



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI UDINE

## Università degli studi di Udine

“Coppie in dissolvenza: Don DeLillo e lo spazio psichico del trauma”

*Original*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1037786> since

*Publisher:*

*Published*

DOI:

*Terms of use:*

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

*Publisher copyright*

(Article begins on next page)



## *Coppie in dissolvenza: Don DeLillo e lo spazio psichico del trauma*

di Daniela Daniele

### *EN RALENTI: STORIE FUORI QUADRO*

I romanzi e i racconti scritti da DeLillo all'ombra dell'undici settembre riflettono una percezione tutta soggettiva di quell'evento, come se l'autore avesse voluto valutarne la ricaduta sulle vite individuali, continuando in un'era tecnologicamente più avanzata l'esperimento naturalista di John Dos Passos. Rigorosamente estranea al terrore sprigionato dai media, la sua scrittura coglie il trauma psichico e materiale di un corpo collettivo risvegliatosi di colpo senza volto, in un racconto in dissolvenza che cerca negli stati mentali indotti dalla catastrofe un antidoto al suo acritico consumo mediatico. Spiegava Susan Sontag in un'intervista raccolta in un caffè parigino da Enrico Ghezzi<sup>1</sup> che, con il suo violento impatto visivo, l'immagine del crollo delle Torri Gemelle aveva bruciato ogni soglia esperienziale,<sup>2</sup> producendo, nella ripetizione ossessiva delle stesse sequenze un potente mito mediatico destinato ad oscurare altre prospettive non solo su quell'evento ma anche sulla guerra genocidiale che in quello stesso periodo stava mutando l'assetto geopolitico dei Balcani. Forse è proprio il disincanto nei confronti dei meccanismi selettivi dell'informazione<sup>3</sup> a spostare lo

---

<sup>1</sup> Intervista televisiva di Enrico Ghezzi a Susan Sontag del luglio 2002, trasmessa nel corso del programma *Fuori Orario* di RAI3 nella notte del 3 marzo 2006.

<sup>2</sup> In un bel volume dedicato alla tela di Gerhard Richter sull'undici settembre si legge: "The blast of a bomb destroys many things, among them the possibility of narrating individual fates" (Storr 2010: 51).

<sup>3</sup> Dice Edgar Hoover in *Underworld*: "People will understand that we've maintained control of the news if not of the bomb. This is no small subject of concern" (DeLillo 1997: 30).



sguardo dell'autore dal clamore delle cronache filmate che tutti conosciamo alle distorsioni percettive prodotte dal trauma, procedendo lungo un percorso più inedito e inesplorato con cui riesce a restituire alla sua città un pezzo di storia interiore perduta. Infatti, il narratore si cala nella crisi di una coppia come tante per ricostruire dall'interno una fenomenologia del trauma che, parallelamente allo spettacolo del terrore, entra nella vita di individui in carne e ossa che rispondono allo stato d'emergenza con la forza misteriosa dei loro istinti. Così, se al centro dei romanzi storici di DeLillo trovavamo eventi come l'assassinio di Kennedy distorti e potenziati dal loro passaggio in video, per narrare il senso di disgregazione prodotto dall'undici settembre l'autore fa ricorso al modello più domestico e microsociale delle "noise narrative" che, da *Demonology* di Rick Moody a *The Corrections* di Jonathan Franzen, lasciano sullo sfondo le cronache giornalistiche e giudiziarie per concentrarsi su una rappresentazione del trauma come racconto di stati di vulnerabilità individuale. In questo modo, l'autore aggira la visione unica del pubblico consumo dello spettacolo di morte gettando una fioca luce sulla realtà psichica del terrore, già annunciata in "The Sightings,"<sup>4</sup> di cui rende le increspature più impercettibili, indulgiando nei punti d'invisibile interazione dove convergono, oltre i rapporti di causa ed effetto, dati sensibili e reazioni neuronali, fino a interrogare leggi acquisite come quella della gravità. Non a caso, *Falling Man*, il romanzo che DeLillo dedica all'undici settembre, si apre sull'immagine controdiairetica di una rovinosa caduta che assimila il destino degli uomini a quello delle loro ambiziose architetture.

Già in *The Body Artist* (2001), in concomitanza con la morte del padre, l'autore aveva inaugurato una fase più meditativa e rarefatta in cui per dar conto della recisione di legami certi fa ricorso ad enigmatiche sospensioni narrative che ricordano la scrittura woolfiana. In quel breve romanzo, egli abbandona lo studio del "rumore bianco" e del chiasso della comunicazione per addentrarsi nello studio dello stato di amnesia che demarca la condizione post-traumatica. Scritto mesi prima del disastro che di lì a poco avrebbe colpito New York, nel suo lirico incantamento, *The Body Artist* ricorre a una drastica riduzione dei dialoghi per scandire i ritmi tutti interiori di un lutto che, sul piano soggettivo, acquista lo stesso potere di un cataclisma di arrestare il tempo, illuminando una condizione "permanente"<sup>5</sup> di mortalità costantemente rimossa dalla tecnocultura americana, con l'effetto di ridimensionare l'impatto dell'assalto mediatico e dei suoi fattoidi sul campo di percezione. Per definire lo spazio sensoriale e cognitivo in cui si manifestano questi subitanei mutamenti della coscienza

---

<sup>4</sup> "He was too damned formidable, a super savant, insensitive and self-absorbed, a man who barely conceded to those around him an existence independent of his own. But he had access to mysteries [...] Occasionally his talking head turned up on my TV screen, and I would wince with pleasure, hearing him detail one or another philosophical dilemma associated with the subatomic" (DeLillo 1979: 28).

<sup>5</sup> L'espressione viene utilizzata dall'autore in un'intervista riportata in Daniele 2000: 122.



in stato di stress, l'autore si volge, nella sua ricerca di modelli compositivi, più all'arte che al cinema e alla storia, che, fino a quel momento, gli avevano fornito materia per la sua scrittura. Così, all'alba del nuovo millennio, inaugura una serie di narrazioni concepite in stretto dialogo con le arti visive, da cui sovente prendono l'avvio. Proprio attraverso le diffrazioni dell'arte concettuale DeLillo risponde al potere di manipolazione che si cela dietro la riproduzione di ogni evento filmato. Più in particolare è la performance che, inscenando in forme spesso plateali le provocazioni dell'arte, gareggia per forza d'urto con il potere dei media, in modi non dissimili da quanto fanno gli attentatori kamikaze che richiamano l'attenzione pubblica sulle loro azioni dimostrative usando l'arma del proprio corpo. Narrare il trauma storico pare quindi richiedere l'arte traumatica della performance, che si risolve nel clamore di un gesto estremo, trasformando il corpo dell'artista in un luogo di rischio spinto ai limiti delle possibilità umane contro il sistema dell'informazione globalizzata.<sup>6</sup>

