



STORIE SEPOLTE I DESERTI DI DON DELILLO

SIMONE CARATI – *Università di Bologna*

L'articolo propone un'analisi del tema del deserto e delle sue diverse manifestazioni nell'opera di Don DeLillo attraverso un campione di romanzi esemplari, pubblicati tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Duemila. Dopo un'introduzione volta a contestualizzare il deserto alla luce di un più ampio dibattito sulla rappresentazione dello spazio, nei paragrafi successivi si insiste soprattutto sulle insidie e i miraggi del luogo, teatro di una ricerca di autenticità che, per molti personaggi di DeLillo, si conclude in modo fallimentare. Oltre a una specifica attenzione ai testi, viene dato spazio ad alcune intuizioni antropologiche che permettono di operare una riflessione più ampia su DeLillo, scrittore capace come pochi altri di interpretare le dinamiche del mondo globalizzato, e di delineare, attraverso un recupero delle «storie sepolte», un possibile contraltare rispetto alla fuga e all'abbandono nichilistico.

The paper explores the topic of the desert and its different manifestations in Don DeLillo's work, through a sample of texts published between the Seventies and the first decade of the 21st century. After an introduction aiming at contextualizing the desert in the light of a wider debate about spatial depiction, in the following paragraphs the author insists on the pitfalls and mirages of the place, which often becomes the scenery of a ruinous quest for authenticity. A specific attention is paid to the texts, while some important anthropological insights play a key role, allowing a wider consideration on DeLillo's work. The ability of this writer in interpreting the dynamics of a globalized world will be especially underlined, as well as his capacity for outlining, thanks to the «buried stories» he explores, a feasible alternative to nihilism.

I UNA QUESTIONE DI SPAZIO

Il paesaggio che Jim Finley attraversa per raggiungere l'abitazione di Richard Elster, nelle prime pagine di *Punto omega*, si fa sempre più desolato a mano a mano che il regista-narratore si inoltra a est di San Francisco: le file di montagne che lo circondano lasciano il posto a colline spoglie, la vegetazione è ridotta ai minimi termini, la strada asfaltata si trasforma in un «sentiero primitivo» che lo conduce «in qualche punto a sud del nulla». Intorno, soltanto spazio e il calore bruciante del sole. È qui che ha deciso di rifugiarsi Elster, per sfuggire a «quella che chiamava la nausea da News e Traffico», in un luogo familiare a diversi personaggi di DeLillo:

Era così il deserto, lontano, oltre le città e i paesini sparsi. Lui era lì per mangiare, dormire e sudare, era lì per non fare niente, per stare seduto e pensare. C'era la casa e basta, poi solo distanze, niente scorci panoramici né vedute a perdita d'occhio.¹

Non è un caso che sia proprio il deserto a fare da cornice a un romanzo votato a un'estrema economia di personaggi e situazioni narrative, il più sotti-

¹ DON DELILLO, *Punto omega* (2006), trad. it. FEDERICA ACETO, Torino, Einaudi 2010, pp. 20, 17-18. («primitive trail»; «somewhere south of nowhere»; «This was desert, out beyond cities and scattered towns. He was here to eat, sleep and sweat, here to do nothing. There was the house and then nothing but distances, not vistas or sweeping sightlines but only distances». D. DELILLO., *Point Omega* (2006), New York, Scribner 2010, pp. 21, 20, 18).

