
 Dostoevskij, Fëdor  
 Douglas, Kirk 81n.  
 Downey Jr., Robert 27n.  
 Dreiser, Theodore 19n., 64n.  
 Dumas, Alexandre 30n.  
 Duvall, John N. 38, 65 e n., 113n.
- Echenoz, Jean 31n.  
 Echlin, Kim 102  
 Eco, Umberto 11  
 Eisenhower, Dwight David 27  
 Ājchenbaum, Boris Michajlovič 16n.  
 Eizenstein, Sergej 13, 64n.  
 Eliot, Thomas Stearns 101n., 116  
 Ellroy, James 31n.  
 Emerson, Ralph Waldo 28  
 Ercolino, Stefano 19, 23
- Farrell, James Thomas 17  
 Faulkner, William 17, 23, 105  
 Fekner, John 82n.  
 Fellini, Federico 18n.  
 Fermi, Enrico 108  
 Fernández, Macedonio 54n.  
 Fitzgerald, Francis Scott 113n.  
 Flaubert, Gustave 25n.  
 Fontana, Giorgio 18n.  
 Ford, Henry 33  
 Fosse, Bob 87n.  
 Francesco Ferdinando d'Austria-Este  
     (arciduca) 33  
 Francucci, Federico 65n., 71n., 102n.  
 Frank, Robert Louis 80

- Franzen, Jonathan 10n., 18n., 58n., 80, 102, 107, 117n.  
 Franzosini, Edgardo 31n.  
 Fuentes, Carlos 18  
 Fusillo, Massimo 16n.
- Gaddis, William Thomas 18n.  
 García Márquez, Gabriel 18  
 Gasparini, Philippe 30  
 Genette, Gérard 23, 25n., 30n.  
 Giglioli, Daniele 16n., 39, 56, 86n., 110  
 Giovanni della Croce (Juan de la Cruz, al secolo Juan de Yepes y Álvarez) 101  
 Girard, François 60n.  
 Gleason, Jackie 32, 33, 97n.  
 Godard, Jean-Luc 18n., 61n.  
 Godowsky, Leopold 71n.  
 Goldberg, Lawrence 26n.  
 Goldman, Emma 33  
 Goleniščev-Kutuzov, Michail Illarionovič 30  
 González Rodriguez, Sergio 67n.  
 Gordon, Douglas 61  
 Gosselin, Julien 13n.  
 Gould, Glenn 31n., 60n.  
 Grable, Elizabeth Ruth "Betty" 93n.  
 Graverini, Luca 16n.  
 Graynor, Ariel Geltman 27n.  
 Grossman, David 31n.
- Hägg, Tomas 16n.  
 Hambleton, Richard 82n.  
 Hamon, Philippe 29, 57  
 Happe, François 14n., 58n., 114n.  
 Haring, Keith 82n.  
 Harris, Robert 18n., 98n.  
 Hawks, Howard 18n.  
 Hawthorne, Nathaniel 16n.  
 Hefner, Hugh 32n.  
 Heiserman, Arthur Ray 16n.  
 Hemingway, Ernest 18n., 101n.  
 Hicks, Jack 61n.  
 Hitchcock, Alfred 61, 88  
 Hitler, Adolf 59n., 67n.  
 Hodges, Russel Pleasant 33, 87  
 Hoffman, Dustin 87n.  
 Hoffman, Michael 27n.  
 Hoover, John Edgar 32, 33 e n, 37n., 64n., 99
- Houdini, Harry (pseudonimo di Erik Weisz) 33  
 Howard, Gerald 64n., 115n.  
 Huston, John Marcellus 59  
 Hutcheon, Linda 30n.
- Iacoli, Giulio 59n., 90n.
- Jacquot, Benoît 9n.  
 James, Henry 25n.  
 James, Joni (pseudonimo di Joan Carmella Babbo) 18n.  
 Jameson, Fredric 40, 43n.  
 Jauss, Hans Robert 19  
 Johnson, Lynda Bird 32n.  
 Johnson, Lyndon B. 32n.  
 Joyce, James 17, 114
- Kafka, Franz 9, 16n.  
 Keaton, Michael 27n.  
 Kennedy, John Fitzgerald 15, 31n., 48 e n., 54n., 87  
 Kertész, André 54  
 Keulen, Wytse 16n.
- Khomeyni, Ruḥollah Moṣṭafavi Mosavi (ayatollah) 41n., 58n.  
 King, Rodney Glen 93n.  
 King, Stephen 31n.  
 Koening, Willem de 27n.  
 Kosolapov, Aleksander 42  
 Krell, David 26n.  
 Kubrick Stanley 18n.  
 Kundera, Milan 110n.
- Lancaster, Burt 81n.  
 Le Bras, Hervé 93n.  
 LeClair, Tom 17 e n., 51, 65, 111  
 Lentricchia, Frank 94  
 Levi, Primo 30  
 Little Richard (pseudonimo di Richard Wayne Penniman) 22n., 96n.  
 Lotman, Jurij 112  
 Lowry, Malcolm 17
- Machado, Gerardo 59  
 Mailer, Norman 18n.  
 Malamud, Bernard 27n.  
 Malin, Irving 73n.