L'immagine dell'uomo in caduta libera che troviamo al centro del romanzo di DeLillo sull'undici settembre nasce proprio da una performance intitolata *Falling Man*, con cui David Janiak reinterpreta quel giorno a Manhattan evocando la forza creaturale e umanissima di un gesto di temeraria resistenza all'attacco (Foster 1996). Infatti, il romanzo prende le mosse da una foto documentaria scattata da Richard Drew e pubblicata all'indomani dell'attacco su *The Morning Call* di Allentown, Pennsylvania, ma subito ritirata dalla circolazione, trattandosi di un'istantanea che, poco patriotticamente, presentava il volto inedito di un'America colta in un momento di disperata resa. La foto ritrae il volo suicida di uno dei duecento uomini e donne intrappolati nei grattacieli in fiamme che avevano cercato un'impossibile via di fuga lanciandosi nel vuoto, per confondersi tra le migliaia di fogli, schegge e frammenti di materiale inorganico sollevati dalle esplosioni. Il dramma dell'uomo in caduta libera dalle Torri Gemelle sarebbe poi stato ripreso dal performer David Janiak che, rivivendo in prima persona la vertigine di quel salto, si era sospeso a testa in giù a una corda fissata in cima a un grattacielo di Manhattan.<sup>7</sup> La simulazione di quel gesto disperato nella performance d'artista ne preservava tutta la forza d'urto e la drammaticità, producendo un'incongruenza nelle strade della città spiritata appena riemmersa dallo shock. E' da quel simbolico *diving* che lo scrittore parte per ricostruire quel giorno oltre la sua veste fotorealistica, orientando il virtuosismo atletico dell'arte totale della

---

<sup>6</sup> In una delle sue periodiche interviste rilasciate a Francesca Borrelli, l'autore spiega: "c'è qualcosa di estremisticamente esistenziale in loro, specialmente nell'artista del mio ultimo romanzo, che vede la morte in faccia, ogni qualvolta si appende nel vuoto a testa in giù. Mi sembrava che la performance di un uomo le cui esibizioni mettono in scena la morte degli altri fosse adatta al tema del libro" (Borrelli 2008: 20).

<sup>7</sup> DeLillo descrive l'azione di Janiak come appare nella foto pubblicata su *Esquire* nel settembre 2003: "A man was dangling there, above the street, upside down [...] suspended from one or another structure, always upside down, wearing a suit, a tie and dress shoes" (2007: 33).



performance verso il sabotaggio della *doxa*, facendo un uso esemplare del corpo come potente arma di dissenso e seduzione contro gli artifici dell'informazione.<sup>8</sup>

Anche quel piccolo capolavoro di ellissi temporale che è *The Body Artist* imprimeva al racconto un arresto esistenziale chiudendosi sull'immagine di un'ermetica performance.<sup>9</sup> Per la sua costitutiva qualità effimera, quest'arte estrema che si esaurisce in un'unica azione, diversamente dall'evento mediatico, non ammette replica e, non essendo riproducibile né documentabile, sorprende chi vi si imbatte per il suo carattere di stravagante rottura. Risolvendosi in un atto unico e irripetibile, la performance è per eccellenza l'arte situazionista dell'era della riproducibilità illimitata, che con pochi mezzi riesce a sfidare lo spettacolo del terrore globalizzato spingendosi oltre la soglia dello shock. Alle prese con un dramma privato psichicamente non meno devastante di un trauma collettivo, *The Body Artist* già esplorava l'orizzonte di un'artista catatonicamente assorta nel muto dialogo con l'immateriale, e con la brusca mutazione del tempo prodotta dalla rottura improvvisa di un equilibrio esistenziale consolidato.

In seguito al suicidio del marito Roy, Lauren inscena, nelle sue performance, le impalpabili fibrillazioni di un'interiorità minata dalla sofferenza, entrando nel ritmo del compagno perduto, in un curioso scambio identitario ("walk down the hall into his time," DeLillo 2001a: 115). Proprio la facoltà empatica della performer di muoversi nel ritmo di un altro che non c'è la porta a vivere nell'aura dell'uomo scomparso, noto per essere stato, prima della sua fine tragica, un "cinema's poet of lonely places" (*Ib.*: 27). Far propri i gesti dell'altro, fino a perdere il controllo dei propri movimenti (inciampando negli oggetti, indossando i pullover al contrario, con l'etichetta che le graffia la gola), acquista per Lauren un valore profondamente esistenziale, spingendola ad assorbire nel suo processo di trasfigurazione artistica la traccia dei rituali domestici condivisi con l'uomo scomparso. La sua performance pluridentitaria, comparabile per incorporea leggerezza a quella di Chris Burden, si traduce, così, in un'arte coreografica che la porta lontano dalla dimensione del tempo meccanico, in

---

<sup>8</sup> Prima dell'uscita di *The Body Artist*, DeLillo aveva tematizzato il valore politico dell'arte della performance nel racconto "The Artist Naked in a Cage", nato da un discorso da lui tenuto il 13 maggio 1997 alla New York Public Library: "In Kafka's story 'A Hunger Artist,' a man lives in a small cage for forty days and nights without eating. People pay admission to watch him starve, to gawk at his bony arms and bared ribs [...] In China, somewhere, a writer lives in a small closure—a barred room, perhaps, or a dark hole with a slot for food. We can imagine that the writer has made and shaped his own fate. He has a name, Wei Jingsheng, and a history outside the charges and documents assembled by the state, and maybe he has an art outside the strict limits of the written word [...] The total state wants to drain all conviction from the writer. It wants to absorb the dissident writer. In the West, every writer is absorbed, turned into breakfast food or canned laughter. But the more nearly total the state, the more vivid the dissident artist [...] He has taken his art to extreme limits" (1997: 2, 7).

<sup>9</sup> Lo stesso nome dell'artista rappresentata nel romanzo, Lauren, potrebbe essere stato suggerito dalla performer Laurie Anderson che ne ha curato l'edizione in forma di audiolibro.



una sospensione cosmologica che l'approssima al panico ancestrale di cui l'autore narrava già in *Ratner's Star* (1976).<sup>10</sup>

In questo modo, spostando la prospettiva di un lutto individuale sul piano non contingente di una temporalità più astratta e universale, DeLillo dissotterra, lungo intricati percorsi neurali, le pulsioni nascoste che agitano sottotraccia la nostra memoria antropologica, fino ad insinuarsi nei luoghi ineffabili in cui tempo e spazio bergmanianamente collidono, imprimendo al racconto la grana lirica ed epifanica del *poème in prose*.<sup>11</sup> Così, sotto l'urto dell'undici settembre, l'autore fa della storia collettiva dell'undici settembre l'oggetto di un'auscultazione subatomica,<sup>12</sup> alla ricerca di risvolti psichici ed esistenziali che nessun cronista o reporter ha saputo intercettare.

Com'è tipico del romanzo storico postmoderno che, a partire da *The Book of Daniel* di E. L. Doctorow, fa implodere, in un nodo di incontri incrociati e di danni collaterali, la sfera pubblica in quella privata, *Falling Man* trasforma la parabola dell'"uomo che cade" nell'allegoria di una crisi coniugale, in un romanzo che declina la nozione di caduta in tutte le sue possibili accezioni: dal crollo materiale delle torri alla dannazione biblica del tradimento, dal volo disperato dai grattacieli di Manhattan al fallimento di un'intesa coniugale. In questo modo, il trauma storico acquista un carattere antropomorfo e persino affettivo, facendo entrare il lettore nello stato d'intima impotenza assimilabile, per impatto emozionale, a quello che viene a prodursi in un ménage sfibrato che il narratore osserva dalla prospettiva alternata dei due protagonisti, Lianne e Keith. Di queste due vite, contigue e separate come le Torri

---

<sup>10</sup> "It seemed to me perfectly natural that a father should introduce his lone son to the idea that existence tends to be nourished from below, from the fear level, the plane of obsession, the starkest tract of awareness" (DeLillo 1991a: 4).