le di DeLillo dopo la svolta minimalista di inizio millennio,² un distillato, per certi aspetti, di alcuni temi nevralgici nella sua produzione letteraria (il passare del tempo, l'agire nella storia, il mondo delle immagini e dei simulacri). E se, come ha sottolineato Aidan Tynan, il deserto è davvero un «terreno *soteriologico*» in cui si intrecciano ambigualmente «perdita e salvezza»,³ non dovrebbe stupire più di tanto che sia proprio un romanziere capace di combinare, in linea con «una delle più tenaci invarianti della narrativa occidentale», una minuziosa esplorazione della realtà con «l'immagine di un mondo magico e animistico, permeato di spiriti e presenze segrete»,⁴ a eleggere questo luogo dalle remote radici archetipiche, spirituali e simboliche ad ambientazione privilegiata in molti dei suoi testi. Una scelta che, anche se operata da un autore dell'età globale, riconosciuto e celebrato a livello planetario, è in linea, come è stato rimarcato recentemente, con una particolare tradizione letteraria e culturale, quella americana, che attraverso «numerose risemantizzazioni mitiche e allegoriche, simboliche e metaforiche» ha fatto proprio del deserto «un tema centrale e ossessivo».⁵

Il deserto, in altre parole, costituisce una costante nell'opera di DeLillo⁶ all'interno di una più ampia geografia letteraria, testimoniata dalla sua propensione a mettere in gioco una vasta gamma di luoghi, con una significativa predilezione per gli spazi periferici e marginali. Non è dunque arbitrario, alla luce di queste premesse, riflettere sull'opera di DeLillo, che in più occasioni ha dichiarato di avvertire un «forte senso del luogo», «un impulso a dipingere una sorta di densa superficie intorno ai personaggi»,⁷ proprio a partire dalla rappresentazione dello spazio.⁸ D'altro canto, come ha scritto Franco Moretti, «la geografia» non è un semplice orpello decorativo, ma «un aspetto decisivo dello sviluppo e dell'invenzione letteraria», «una forza attiva, concreta, che lascia le sue tracce sui testi, sugli intrecci, sui sistemi di aspetta-

² Cfr. MARTIN PAUL EVE, «Too many goddamn echoes»: *Historicizing the Iraq War in Don DeLillo's Point Omega*, in «Journal of American Studies», XLIX, 3 (2015), p. 576.

³ AIDAN TYNAN, *The Desert in Modern Literature and Philosophy. Wasteland Aesthetics*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2020, p. 2.

⁴ FEDERICO BERTONI, *Incanto e disincanto del mondo. Romance e critica della cultura in Don DeLillo*, in «Contemporanea», XI (2013), pp. 122, 125.

⁵ GIUSEPPE NORI, *Spiritualità e deserto / Deserto e spiritualità*, in ID. e MIRELLA VALLONE, *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello, I libri di Emil 2020, pp. 10-11.

⁶ Nicola Turi, nella sua recente monografia su DeLillo, definisce il deserto un «luogo di culti e trasformazioni, [...] 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*». Cfr. ID., *A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, Firenze, Firenze University Press 2020, p. 104, nota 267.

⁷ ANTHONY DECURTIS, «An Outsider in This Society». *An Interview with Don DeLillo* (1988), in *Conversations with Don DeLillo*, ed. by THOMAS DEPIETRO, Jackson, University Press of Mississippi 2005, p. 70.

⁸ Oggetto di uno dei numerosi *turn* registrati negli ultimi decenni, lo spazio è al centro di un dibattito teorico ampio e sfaccettato, impossibile da sintetizzare qui. Mi limito a riportare, senza alcuna pretesa di esaustività, alcuni riferimenti essenziali. Oltre agli ormai classici BERTRAND WESTPHAL, *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges 2000, ID., *Geocritica. Reale finzione spazio* (2007), Roma, Armando 2009 e EDWARD W. SOJA, *Thirdspace. Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell 1996, cfr. il volume miscelaneo di ROBERT T. TALLY (ed.), *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave 2011.