- Mansfield Jayne (Vera Jayne Palmer) 32n., 96
- Mao Zedong 40, 43n., 45
- Mari, Michele 31n.
- Marx, Karl 42, 103n.
- Maugham, William Somerset 101n.
- Mazzoni, Guido 14
- McCarthy Cormac 18n., 74n.
- McCarthy, Joseph 93
- McGowan, Todd 74n., 105n.
- McInerney, Jay 46
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič 16n.
- Meneghetti, Maria Luisa 16n.
- Micali, Simona 90n.
- Mingus, Charles 32n.
- Mirzoeff, Nicholas 56n.
- Mitchell, W. J. Thomas 56n.
- Monda, Antonio 103n.
- Monk, Thelonious 18n.
- Monroe, Marylin (pseudonimo di Norma Jeane Mortenson Baker) 97
- Montale, Eugenio 31n.
- Moody, Rick (pseudonimo di Hiram Frederick Moody III) 18n.
- Moon, Sun Myung 32n., 41n., 42 e n.
- Moresco, Antonio 18n.
- Moretti, Franco 19
- Morgan, John Pierpont 33
- Morreale, Emiliano 60n.
- Morrison, Toni (pseudonimo di Chloe Ardelia Wofford) 14
- Morselli, Guido 31n.
- Moss, Maria 29n., 33 e n., 56n., 58n., 115n.
- Motus (compagnia teatrale) 13n.
- Nabokov, Vladimir 17
- Nadotti, Maria 18n., 22n.
- Napoleone I Bonaparte (imperatore) 30
- Napoleone III di Francia (imperatore) 30
- Nesbit, Evelyn 33
- Nevelson, Louise 32n.
- Ney, Michel 30
- Nixon, Richard Milhous 15, 27
- O' Connor, Flannery 18n., 48, 51n.
- Orwell, George 74n.
- Osen, Diane 64n., 107
- Osteen, Mark 66n., 103n.
- Oswald, Lee Harvey 33, 89, 93n.
- Oswald, Marguerite 31, 86n.
- Ouellet, Réal 17, 21n.
- Pafko, Andrew 33
- Palieri, Maria Serena 116
- Pamuk, Orhan 74n.
- Parker, Charlie 32n.
- Parrish, Timothy L. 67
- Pasolini, Pier Paolo 18n.
- Passaro, Vince 18n., 48n.
- Patton, William Rankin 94n.
- Pavese, Cesare 98
- Peary, Robert Edwin 33
- Pessoa, Fernando 31n.
- Pierini, Maria Paola 60n.
- Pinotti, Andrea 40, 56n.
- Poe, Edgar Allan 73n.
- Portelli, Alessandro 74n., 114
- Pouillon, Jean 23n.
- Powers, Richard 18n.
- Praloran, Marco 17n.
- Pratolini, Vasco 18n.
- Presley, Elvis 22n., 43n.
- Propp, Vladimir 111
- Pynchon, Thomas 14, 18 e n., 19 e n., 46, 67 e n., 74n., 90, 113n.
- Richelieu, Armand-Jean du Plessis duca di 30n.
- Ricœur, Paul 112
- Rigoulet, Laurent 18n., 27n.
- Rilke, Reiner Maria 84n.
- Robbe-Grillet, Alain 90
- Rodia, Sabato Simon 76, 77
- Roth, Philip 14, 27n., 31n., 83
- Rothstein, Mervyn 17n., 33n.
- Ruby, Jack Leon 93n.
- Rushdie, Salman 58n.
- Safran Foer, Jonathan 102n.
- Saint-Saëns, Camille 71
- Salinger, Jerome David 40n., 101n.
- Saramago, José 18, 31n.
- Scaffai, Niccolò 74n.
- Scarpino, Cinzia 74n.
- Schapiro, Meyer 56n.
- Schaub, Hill 117n.
- Schulz, Bruno 31n.
- Schwob, Marcel 31n.