<sup>11</sup> "The stories she told herself did not seem hers exactly. She was in them so heedlessly they seemed to come from a deeper source [...] Where did they come from? They did not come from the newspaper [...] it seemed to be another framework altogether, a slick hysteria of picture and ink, the world so fleetingly easy to love and hate, so reliable and forgettable in its recipes and wars and typographical errors [...] Why not sink into it? [...] Why shouldn't the death of a person you love bring you into lurid ruin? [...] Why should you accommodate his death? Or surrender to it in thin-lipped tasteful bereavement? Why give him up if you can walk along the hall and find a way to place him within reach? Sink lower, she thought. Let it bring you down. Go where it takes you [...] She moved past the landing and turned into the hall, feeling whatever she felt, exposed, open, something you could call unlayered maybe. She could hear him in her chest and throat, speaking hypnotically [...] that's where Rey was intact, in her real body [...] She walked into the room and went to the window. She opened it. She threw the window open. She didn't know why she did this. Then she knew. She wanted to feel the sea tang on her face and the flow of time in her body, to tell her who she was" (DeLillo 2001a: 115-117, 121-124).

<sup>12</sup> "I found Oswald's voice [...] his inner structure [...] the sound of his thinking". Intervista di Anthony DeCurtis a Don DeLillo, in Lenticchia 1991, p. 55.



Gemelle, il romanzo ricostruisce sistematicamente il percorso parallelo, facendole muovere negli interni di una quotidianità allucinata.<sup>13</sup>

Non diversamente da Lianne che esorcizza la paralisi delle sue relazioni affettive nel meticoloso ascolto del racconto inceppato dei sopravvissuti, Keith, appena scampato al disastro di Ground Zero, tenta una via di fuga dai luoghi noti, cercando tra gli altri superstiti gli incerti segnali di nuovo inizio. Così, nel guadagnarsi un'uscita dal World Trade Center, egli rinviene nella folla in fuga, tra gli effetti personali perduti, la borsa di una sconosciuta, con la quale si scopre in un muto dialogo<sup>14</sup> da cui riemerge, come in seguito a una biblica caduta, immemore del proprio nome ed estraneo ai luoghi e alle cose che prima gli erano familiari.<sup>15</sup> Dopo una prolungata assenza, Keith verrà riaccolto come uno smemorato dalla moglie, la quale, con la stessa attenzione con cui monitora le amnesie degli scampati nella lettura dei loro diari della catastrofe, si accosta cautamente al suo uomo<sup>16</sup> per cogliere la "dissonanza cognitiva"<sup>17</sup> di un angoscioso "day after."<sup>18</sup>

La paralisi di queste due esistenze ancora contigue, e divenute, nell'emergenza, di colpo distanti, imprime al racconto una "looping structure," sullo sfondo catatonico di una città verticale fortemente compromessa, come loro, nella sua incondizionata fiducia nel progresso. Nel concepire *Cosmopolis*, DeLillo aveva coniato termini come "bodyward" e "Voidal" ("Appunti per la stesura di *Cosmopolis*") nel tentativo di accostare al tipico slancio ottimistico della società americana verso il futuro i segnali di un'entropia divenuti ormai ineludibili dopo l'undici settembre. Dal rallentamento dei ritmi impazziti del racconto postmoderno, l'autore passava dunque a un senso di adesione più ravvicinata alle misteriose ragioni del corpo che, nello stato d'allarme, si sottrae alle atrocità della spettacolazione mediatica, trasformando l'emergenza in

---

<sup>13</sup> "She was doubled over, like there were two of her, the one who'd done the running and the one who didn't know why" (DeLillo 2007: 169).

<sup>14</sup> "The runners seemed eternal, circling the reservoir, and he tried not to think of the last half hour, with Florence, talking into her silence. This was another kind of eternity, the stillness in her face and body, outside time." *Ib.*: 157.

<sup>15</sup> "The ordinariness, so normally unnoticeable, fell upon him oddly, with almost dreamlike effect [...] But he didn't know where she was, somewhere back near the beginning, he thought [...] He listened carefully, noting every detail, trying to find himself in the crowd." *Ib.*: 51, 58-59.

<sup>16</sup> "When he appeared at the door it was not possible, a man come out of an ash storm, all blood and slag, reeking of burnt matter [...] he looked immense, in the doorway, with a gaze that had no focus in it [...] She thought he might be in shock." *Ib.*: 87.

<sup>17</sup> "She loved Kierkegaard in his antiqueness [...] What *is* an objective correlative? What *is* cognitive dissonance? [...] she used to love Kierkegaard right down to the spelling of his name [...] Kierkegaard gave her a danger, a sense of spiritual brink. *The whole of existence frightens me*, he wrote. She saw herself in that sentence. He made her feel that her thrust into the world was not the slender melodrama she sometimes thought it was." *Ib.*: 118.

<sup>18</sup> "These are the days after. Everything now is measured by after." *Ib.*: 138.



catarsi, in uno scardinamento dalle consuetudini che fa del disastro il luogo inedito della liberazione di pulsioni latenti mai soddisfatte.<sup>19</sup>

Il complesso nodo di relazioni narrate dall'autore dopo l'undici settembre si arricchisce, infatti, di rivelazioni improvvise e di momenti di "felt life" (DeLillo 1998: 77) non dissimili dalle epifanie di Virginia Woolf, la quale, nelle sue ultime opere, scritte tra le due guerre, tendeva ugualmente a sottrarre ai suoi personaggi ogni qualità ideologica e cerebrale per proiettarli nel dominio disarticolante di un ordine percettivo subliminale. Diversamente dai romanzi storici che li precedono, anche il racconto post-traumatico di DeLillo postula un azzeramento della nozione di storia che, come spiega in una lettera a Harry Pallemans, egli lascia sullo sfondo assieme alla ricostruzione delle circostanze della catastrofe per scivolare nel ritmo più sotterraneo di una materia psichica che proietta i soggetti al di fuori dei paradigmi noti.

Nella sospensione del dato, l'autore esplora i segni non verbali del disorientamento che segue al trauma, in un delicato studio di tropismi che sposta l'attenzione dal razionalismo architettonico del World Trade Center a una zona franca degli istinti (Ground Zero?) in cui si producono inusitate empatie. Nel ritrarre il dissolversi della famiglia americana come nucleo privato di certezze, l'autore sottolinea il rovesciamento del tempo ordinario, l'alterazione dell'ordine domestico di una coppia accomunata ai due grattacieli sotto attacco nella rottura della sua tranquilla routine (perché alla caduta della torre sud maschile munita di antenna corrisponde quella della torre nord che invece ne era priva).<sup>20</sup> La comunicazione tra i due coniugi assume, infatti, lo stesso grado di afasia del racconto dei pazienti osservati da Lianne, da cui lei apprende tutti i tratti dell'esperienza di terrore, di cui il romanzo riproduce tutti gli inceppamenti<sup>21</sup> e gli slittamenti di senso,<sup>22</sup> nel simultaneo sfaldarsi dell'assetto simmetrico e perfettamente equidistante delle due torri.

Nell'incarnare le inusitate distonie, amnesie e inversioni temporali prodotte da quel disastro epocale, i due protagonisti non si muovono, come avveniva in *Libra* e in *Underworld*, tra figure storicamente riconoscibili ma tra gli emblemi astratti di

---

<sup>19</sup> "It was in his skin, maybe just a pulse at the side of the forehead, the faintest cadence in a small blue vein. She knew there was something that had to be satisfied, a matter discharged in full, and she thought this was at the heart of his restlessness [...] 'I'm not set on doing anything permanent,' he said, 'I go away a while, come back. I'm not about to disappear. Not about to do anything drastic [...] Go away, come back. Simple as that [...] Most lives make no sense [...] There was one final thing, too self-evident to need saying. She wanted to be safe in the world and he did not" *Ib.*: 214-216.