tive».⁹ Senza dubbio DeLillo è uno scrittore che più di altri, nel panorama contemporaneo, è stato capace di coniugare, attraverso la raffigurazione dei luoghi (e in particolare del deserto) la dimensione estetica dell'invenzione letteraria e la riflessione etica sulle profonde contraddizioni del mondo occidentale. Molti dei suoi personaggi, infatti, da *Americana* a *Underworld* fino ad alcuni romanzi degli anni Duemila, sono protagonisti di «instancabili movimenti [...] guidati da una ricerca di spazi che non siano stati ancora colonizzati, di storie culturalmente distintive e diverse che non siano ancora state cancellate dal potere di escoriazione del capitale».¹⁰ Anche in questo senso la sua opera si iscrive almeno in parte in una tradizione di lunga durata per la letteratura americana, come quella del West e in generale dell'America selvaggia.¹¹ Infatti, se è vero, come ha sottolineato Patricia Ross, che il mito della *wilderness*, nelle sue molteplici declinazioni, continua a permeare la quotidianità della nazione,¹² non deve sorprendere che un narratore particolarmente attento alle dinamiche della *daily life*, tanto da farne un tema nevralgico nella sua produzione, ne registri alcune delle implicazioni più insidiose per la vita contemporanea.

In una pagina famosa di *Postmodernismo*, Fredric Jameson ha scritto che il tratto distintivo della dominante culturale del tardo capitalismo è l'immersione in un «nuovo spazio globale»; lo sforzo del critico, di conseguenza, deve essere quello di elaborare una «cartografia cognitiva», una mappa in grado di mostrare possibili vie di fuga dall'«Essere enorme del capitale», presenza tentacolare e apparentemente inaggrabile: «un modello di cultura politica adeguata alla nostra situazione», dunque, «dovrà necessariamente avere quale fondamentale interesse organizzativo le questioni di tipo spaziale».¹³ È emblematico allora che sia proprio un antropologo del presente come DeLillo¹⁴ a eleggere, all'interno di un'articolata poetica dello spazio, un luogo di miraggi e simulacri, di insidie e riflessi illusori quale ambientazione narrativa privilegiata. Una scelta che, come vedremo, si presta a una lettura feconda se messa in relazione con la categoria di nonluogo proposta da Marc Augé, specialmente utilizzandola in un'accezione ampia. Osservare i deserti di Don DeLillo attraverso la chiave interpretativa del nonluogo, infatti, consente di mettere a fuoco, da un'angolazione particolare, alcuni nodi tematici e formali

⁹ FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi 1997, p. 5.

¹⁰ PETER BOXALL, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, London, Routledge 2006, p. 6.

¹¹ Anche in questo caso, rimando – tra i tanti – ad alcuni saggi di riferimento sul West e sul tema della *wilderness* nella letteratura e nella cultura americana. Sul West cfr. in particolare MICHAEL KOWALEWSKI, *Reading the West. New Essays on the Literature of the American West*, Cambridge, Cambridge University Press 1996; SUSAN J. ROSOWSKI, *Birthing a Nation. Gender, Creativity, and the West in American Literature*, Lincoln-London, University of Nebraska Press 1999 e NICHOLAS S. WITSCHI (ed.) *A Companion to the Literature and Culture of American West*, Chichester, Wiley-Blackwell 2011. Sulla *wilderness* Cfr. PATRICIA A. ROSS, *The Spell Cast by Remains. The Myth of Wilderness in Modern American Literature*, New York-London, Routledge 2006 e MICHAEL LEWIS (ed.), *American Wilderness. A New History*, Oxford, Oxford University Press 2007, oltre al recente contributo in lingua italiana di BRUNO CARTOSIO, *Verso Ovest. Storia e mitologia del Far West*, Milano, Feltrinelli 2018.

¹² Cfr. P.A. Ross, *The Spell Cast by Remains*, cit., pp. 1-2.

¹³ FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Roma, Fazi 2007, pp. 64, 63, 66.