- Scobie, Alexander 16n.  
 Scott, Joanna 18n.  
 Shakespeare, William 49  
 Shakur, Tupac Amaru 82n.  
 Shor, Bernard "Toots" 33  
 Silone, Ignazio 18n.  
 Simmons, Philip E. 60  
 Sinatra, Frank 32, 33, 59  
 Siti, Walter 18n.  
 Šklovskij, Viktor Borisovič 17n.  
 Sokurov, Aleksandr 61n.  
 Somaini, Antonio 40, 56n.  
 Sontag, Susan 54  
 Speer, Albert 40n.  
 Stafford, Jo Elizabeth 18n.  
 Staglianò, Riccardo 42n.  
 Steinbeck, John 17n.  
 Sternberg, Josef von 64n.  
 Stockhausen, Karlheinz 58n.  
 Stone, Robert 18n.  
 Stone, Oliver 90n.  
 Stout, Rex 34n.
- Tabucchi, Antonio 18, 31n.  
 Teilhard de Chardin, Pierre 40n.  
 Teller, Edward 108  
 Teresa di Calcutta, santa (Anjezë Gonxhe Bojaxhiu) 82n.  
 Thackeray, William Makepeace 17n.  
 Thaw, Harry Kendall 33  
 The Beatles (gruppo musicale) 22n., 88  
 The Kinks (gruppo musicale) 22n.  
 The Rockettes (compagnia di danza) 88  
 The Rolling Stones (gruppo musicale) 32n., 80  
 Thomson, Robert Brown 22, 27, 33, 105  
 Tirinanzi de Medici, Carlo 16n.  
 Todorov, Tzvetan 23n.  
 Tóibín, Colm 18n.  
 Tolson, Clyde 32  
 Tolstoj, Lev Nikolàevič 30  
 Tomaševskij, Boris 112  
 Tournier, Michel 74n.  
 Tréguer, Florian 67n.  
 Triulzi, Sebastiano 18n., 79n., 85n.  
 Trollope, Anthony 17n.  
 Turi, Nicola 74n.
- Valdinoci, Francesca 74n.
- Vassalli, Sebastiano 31n.  
 Verga, Giovanni 30n.  
 Vezzoli, Delfina 42n.  
 Virilio, Paul 58n.  
 Vittorini, Elio 18n.  
 Vittorini, Fabio 26n., 28n., 110  
 Vollman, William T. 18n.  
 Volponi, Paolo 90
- Wallace, David Foster 10n., 18 e n., 27n., 45, 46, 67n., 74n., 86n., 96, 100, 102n., 111, 115  
 Warhol, Andy (Andrew Warhola Jr.) 40, 43 e n., 54n.  
 Warren, Earl 31  
 Weide, Robert B. 87n.  
 Westphal, Bertrand 45  
 Wheeler, David 94n.  
 Whistler, James Abbott McNeill 38, 47, 96  
 Whitman, Walt 19n., 98  
 Williams, Richard 10n., 17n., 18n., 26n., 33, 37n., 65n., 82n., 95, 96n., 111  
 Winchell, Walter 33  
 Wolfman Jack (pseudonimo di Robert Weston Smith) 88  
 Wood, James 110n.
- Yourcenar, Marguerite (pseudonimo di Marguerite de Crayencour) 31
- Zaccuri, Alessandro 74n.  
 Zapruder, Abraham 68  
 Zola, Émile 30



VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.