<sup>20</sup> "He heard the sound of the second fall, or felt it in the trembling air, the north tower coming down, a soft awe of voices in the distance. That was him coming down, the north tower" *Ib.*: 5.

<sup>21</sup> "There was somewhere to go but he was in no hurry to get there." *Ib.*: 51.

<sup>22</sup> "This is also where she saw someone she knew, going up, a maintenance man, a guy she used to joke with whenever she saw him, going up right past her, carrying a long iron implement, like something to pry open an elevator door, maybe, and she tried to think of the word for the thing.

He waited. She looked past him, thinking, and it seemed important to her, as if she were trying to recall the man's name, not the name of the tool he was carrying." *Ib.*: 57.





un'America post-traumatica e attonita che, come Keith, nel suo vagare fra le macerie di un modello architettonico di efficienza e di profitto, si ripresenta nel sesto capitolo in interni familiari divenuti di colpo desertici.<sup>23</sup> L'estenuazione dei riti quotidiani trasforma la sua dimora in un anonimo interregno che, come nel limbo cognitivo di *Between the Acts*, ha il potere di arrestare il flusso di pensiero, di far tornare il discorso su se stesso in iterazioni apparentemente insensate, come nella formula di vuoto automatismo adottata da Keith quando chiede ripetutamente un accesso a Ground Zero agli agenti che ormai lo presidiano come una zona di guerra.<sup>24</sup> Anche le scarse battute che il figlio scambia col padre, preso, come in *Underworld*, nella morsa di oscure relazioni, alludono a una svolta esistenziale il cui esito ultimo non viene svelato. Riuscirà Lianne nel suo istinto materno a proteggere quanto resta dell'ordine familiare? Saprà resistere all'impermanenza dei nuovi legami? O la torre nord, come avvenne a Manhattan in quel nitido giorno di settembre, seguirà la sua gemella nella medesima caduta? L'autore lascia vibrare questi interrogativi tra grattacieli e soggetti ancora vacillanti, proiettandone la soluzione in un futuro incerto che si annuncia non solo nella violenza di una doppia deflagrazione, ma anche nella resistenza fisica delle due coppie davanti alle insidie e ai falsi automatismi del replay.

Nella bachtiniana sospensione di codici e regole, in cui la realtà esperita non pare più corrispondere a quella verificabile attraverso i sensi,<sup>25</sup> vediamo allora personaggia affidarsi a forme di comunicazione preverbale che sembrano operare a un livello cognitivo non ancora colonizzato dal *Träumerei* mediatico. L'autore indica una possibile via d'uscita da questa sospensione del senso nel contatto inteso come realtà animale impermeabile agli artifici. La seduzione e il rischio dell'incontro con l'ignoto che segna l'opera tarda di DeLillo trova conferma nel linguaggio del silenzio che scandisce la cronaca interiore di una psicosi collettiva.

In un'ispirata recensione apparsa su *The New York Times* il primo febbraio 2010, Michiko Kakutami rintraccia anche in *Point Omega* la mimesi dell'andamento irregolare con cui "the mind transcends all direction inward," riproducendo il solipsismo di una coscienza che si avvia verso un altro crimine seriale. Anche in questo

<sup>23</sup> "Only it wasn't so idle anymore. Nothing seemed familiar, being here, in a family again, and he felt strange to himself, or always had, and it was different now because he was watching." *Ib.*: 65.

<sup>24</sup> "He showed proof of address with picture ID and the second cop told him to go to the next checkpoint, east of here [...] He told the cop at the checkpoint that he had a cat to feed and if it died his child would be devastated and the man was sympathetic but told him to try the next checkpoint [...] he showed the next cop his proof of address and picture ID and told him there cats he had to feed, three of them, and if they died his children would be devastated and he showed the splint on his left arm [...] he started over again with the cop and showed his wrist splint [...] The cop said okay but if you're stopped down there be sure to tell them you went through the Broadway checkpoint, not this one." *Ib.*: 24.

<sup>25</sup> "She was a woman with burnt hair, hair burnt and smoking, but now she wasn't sure she'd seen this or heard someone say it [...] When you see something happening, it's supposed to be real." *Ib.*: 55, 63.



romanzo, DeLillo fa sue le distorsioni della sperimentazione visiva, e muove dall'installazione concettuale di Douglas Gordon dal titolo *Psycho 24-Hours* che, indugiando esasperatamente su ogni singolo fotogramma del famoso horror di Alfred Hitchcock, invita a riflettere, nel luogo feticistico di un sinistro déjà-vu, sullo sfinimento delle relazioni nell'era del terrore.

Allo stesso modo, nella tempesta di cenere e di amianto di Ground Zero narrata in *Falling Man*, il racconto indugia nell'apatica fissità di due individui costretti a confrontarsi con un'inedita versione di sé.<sup>26</sup> Come nella fenomenologia del lutto che si annuncia in *The Body Artist*, i protagonisti, assenti a se stessi, scrutano impotenti il flusso del sempre uguale,<sup>27</sup> in un racconto che, illuminando la scena psichica del trauma e le distorsioni prodotte da un'eclissi della ragione, fa prevalere sulla capacità discorsiva (e tutta umana) di animare lo spazio l'assenza di mediazioni logiche, e il potere degli oggetti di imporre l'ordine muto delle loro superfici in un processo di dissoluzione semiotica che, woolfianamente, si approssima all'insensatezza del discorso psicotico.

La paralisi relazionale che permea in ogni sua parte *Falling Man* trova un ulteriore correlativo oggettivo nell'arte evanescente e devitalizzata di Giorgio Morandi che, nelle sue nature morte, ricorre al trionfo degli oggetti e allo sguardo immoto dell'artista davanti all'irreparabilità del disastro.<sup>28</sup> Avvolte come le due torri da un fitto velo di cenere e di amianto,<sup>29</sup> nella loro matericità, le tele morandiane sottolineano la stasi prodotta dallo smarrimento che s'inserisce a pieno titolo nello spazio psichico del doppio trauma narrato nel romanzo. La suggestione visiva di queste tele, in mostra al MOMA nel 2007, si carica della luminescenza di un vuoto relazionale che, pynchonianamente, non si manifesta nelle forme dell'entropia dinamicamente intesa nel senso scientifico-quantitativo di caos molecolare, ma anche in quelle semiotiche di

---

<sup>26</sup> "She was talking to the room, to herself, he thought, talking back in time to some version of herself, a person who might confirm the grim familiarity of the moment." *Ib.*: 91.

<sup>27</sup> "She could not look at him sleep without thinking of what was yet to come. It was part of his stillness, figures in a silent distance, fixed in windows." *Ib.*: 127.

<sup>28</sup> "The two dark objects, the white bottle, the huddled boxes. Lianne turned away from the painting and saw the room itself as a still life, briefly [...] her mother said, 'Architecture, yes, maybe, but coming out of another time entirely, another century. Office towers, no. These shapes are not translatable to modern towers, twin towers. It's works that rejects that kind of extension or projection. It takes you inward, down and in. That's what I see there, half buried, something deeper than things or shapes of things' [...] Being human, being mortal. I think these pictures are what I'll look at when I've stopped looking at everything else. I'll look at bottles and jars. I'll sit there looking" *Ib.*: 111.