¹⁴ Ne parla in questi termini THOMAS LECLAIR, *An Interview with Don DeLillo* (1982), in *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 3.

cruciali della sua poetica, dal rapporto con la storia alle insidie di una continua ri-mediatizzazione del mondo, dalla costruzione dei personaggi alla tensione tra ordine e pulsioni disgreganti, spinte centripete e centrifughe che spesso attraversa la sua opera. Per molti personaggi di DeLillo, d'altra parte, l'attraversamento di uno spazio desertico – che sia una remota landa del Kazakistan o un quartiere desolato di New York – costituisce il tentativo, spesso estremo, di riprendere contatto con un'esperienza autentica, non smaterializzata o surrogata dalle dinamiche del mondo globalizzato a cui lo stesso DeLillo ha dedicato grande attenzione. Una ricerca che tuttavia non di rado si dimostra fallimentare, irrealizzata, sostanzialmente – lo vedremo – destinata allo scacco.

2 SMARRIMENTI

Può darsi che tra le motivazioni che spingono David Bell a mettersi in viaggio per le strade perdute d'America ci sia anche una sorta di inconscia eredità letteraria, un desiderio più o meno consapevole di emulazione di illustri predecessori romanzeschi. Se infatti, come notavano Bourneuf e Ouellet, nelle grandi opere del romanzo francese, «più ansioso forse di approfondire la vita interiore dei personaggi che di lanciarli all'avventura sui cinque continenti», prevale uno spazio dai confini «rigidi»¹⁵ (case, salotti borghesi, ecc.), gli eroi della tradizione statunitense, dagli avventurieri di Melville a Huckleberry Finn, passando per il Thoreau di *Walden*, prediligono decisamente lo spazio aperto dell'avventura.¹⁶

Quello che è certo, invece, è che il suo desiderio di abbandonare New York nasce da un inquieto senso di insoddisfazione, dalla sensazione vagamente minacciosa, familiare a diversi personaggi di DeLillo, di esistere «solo su videotape. Le nostre azioni, le nostre parole avevano un che di già trascorso».¹⁷ Così, il viaggio del protagonista di *Americana* sembra rispondere prima di tutto all'esigenza di ristabilire un contatto con la realtà delle cose, di contrastare quel progressivo senso di sradicamento che in un altro punto del romanzo, in omaggio a *Persona* di Bergman, viene definito «lo sfumare dell'esperienza».¹⁸

DeLillo mette in scena un personaggio che, come ha sottolineato David Cowart, rimane «evasivo e privo di sostanza», quasi a confermare una crisi permanente della soggettività, una scissione definitiva tra la realtà e il suo racconto, tra l'esperienza vissuta e il suo sdoppiamento filmico – non a caso uno dei *Leitmotive* del libro. David, infatti, si trova a fare i conti con un insidioso «apparato di simulacri: manoscritto e film e libro rispecchiano una vita e si rispecchiano l'un l'altro, parole e immagini che fingono di mascherare una

¹⁵ ROLAND BOURNEUF e RÉAL OUELLET, *L'universo del romanzo* (1972), Torino, Einaudi 2000, pp. 96-97.

¹⁶ Sull'antitesi tra eroi degli spazi chiusi ed eroi degli spazi aperti cfr. naturalmente JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico* (1970), a cura di ERIDANO BAZZARELLI, Milano, Mursia 2019 (in particolare il paragrafo *Il problema dello spazio artistico*, pp. 261-282), oltre a ID. e BORIS A. USPENSKIJ, *Semiotica dello spazio culturale*, in ID., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1975, pp. 143-248.

¹⁷ D. DELILLO, *Americana* (1971), trad. it. MARCO PENSANTE, Torino, Einaudi 2014, p. 27. («only on videotape. Our words and actions seemed to have a disturbingly elapsed quality»). D. DELILLO, *Americana* (1971), London, Penguin 1990, p. 23).