32. Flaviano Pisanelli-Laura Toppan, *Confini di-versi. Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italo-fona contemporanea*, 2019.
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì e a Luisa*, con un testo inedito su *I Sogni di Dessì* e un'antologia della critica dispersa, a cura di Alberto Baldi, 2019.
34. Eleonora Lima, *Le tecnologie dell'informazione nella scrittura di Italo Calvino e Paolo Volponi. Tre storie di rimediazione*, 2020.
35. Nicola Turi, *A partire da «Underworld». DonDeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, 2020.
36. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2020)*, a cura di Michela Baldini, con la collaborazione di Chiara Favati, 2021.

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA  
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

# A partire da «Underworld»

Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento

È il 1997 quando Don DeLillo – che ha già all’attivo alcuni romanzi di successo come *White Noise* (1985) e *Libra* (1988) – pubblica *Underworld*, ipertrofico affresco della società americana del secondo Novecento che accumula storie, ambienti e personaggi intorno al percorso biografico dell’ultimo proprietario (Nick Shay) di una storica palla da baseball. Nei vent’anni da allora trascorsi il romanzo, nonostante la sua mole, ha raggiunto un vasto pubblico di lettori e sollevato, soprattutto negli Stati Uniti, numerosi interrogativi ermeneutici. Il saggio di Nicola Turi descrive capillarmente l’ondivaga struttura temporale, i temi di fondo e i molteplici richiami interni di questo complesso tessuto narrativo mentre ripercorre la produzione letteraria del suo autore in cerca degli elementi di continuità che fanno di *Underworld* la *summa* di una ricerca trentennale (entro la quale ricorrono i motivi della paranoia, della violenza e dell’alienazione nella società di massa). E contemporaneamente, avvalendosi anche degli scambi epistolari tra l’autore e illustri esponenti della narrativa americana recente (Wallace e Franzen), Turi si concentra su alcune tendenze contemporanee che il romanzo, flirtando in modo originale con le istanze del postmoderno, incarna e/o anticipa: la struttura a trama multipla, che sommamente affatica l’esercizio ermeneutico; la trasformazione in personaggi di figure realmente esistite (J. Edgar Hoover, Lenny Bruce); la continua interazione tra rappresentazione verbale e immagine, statica e in movimento. Il risultato finale è un vasto e approfondito commento a un’opera che si interroga sul peso e sulla magia del passato ma anche un viaggio nel mondo di DeLillo, nel sogno americano nutrito dalla guerra fredda e tra le possibili linee di sviluppo del romanzo del XXI secolo.

Nicola Turi

insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l’Università di Firenze. Oltre ad aver curato l’edizione di testi inediti e rari di Ruggero Jacobbi e di Giuseppe Dessì, è autore di numerosi saggi su autori italiani e stranieri del Novecento (Pavese, Pratolini, Bassani, Bianciardi, Tabucchi, Vian, Chatwin...) e di quattro monografie: *L’identità negata. Il secondo Calvino e l’utopia del tempo fermo*, 2003; *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, 2007; *Declinazioni del canone americano in Italia tra gli anni Quaranta e Sessanta*, 2011; *Giuseppe Dessì: Storia e genesi dell’opera*, 2014.

ISSN 2704-5641 (print)  
ISSN 2704-565X (online)  
ISBN 978-88-5518-268-3 (print)  
ISBN 978-88-5518-269-0 (PDF)  
ISBN 978-88-5518-270-6 (ePUB)  
ISBN 978-88-5518-271-3 (XML)  
DOI 10.36253/978-88-5518-269-0

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

In copertina: © Francesco Turi,  
*New York in baby blue.*