<sup>29</sup> "I'm looking at these objects, kitchen objects but removed from the kitchen, free of the kitchen, the house, everything practical and functioning. And I must be back in another time zone. I must be even more disoriented than usual after a long flight," he said, pausing. "Because I keep seeing the towers in this still life" [...] The painting in question showed seven or eight objects, the taller ones set against a brushy slate background [...] The full array, in unfixed perspective and mostly muted colors, carried an odd spare power" *Ib.*: 49.



un azzeramento della comunicazione che proietta il lettore "fuori dai fatti,"<sup>30</sup> verso lo straniamento di luoghi e cose che prima sembravano immutabili.

#### "LA FORMA DEL FATTO": L'ARTE ALL'OMBRA DELLE TORRI

Nel loro pallore opalescente, l'ottusa simmetria delle bottiglie allineate dal pittore italiano richiama la superba contiguità delle Torri Gemelle, sospese nell'opaca estenuazione di un paesaggio dove soggetti perduti a se stessi ("lost in time", DeLillo 2007: 191) e minati dalla precarietà<sup>31</sup> continuano ad affiancarsi ma, come si legge in *The Body Artist*, "sempre meno,"<sup>32</sup> quasi fossero divenuti pallidi riflessi di se stessi e meri spettatori di un tempo che si consuma attorno a loro. La finestra come luogo woolfiano dell'amnesia che, nel separare il sé dal mondo sottolinea, in *Libra*, i dubbi dell'agente federale sul caso Kennedy e le ore inerti della *Body Artist* intenta a registrare con una webcam lo scorrere monotono degli veicoli su una strada periferica, intercetta, in un sublime "act of floating poetry," l'impercettibile variazione di luoghi noti improvvisamente percepiti come estranei.<sup>33</sup> Nei romanzi di DeLillo che cronologicamente precedono il crollo del World Trade Center, la riproducibilità illimitata di uno spazio virtuale privo di margini era divenuta profezia di un ordine astratto fatto di "people in landscapes of estrangement" (2001a: 29), e di case mobili dove andavano a risiedere personaggi affetti da rare sindromi come Mr. Tuttle, in una successione di non-luoghi che, come le Torri Gemelle prima dell'attacco, registravano il moto concentrico di vite modulate dallo spazio "generico" dell'informazione. Nell'era del terrore che ha drammaticamente inaugurato il nuovo millennio, DeLillo accentua, invece, l'impotenza e l'inebetimento prodotti dal brusco dissolversi dell'illusione dell'immateriale, affidandosi a una narrazione inceppata che, sul piano stilistico, indugia, più che sul mistero delle parole, sullo straniamento di luoghi e oggetti defamiliarizzati. Dopo il grande affresco storico di *Underworld* con cui l'autore aveva inteso narrare la seconda metà del Novecento americano, più selettivamente il racconto del trauma si snoda in brevi sequenze ellittiche, più prossime agli atti di un

<sup>30</sup> "Whatever had happened to the man was situated outside the fact that they've both seen him, at different points in the march down, but it was important, somehow, in some indeterminate way, that he's been carried in these crossing memories, brought down out of the tower and into this room" *Ib.*: 57.

<sup>31</sup> "He began to think into the day, into the minute. It was being here, alone in time, that made this happen, being away from routine stimulus, all the streaming forms of office discourse. Things seemed still, they seemed clearer to the eye, oddly, in ways he didn't understand" *Ib.*: 65.

<sup>32</sup> "I'm Lauren. But less and less" (DeLillo 2001a: 11).

<sup>33</sup> "It emptied her mind and made her feel the deep silence of other places, the mystery of seeing over the world to a place stripped of everything but a road that approaches and recedes, both realities occurring at once, and the numbers changed in the digital display with an odd and hollow urgency, the seconds advancing toward the minute, the minutes climbing hourward, and she sat and watched, waiting for a car to take fleeting shape on the roadway" *Ib.*: 39.



dramma che alla linearità della prosa, stemperandosi in un teatro di voci spesso disgiunte dall'azione o condannate a una parodica ripetizione. L'uso dell'argomentazione che aveva regolato il gioco dialettico delle parti nei primi romanzi viene qui soppiantato dall'adozione icastica di brevi battute che, come puri gesti verbali, fanno prevalere sui discorsi di adulti paralizzati nelle loro funzioni di guida, la comunicazione monosillabica di bambini<sup>34</sup> che provano da soli a dare un nome alla crisi, nominando Bill Lawton per alludere a Bin Laden.<sup>35</sup> Anche l'automatismo delle espressioni che di solito servono a ristabilire il contatto nell'"ambito sensorio del matrimonio" (DeLillo 1998: 121), si trasforma, in quest'opera tarda, nell'enigma impenetrabile di un alfabeto privato che, al pari dei geroglifici di *The Names* (1982), mai finisce di affascinare l'autore. Nel riflettere lo straniamento dei coniugi vicini e inerti dopo la rottura, ma già privi d'ancoraggio, come la camicia trascinata sul fiume Hudson tra il fumo e la cenere delle esplosioni,<sup>36</sup> DeLillo contempla l'altera equidistanza delle due torri avvolte dal fumo prima del crollo, in un clima d'incertezza che pare naturalmente disporre al trascendente e a una faulkneriana irruzione di quelle fedi carismatiche che promettono ad ogni comunità smarrita un sicuro approdo nell'assoluto.

Il primissimo racconto che l'autore compone dopo lo schianto dei due aerei a sud di Manhattan prova a scongiurare i rischi di fondamentalismo religioso chiudendosi sul gesto di riconciliazione di una donna musulmana che, restituendo alla moltitudine newyorkese la sua accogliente veste whitmaniana, srotolava il suo tappeto a Ground Zero per volgersi in preghiera verso la Mecca (DeLillo 2001b: 40). Più tardi, però, l'autore ritrae una diversa umanità sedotta dal richiamo devozionale apparentemente in grado di "assorbire" tutto il terrore.<sup>37</sup> Anche l'incondizionata dedizione degli attentatori che officiano riti islamici di purificazione prima della loro missione suicida spingono l'agnostica Lianne a interrogarsi sui limiti del laicismo e a

---

<sup>34</sup> "There was a contained elation in these times, a feeling that was nearly hidden, something he knew but only barely, a whisper of self-disclosure.

The kid was speaking in monosyllables only [...] 'It helps me go slow when I think,' Justin said to his father, measuring each word, noting the syllable count. It was Keith as well who was going slow, easily inward. He used to want to fly out of self-awareness, day and night, a body in raw motion. How he finds himself drifting into spells of reflection, thinking not in clear units, hard and linked, but only absorbing what comes, drawing things out of time and memory and into some dim space that bears his collected experience. Or he stands and looks" (DeLillo 2007: 66).

<sup>35</sup> "He became a child in some jutting future. What do children know? They know who they are, she said, in ways we can't know and they can't tell us. There are moments frozen in the run of routine hours. She could not look at him sleep thinking of what was yet to come. It was part of his stillness, figures in a silent distance, fixed in windows" *Ib.*: 127.

<sup>36</sup> "A shirt came down out of the high smoke, a shirt lifted and drifting in the scant light and then falling again, down toward the river [...] Running toward the far curb now, feeling like a skirt and blouse without a body, how good it felt" *Ib.*: 4, 23.