¹⁸ Ivi, p. 343. («diminishing existence»). Ivi, p. 313).

persona di nome David Bell». Eppure, il primo romanzo di DeLillo, in cui lo scrittore dissemina una serie di motivi ripresi nelle opere successive, non va letto come un inerte abbandono allo stato delle cose, una moltiplicazione ininterrotta di maschere e doppi ingannevoli. Al contrario, DeLillo, attraverso la parabola di Bell, «esplora l'America dietro l'Americana»,¹⁹ mostra i «frammenti di un sogno deflagrato»,²⁰ del sogno americano di benessere e innocenza che nei suoi romanzi viene messo in crisi in più occasioni proprio attraverso la raffigurazione dello spazio. In *Rumore bianco*, ad esempio, in cui confluiranno diversi temi e materiali già presenti in *Americana*, la cittadina di provincia – confortevole, sicura e votata al consumo – in cui vive Jack Gladney con la sua famiglia, un luogo di strade tranquille «in quella che un tempo era una zona di boschi con gole profonde», è minacciata da un'inquietante ombra di morte, come se ciò che è stato sospinto ai margini rivendicasse angosciosamente il proprio spazio:

Oltre il cortile sul retro adesso passa un'autostrada, molto infossata rispetto a noi, così che di notte, quando ci sistemiamo nel nostro letto di ottone, lo scarso traffico scorre via, mormorio remoto e regolare che avvolge il nostro sonno, quasi un chiacchiericcio di anime morte ai margini di un sogno.²¹

Forse quella di cui parla Gladney è l'ombra di una pulsione disgregante che sopravvive come una scoria segreta, una fascinazione apocalittica in parte analoga a quella di cui parla Black Knife, il mistico Sioux convinto che «tutti noi, in segreto, siamo totalmente a favore di questa distruzione», che «nell'intimo proviamo un brivido di fronte a qualcosa di bello che va in fiamme»:

Sguazzare nella tremenda e scintillante fregnafangosa di Madre America [...]. Venire finalmente a patti con l'ira fasulla che tanto spesso mostriamo di fronte al proliferare della sterilità e della violenza nella nostra cultura. Uccidiamo le vecchie case di campagna e le stazioni ferroviarie barocche. Uccidiamo le casette di provincia marce e puzzolenti.²²

¹⁹ DAVID COWART, *For Whom Bell Tolls. Don DeLillo's Americana*, in «Contemporary Literature», XXXVII, 4 (1996), pp. 602, 604. L'articolo è poi confluito in un'importante monografia pubblicata qualche anno dopo. Cfr. ID., *Don DeLillo. The Physics of Language*, Athens, University of Georgia Press 2002.

²⁰ D. DELILLO, *Americana*, trad. it. cit., p. 143. («fragments of the exploded dream»). D. DELILLO, *Americana*, cit., p. 129).

²¹ ID., *Rumore bianco* (1985), trad. it. MARIO BIONDI, Torino, Einaudi 2014, p. 6. («in what was once a wooded area with deep ravines»; «There is an expressway beyond the backyard now, well below us, and at night as we settle into our brass bed the sparse traffic washes past, a remote and steady murmur around our sleep, as of dead souls babbling at the edge of a dream»). ID., *White Noise* (1985), London, Penguin 2016 p. 4).

²² ID., *Americana*, trad. it. cit., pp. 131-132. («all of us secretly favor this destruction»; «we feel a private thrill [...] at the sight of beauty in flames»; «We want to wallow in the terrible gleaming mudcunt of Mother America [...]. We want to come to terms with the false anger we so often display at the increasing signs of sterility and violence in our culture. Kill the old brownstones and ornate railroad terminals. Kill the rotten stinking smalltown courthouses»). ID., *Americana*, cit., pp. 118-119).