<sup>37</sup> "Stories have no point if they don't absorb our terror" (DeLillo 1991b: 140).



rispondere alla loro vocazione al martirio<sup>38</sup> recandosi in chiesa davanti un'America salmodiante in cerca di redenzione.<sup>39</sup> Lo stesso Keith esorcizza il suo smarrimento nell'incontro salvifico con una donna scampata con lui al disastro<sup>40</sup> convinta di saper parlare di Dio e di perdersi sciamanicamente nella musica.<sup>41</sup> Tutto questo non impedisce all'autore di individuare proprio nella recrudescenza dell'integralismo religioso i preoccupanti segnali di un'esclusione e di un'assenza di contatto che alimentano la violenza.<sup>42</sup> Prima d'immolarsi, uno dei kamikaze viene vanamente richiamato ai valori terreni dalla sua donna, che si oppone con la sua sensualità al dogma che lo spinge al sacrificio.<sup>43</sup> Al contrario, Keith trova proprio nel calore furtivo di un incontro casuale la sua creaturale risposta al terrore, opponendo la forza del desiderio e delle pulsioni del corpo alle prescrizioni dottrinarie di un fanatismo religioso che resiste ad ogni forma di consumo in nome di un ordine trascendente.<sup>44</sup>

---

<sup>38</sup> "Then he said he was twice regretful, first to see the boys die, sent out to explode land mines and to run under tanks and into walls of gunfire, and then to think they were winning, these children, defeating us in the manner of their dying [...] Everything here was twisted, hypocrite, the West corrupt of mind and body, determined to shiver Islam down to bread crumbs for birds [...] Those men who did this thing. They're anti everything we stand for. But they believe in God," she said" (DeLillo 2007: 78-79, 90).

<sup>39</sup> "There was religion, then there was God. Lianne wanted to disbelieve. Disbelief was the line of travel that led to clarity of thought and purpose. Or was this simply another form of superstition? She wanted to trust in the forces and processes of the natural world, this only, perceptible reality and scientific endeavor, men and women alone on earth. She knew there was no conflict between science and God. Take one with the other [...] she was free to think and doubt and believe simultaneously. But she didn't want to. God would crowd her, make her weaker. God would be a presence that remained unimaginable. She wanted this only, to snuff out the pulse of the shaky faith she'd held for much of her life" *Ib.*: 64.

<sup>40</sup> "She was looking past the lamp into the wall, where they seemed to be projected, the man and woman, bodies incomplete but bright and real" *Ib.*: 8.

<sup>41</sup> "Whose God? Which God? I don't even know what it means, to believe in God. I never think about it." [...] Light-skinned black woman. One of those odd embodyings of doubtful language and unwavering race but the only words that meant anything to him were the ones she'd spoken and would speak.

She talked to God [...] The matter was too abstract. Here, with a woman he barely knew, the matter seemed unavoidable, and other matters, other questions... and now he knew that he was supposed to follow [...] She moved back across the room, seeming to lose herself in the music, eyes closed [...] nearly trancelike [...] Sitting there, watching, he began to crawl out of his clothes" *Ib.*: 90, 92-93.

<sup>42</sup> "There was the feeling of lost history. They were too long in isolation. This is what they talked about, being crowded out by other cultures, other futures, the all-enfolding will of capital markets and foreign policies" *Ib.*: 80.

<sup>43</sup> "The woman's name was Leyla. Pretty eyes and knowing touch. He told her that he was going away for a time, absolutely to return. Soon she could begin to exist as an unreliable memory, then finally not at all" *Ib.*: 83.

<sup>44</sup> "Hammad [...] was a bulky man, clumsy, and thought all his life that some unnamed energy was sealed in his book, too tight to be released" *Ib.*: 79.



Nel riflettere sui costi umani del fondamentalismo e sulla sua pretesa di collegare ogni cosa,<sup>45</sup> DeLillo avvicina la Jihad al settarismo ideologico che ha alimentato la lotta armata negli anni Settanta.<sup>46</sup> Sempre a ridosso dell'undici settembre, egli evoca, nel racconto intitolato "Baader-Meinhof," la tortura psicologica subita nelle carceri speciali dei componenti della banda armata tedesca. E lo fa ambientando una storia di molestia sessuale che si consuma in silenzio nelle sale del MOMA dove il pittore tedesco Gerhard Richter espose con successo la macabra serie fotografica dei corpi senza vita di Ulrike Meinhof e dei suoi compagni, dopo il loro presunto suicidio nel carcere speciale di Stoccarda. Anche questo racconto nasce in dialogo con le rifrazioni dell'arte contemporanea, ispirandosi alla tecnica di dissolvenza con cui Richter, alle prese con le immagini di un altro trauma storico, nella tela *October 18, 1977* (1988) sfuma i contorni dei documenti giudiziari in suo possesso, aggiungendo strati di opacità non solo per sottolineare l'eclissi della ragione di quella sanguinosa stagione ma anche per porre in questione la versione ufficiale su quei decessi. L'artista dell'ex Germania orientale, nativo di Dresda (la città tedesca rasa al suolo dai raid americani alla fine della seconda guerra mondiale), e ritenuto uno dei maggiori interpreti del disastro tra i pittori del nostro secolo, a quattro anni di distanza dall'attacco alle torri di Manhattan adotta la stessa tecnica di dissolvenza per la tela dal titolo *September* (2005), in cui coglie il preciso momento di collisione in cui il secondo aereo si schianta nel fianco di una delle Torri Gemelle. Anche in questo caso, l'artista mette intenzionalmente fuori fuoco l'immagine fotografica di partenza adottando un pigmento opaco e poroso con cui produce letteralmente un'escoriazione sulla tela, che rende in modo straordinario tutta la qualità cinetica e drammatica di quel secondo impatto. Egli restituisce così, con laconica efficacia, quella che definisce "la forma del fatto (che non può essere cambiata)," ovvero, la qualità "abrasiva" (Obrist 2009: 527) della "ferita inferta alla bellezza" e alla simmetria della coppia architettonica più nota d'America.<sup>47</sup> Graffiando e sfumando i contorni di quel giorno, Richter ne trascolora la patinatura fotorealistica, nella retinica premonizione della dissoluzione di un sistema che, nella sua "pittorica cancellazione" (Storr 2010: 47), rimanda, nella sua memoria, a

<sup>45</sup> "This was Amir, his mind was in the upper skies, making sense of things, drawing things together" *Ib.*: 81.

<sup>46</sup> In *Falling Man* ritroviamo, sotto le spoglie di Ernst Hechinger, Bernd Eichinger, il produttore-sceneggiatore di *Der Baader-Meinhof Complex*, diretto da Uli Edel.

<sup>47</sup> Scrive Richter in una nota: "Art has always been basically about agony, desperation, and helplessness. (I am thinking of Crucifixion narratives, from the Middle Ages to Grünewald; but also of Renaissance portraits, Mondrian and Rembrandt, Donatello and Pollock). We often neglect this side of things by concentrating on the formal, aesthetic side in isolation. We no longer see content in form [...] the fact is that content does not have a form (like a dress that you can change): it is a form (which cannot be changed). Agony, desperation, and helplessness cannot be presented except aesthetically, because their source is the wounding of beauty (Perfection)." Gerhard Richter, "Notes 1983," in Obrist 2009: 103.



un'altra demolizione traumatica: quella prodotta dall'imprevista vulnerabilità delle due Germanie, rimaste a lungo artificiosamente separate ed equidistanti, prima di conflagrare e ricongiungersi nel crollo del muro di Berlino. Anche quest'ultimo, come sempre avviene nella narrativa postmoderna americana, rimanda al luogo traumatico per eccellenza: quello della seconda guerra mondiale, con le pratiche genocidiali contrassegnate dall'Olocausto fino ai recenti conflitti etnici venuti a prodursi in altre, tormentate interzone.

#### ABITARE ALTRE ZONE DEL TEMPO

In contrasto con la teoria di Fukuyama, secondo cui la crisi della famiglia consumistica occidentale produttrice di consenso si ricomporrebbe sotto l'urto di uno scandalo o di un trauma condiviso,<sup>48</sup> DeLillo fissa con sguardo preoccupato il vuoto di Ground Zero come segnale di uno smarrimento di un nucleo di riferimento e di una presenza visibile da ogni lato che permetteva a ognuno di orientarsi in città.<sup>49</sup> Prima della dissoluzione di quella coppia di lungo corso, nelle opere precedenti, le due torri parevano consumare tutto lo spazio attorno a sé, sdoppiandosi in mille riflessi e rispecchiamenti in un modello di geometrica perfezione<sup>50</sup> paragonabile per imponenza alle moderne Piramidi di Giza (DeLillo 1998: 184). Al contrario, in *Falling Man*, la terminale atonalità della narrazione, senza nulla concedere all'intimismo o all'irrazionalismo, illumina di una luce opaca equilibri esistenziali compromessi che predispongono a nuove forme fiduciarie di contatto, come segnale di un cambiamento epocale rispetto al modello di sviluppo verticale rappresentato dall'arroganza del complesso architettonico che si autoproclamava "Centro del Commercio Mondiale."<sup>51</sup> Nel sapiente gioco di contrappunti su cui è costruito il

<sup>48</sup> Anche in *The Body Artist* si assiste a un rovesciamento dell'ordine "where extreme situations become inevitable and characters are forced toward life-defining moments" (DeLillo 2001a: 29).

<sup>49</sup> "When I think of cities where I lived, I see great cubist paintings. [...] And I wake up to this and love it and depend on it. But it's all being flattened and hauled away so they can build their towers."

"Eventually the towers will seem human and local and quirky. Give them time" [...]

"I already have the World Trade Center."

"And it's always harmless and ageless. Forgotten-looking. And think how much worse [...] If there was one tower instead of two."

"You mean they interact. There is a play of light."

"Wouldn't a single tower be much worse?"

"No, because my big complaint is only partly size. The size is deadly. But having two of them is like a comment, it's like a dialogue, only I don't know what they're saying."

"They're saying, 'Have a nice day'" (DeLillo 1991b: 39-40).

<sup>50</sup> "These were her towers, standing windowless, two black latex slabs that consumed the available space" *Ib.*: 165.

<sup>51</sup> "She talked about the tower, going over it again, claustrophobically, the smoke, the fold of bodies, and he understood that they could talk about these things only with each other, in minute and





romanzo, la bruciante relazione di Keith con una donna ispanica forse non allude all'erosione di un mondo di affetti quanto al collasso di una coppia architettonica intesa come baluardo della riproducibilità,<sup>52</sup> come copia conforme e costruzione gemellare di entità culturalmente identiche<sup>53</sup> che continuano a specchiarsi nelle linee perfette di una simmetria metafisica.<sup>54</sup> Per Keith, lo scardinamento di legami di consuetudine è unito alla ricerca di nuovi momenti di condivisione che danno al romanzo la stessa qualità di un'epica di amore e morte<sup>55</sup> di *Love Among the Ruins* (1971) di Walker Percy e del pynchoniano *Gravity's Rainbow* di Pynchon, che pure pongono al centro della narrazione l'intensità di "ego-moments" (DeLillo 1990: 217) che si sprigiona a dispetto dei vessilli e dei emblemi delle nazioni in guerra. In questo senso, il trauma ha il potere di abbattere differenze e confini sclerotizzati, riconducendo alla matrice di un'identità comune intesa come reciproco riconoscimento, e indissolubilmente fondata su una memoria tattile ed estatica in grado di resistere agli urti e all'usura del tempo.<sup>56</sup> Lo schiaffo inferto alla superbia del modello razionalistico rappresentato della coppia architettonica, rigidamente regolamentata da un perfetto congegno a orologeria<sup>57</sup> che all'ora di punta spegneva ogni luce per ricacciare all'esterno tutti i lavoratori, segnala un brusco mutamento di rotta, e l'inversione di un tempo che non può più progredire, trascinando in un ritmo meno forsennato i due monoliti della città verticale che avevano sfidato il cielo con i loro livelli di profitto ed efficienza. L'uomo che va incontro a un'altra relazione

---

dullest detail, but it would never be dull or too detailed because it was inside them now and because he needed to hear what he'd lost in the tracings of memory. This was their pitch of delirium, the dazed reality they'd shared in the stairwells, the deep shafts of spiraling men and women" (DeLillo 2007: 90-91).

<sup>52</sup> "The twin towers in the distance, a model of behemoth mass production, units that roll identically off the line and end up in your supermarket, stamped with the day's prices" (DeLillo 1998: 377-78).

<sup>53</sup> "all he could see was one tower [...] One tower made no sense" (DeLillo 2007: 21). Anche in *Underworld* le torri sono coppie immutabili: "I think of it as one, not two", she said. "Even though there are clearly two towers. It's a single entity, isn't it?" (DeLillo 1998: 372).

<sup>54</sup> "I like this kind of eerie sameness about this kind of place. It's metaphysical" (DeLillo 1984: 58).

<sup>55</sup> "She thought her body had become defensive, homesick for lost assurances [...] To love and touch, the roundness of these moments was crossed with something wistful now. All sex is a form of longing even as it happens. Because it happens against the crush of time. Because the surface of the act is public, a cross-grain of fear and ruin. She wanted her body to remain a secret of the past, untouched by complexity and regret [...] Then she rubbed the cat's fur and felt her childhood there" (DeLillo 1991b: 90).

<sup>56</sup> Lentricchia nota come in DeLillo la difesa dell'integrità personale coicida con un forte senso di radicamento alla verità delle proprie pulsioni: "A desire for the innocence that neither his work nor his culture will permit him...to stop history, to get out of a world made dense, diverse, and too present by polyglot pressures and modern technology; to hammer human being back into the soil; to become rooted again in order to live as close to our centers as possible" (2001: 11).

<sup>57</sup> "its shape computer-plotted by the day and the hour." (DeLillo 1998: 184).





varcando la soglia di casa della donna ispanica scampata con lui al crollo epocale pare rispondere al richiamo della moltitudine panamericana con cui condivide la fuga dal cuore sventrato della finanza, verso un riassetto più unitario del nuovo continente. L'eterna partita a poker che consuma le giornate di Keith ha la stessa, borsa meccanica con cui il mercato globalizzato rinnova stancamente il movimento puramente speculativo dei suoi capitali. L'americano individualista e ostaggio dell'eterna partita a poker dalla finanza si ritrova ingaggiato, come Michael in *Valparaiso*, in un viaggio che forse non ha scelto di intraprendere ma in cui sente di poter risiedere meglio di quanto non avvenga nei freddi modelli di atipica astrazione<sup>58</sup> che rispondono alla stessa logica parossistica che regola la volatilità dei mercati. Nel rallentare di colpo quei ritmi impazziti, *Falling Man* coglie tutte le distorsioni della società post-fordista votata all'"amnesia del futuro," cominciando a interrogarsi, dopo l'undici settembre, sulla sua insostenibile pretesa di crescita permanente.<sup>59</sup> Così, al centro della narrazione non troviamo più la frenetica *Cosmopolis* del cyber-capitale ma una New York antropica e assediata dall'ansia del declino e dall'assillo della sorveglianza, in pagine di rattenuta introspezione che, assieme al collasso della sua sofisticata architettura domestica, mostra il declino del sistema affaristico delle guerre preventive e di "lost lands, failed states, foreign intervention, money, empire, oil, the narcissistic heart of the West" (DeLillo 2007: 116, 113).