In questa cornice, e alla luce del desiderio di spingersi oltre i confini della civiltà, verso una sorta di recondito impulso primordiale, va letta l'avventura solitaria di David, quando, nella quarta e ultima parte del romanzo, abbandona i suoi compagni e intraprende un'esplorazione raddomantica nel West. Nelle pagine finali del libro, infatti, viene rivelato l'esito sostanzialmente fallimentare dell'itinerario, che, intrapreso con la devozione riservata a un «viaggio denso di misteri e sacralità»,²³ conduce il protagonista, una sorta di «Odisseo postmoderno», non «al trionfo ma alla vacuità spirituale di New York», per poi «finire in solitudine su di un'isola senza nome che sembrerebbe non avere nulla in comune con Itaca al di fuori della propria distanza». Un viaggio, in sostanza, in linea con la struttura circolare del romanzo, che anziché simboleggiare un percorso di rinnovamento spirituale finisce per trasformarsi ironicamente nell'«emblema di una nullità finale», rivelando in controtuce «il collasso della concezione ideale di se stessa dell'America».²⁴ E proprio mentre attraversa il deserto David prende coscienza della natura «puramente letteraria» dell'avventura, un «tentativo di rinvenire schemi e motivazioni, di trasformare qualcosa di selvaggio in una tesi schizzinosa sull'essenza dell'anima nazionale»:

Per anni mi aveva inchiodato il grande mistero contorto di quella terra profonda, con i suoi paragrafi voluminosi e le fotografie perentorie, il galoppare degli aggettivi ansimanti, la verità delle praterie e le prede innocenti delle aquile, il deserto abbagliato di colori navajo, immagini di un cinema surrealista [...], le sembianze benedette di Dio sulle pareti di montagne superstiziose. [...] Ma il vento bruciava i letti dei torrenti, quasi senza smuovere la terra, e non c'era nulla da annunciare a me stesso in termini di grandi rivelazioni storiche.²⁵

Senza dubbio è sintomatico che la vicenda di Gary Harkness, il protagonista di *End Zone*, pubblicato a un solo anno di distanza da *Americana*, riprenda da un punto geograficamente prossimo a quello in cui si sono svolte le ultime battute del viaggio di Bell. Il Logos College, infatti, è collocato nel West Texas, in un «luogo sperduto» raggiunto da Gary dopo una serie di fallimenti, aspettative mancate, periodi di solitudine e sprofondamenti depressivi. Non è solo l'aspetto geografico, il fatto di vivere «nella periferia della periferia del nulla», circondato da «un terreno roccioso così piatto e brullo che evocava immagini da fine della storia» ad affascinare questa sorta di aspirante monaco fuori tempo e fuori luogo; a provocare – per dirla con le sue parole – una «meravigliosa sensazione di distanza che mi incendiava l'anima» è soprattutto il fatto di avere reciso, abbandonandosi a una sorta di esilio volontario, ogni legame con la civiltà:

²³ Ivi, p. 224. («mysterious and sacramental journey» Ivi, p. 204).

²⁴ D. COWART, *For Whom Bell Tolls*, cit., pp. 610, 606-607.

²⁵ D. DELILLO, *Americana*, trad. it. cit., pp. 381-382. («merely [...] literary»; «attempt to find pattern and motive, to make of something wild a squeamish thesis on the essence of the nation's soul»; «For years I had been held fast by the great unwinding mystery of this deep sink of land, the thick paragraphs and imposing photos, the gallop of painting adjectives, prairie truth and the clean kills of eagles, the desert shawled in Navaho paints, images of surreal cinema [...] and of the blessed semblance of God on the faces of superstitious mountains. [...] But the wind burned across the creekbeds, barely moving the soil, and there was nothing to announce to myself in the way of historic revelation». D. DELILLO, *Americana*, cit., p. 349).

L'esilio risarcisce la persona messa al bando offrendole in cambio una serie di opportunità. Per esempio, ogni giorno potevo dedicare un po' di tempo alla meditazione. E questa era una parentesi sempre piacevole, giacché non c'era niente su cui meditare. Ogni giorno aggiungevo una nuova parola al mio vocabolario, scrivevo una lettera a una persona cara, imparavo a memoria il nome di un presidente degli Stati Uniti e gli anni del suo mandato. Semplicità, ripetizione, solitudine, risolutezza, disciplina e ancora disciplina. Tutto questo aveva i suoi benefici, cose che mi avrebbero aiutato a diventare più forte; il piccolo monaco fanatico che viveva aggrappato al mio fegato andava a nozze con questi frammenti di ascetismo. [...] Era facile pensare che, in quel posto sperduto dove gli uomini pronunciavano la parola civiltà con voce malinconica, io fossi necessario al compimento di un crimine terribile.²⁶