Nell'ultimo racconto di DeLillo, dal titolo "Hammer and Sickle", l'orgoglio razionalista del World Trade Center trova un'estrema, ardita estensione nel grattacielo più alto del mondo, quello di Dubai, che misura come l'Empire State Building e il Chrysler messi insieme.<sup>60</sup> Anch'esso, però, non appare affatto immune dalla

<sup>58</sup> "If the elevators in the World Trade Center were places, as she believed them to be, and if the lobbies were spaces, as she further believed, what then was the World Trade Center itself? Was it a condition, an occurrence, a physical event, an existing circumstances, a presence, a state, a set of invariables?" (DeLillo 1984: 48).

<sup>59</sup> In un'intervista resa in occasione dell'uscita di *Cosmopolis*, DeLillo così descrive il passaggio dal cybercapitalismo degli anni Novanta al dopo-undici settembre: "Sempre avanti, mai indietro. Un atteggiamento fiducioso, privo di dubbi [...] Il dubbio nasce dall'esperienza del passato. Ma il passato stava scomparendo. Un tempo conoscevamo il passato ma non il futuro. Adesso era diverso. Forse stavamo inventando una nuova teoria del tempo. Questa è l'amnesia del futuro. Un luogo senza memoria [...] Il futuro è adesso. Questo è ciò che amano credere gli americani. Crediamo che il futuro sia una nostra invenzione. Ed è la tecnologia a rendere possibile questa nostra intimità con il futuro [...] Il crollo delle torri ha mutato la grana di ogni momento, anche il più ordinario [...] Eravamo tornati indietro nel tempo e nello spazio [...] Sarà un futuro che percepiremo attraverso i sistemi d'informazione e l'alta tecnologia, e che sarà forse caratterizzato dall'ansia, non i piccoli inconvenienti della lentezza di internet bensì una condizione molto più esposta — un futuro in cui vivremo e penseremo in uno stato di continua emergenza" (2003: 39).

<sup>60</sup> "The word is Dubai."

"This is the word crossing continents and oceans at the shocking speed of light."

"Markets are sinking quickly."



contagiosa vulnerabilità dell'economia dei petrodollari,<sup>61</sup> e quindi non meno esposto di quella di Wall Street alla frenetica oscillazione di valori bancari e titoli telematici.<sup>62</sup> Infatti, nel profilare un deciso mutamento di rotta, questo racconto, ironicamente intitolato "Falce e martello," vede il banchiere che ne è protagonista non più protetto come in *Cosmopolis* dalla sua corazzata limousine, <sup>Felice</sup> ma si aggira solitario e composto nel silenzio delle poche ore d'aria che gli sono concesse nella prigione dove è detenuto per crimini finanziari.

#### BIBLIOGRAFIA

Borrelli F., 2008, "La vita oltre lo shock", in *Alias. Il Manifesto*, 25, 21 giugno, pp. 20-21.

Daniele D., 2000, *Scrittori e finzioni d'America. Incontri e cronache*, Bollati Boringhieri, Torino.

DeLillo D., s. d. "Appunti per la stesura di *Cosmopolis*," taccuini blu conservati all'Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, coll. 9.9.

———, 1979, "The Sightings," in *Weekend Magazine*, Aug. 4, pp. 26-30.

———, (1977) 1984, *Players*, Vintage, New York.

———, (1971) 1990, *Americana*, Penguin, New York.

———, (1976) 1991a, *Ratner's Star*, Vintage, London.

———, 1991b, *Mao II*, Vintage, New York.

———, 1997, "The Artist Naked in a Cage" in *New Yorker*, May, 26, pp. 6-7.

———, (1997) 1998, *Underworld*, Scribner, New York.

———, 2001a, *The Body Artist*, Scribner, New York.

———, 2001b, "In the Ruins of the Future. Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September," in *Harper's Magazine*, vol. 303, No. 1819, Dec., pp. 33-40.

---

"Paris, Frankfurt, London."

"Dubai has the worst debt procapita in the world," Kate said. "And now its building boom has crumbled and it can't pay the banks what it owes them...The cost of insuring Dubai's debt against default has increased one, two, three, four times [...] It means the Dow Jones Industrial Average is down, down, down [...] The fear is Dubai [...] Sheiks are gazing into hazy skies [...] The world's tallest building [...] But where is the oil?"

"Dubai has no oil. Dubai has debt [...] The oil is in Abu Dhabi" *Ib.*: 65-66.

<sup>61</sup> "I wanted to know something about the man's methodology, the scale of his crimes [...] The free future is hard to imagine. I have trouble enough tracing the shape of the knowable past. There is no steadfast element, no faith or truth except for the girls, being born, getting bigger, living.

When was I when this was happening? I was acquiring meaningless degrees, teaching freshmen course in the dynamics of reality TV. I changed the spelling of my name to Jerold" (DeLillo 2010: 65).

<sup>62</sup> "Fear of numbers, fear of spreading losses" *Ib.*: 66.



- , 2001, "Baader-Meinhof," *New Yorker*, April 1, pp. 78-82. ripubbl. con il titolo "Looking at Meinhof" su *The Guardian Review* 17 agosto 2001, pp. 27-29.
- , 2003, "L'amnesia del futuro," in *La Repubblica*, 3 giugno, p. 39.
- , 2007, *Falling Man*, Scribner, New York.
- , 2010, "Hammer and Sickle," in *Harper's*, vol. 321, No. 1927, December, pp. 63-74.
- Foster H., 1996, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Lentricchia F. (ed.), 1991, *Introducing Don DeLillo*, Duke U. P., Durham, N. C.
- Obrist H. U., 2009, "Interview with Hans Ulrich Obrist" in H. U. Obrist and D. Elger (eds.), *Gerhard Richter—Writings. 1961-2007*, Distributed Art Publishers.
- Storr R., 2010. *September. A History Painting by Gerhard Richter*, Tate Publ., London.

---

Daniela Daniele è ricercatrice di lingue e letterature anglo-americane presso l'Università di Udine. I suoi studi spaziano dalla narrativa dell'Ottocento al romanzo contemporaneo. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Città senza mappa: paesaggi urbani e racconto postmoderno in America* (1994); *The Woman of the Crowd: Urban Displacement and Failed Encounters in Surrealist and Postmodern Writing* (2000); *Scrittori e finzioni d'America. Incontri e cronache (1989-1999)* (2000). Ha inoltre curato *Undici settembre. Contro-narrazioni americane* (2003), un numero speciale di *Nuova Corrente* dedicato a Don DeLillo (2005) e, con Marisa Bulgheroni, la sezione americana della *Garzantina della letteratura* (2007).

[amonline@unimi.it](mailto:amonline@unimi.it)