Non è un caso che uno dei critici più tempestivi dell'opera di DeLillo abbia individuato nella struttura frammentaria di *End Zone*, di certo uno dei romanzi più cervellotici e provocatoriamente involuti dell'autore, un'illustrazione, «attraverso la metafora del football», di «come il logocentrismo strutturi la cultura americana, esaminando attraverso Harkness e altri personaggi le condizioni, i tropismi e le conseguenze di un ideale logocentrico».²⁷ Il deserto, visto attraverso l'ottica di LeClair, diventa in qualche modo l'emblema di un duplice smarrimento. Da una parte, la falsa promessa – incarnata soprattutto dal fanatismo di Creed, l'allenatore venerato per la sua capacità di creare «ordine nel caos» – di poter ridurre la realtà ai minimi termini, adomesticarla in un *pattern* collaudato e privo di sbavature che non ammette interferenze esterne o eccezioni alla norma, una posizione ben sintetizzata da uno dei discorsi che proprio Creed tiene alla squadra:

Scrivete a casa regolarmente. Vestitevi come si deve. Siate beneducati. Spiegate sempre con chiarezza la natura dei vostri problemi. Non ciondolate come se vi pesasse il culo. [...] Raggiungete la vostra meta con celerità, che vi troviate in campo o nei corridoi del campus. Non lasciate che l'orgoglio vi impedisca di pregare.²⁸

²⁶ D. DELILLO, *End Zone* (1972), trad. it. F. ACETO, Torino, Einaudi 2014, pp. 25, 32. («obscure part of the world»; «in the middle of the middle of nowhere»; «that terrain so flat and bare, suggestive of the end of recorded time»; «sense of remoteness firing my soul»; «Exile compensates the banished by offering certain opportunities. Each day, for example, I spent some time in meditation. This never failed to be a lovely interlude, for there was nothing to meditate on. Each day I added a new word to my vocabulary, wrote a letter to someone I loved, and memorized the name of one more president of the United States and the years of his term in office. Simplicity, repetition, solitude, starkness, discipline upon discipline. There were profits here, things that could be used to make me stronger; the small fanatical monk who clung to my liver would thrive on such ascetic scraps. [...] It was easy to feel that back up there, where men spoke the name civilization in wistful tones, I was wanted for some terrible crime». ID., *End Zone* (1972), London, Picador 2011, pp. 22, 29).

²⁷ TH. LECLAIR, *Deconstructing the Logos: Don DeLillo's End Zone*, in «Modern Fiction Studies», XXXIII, 1 (1987), p. III.

²⁸ D. DELILLO, *End Zone*, trad. it. cit., pp. 11, 13. («order out of chaos»; «Write home on a regular basis. Dress neatly. Be courteous. Articulate your problems. Do not drag-ass. [...] Move swiftly from place to place, both on the field and in the corridors of buildings. Don't ever get too proud to pray». ID., *End Zone*, cit., p. 9, 10-11).

Dall'altra, la lusinga, per certi versi complementare e altrettanto illusoria, di un individualismo radicale come forma di liberazione che si traduce, in realtà, in una progressiva negazione dell'esistenza:

Tornai al campus attraversando il deserto. [...] Camminavo a passo spedito, ero la sola cosa che si muovesse. A parte me nient'altro, nemmeno la luce che scemava avvolgendo la pietra, nemmeno l'impercettibile guizzo di un insetto nel perimetro del campo visivo. Il rumore dei miei passi era l'unico suono, l'unica cosa composta da parti in movimento. [...] Il vento era leggero e secco. Le piante non si agitavano.²⁹

«Il deserto», ha scritto Bauman, «è la serra della libertà viva, nuda, primaria e di base che è l'assenza di legami»,³⁰ il simbolo di una radicale recisione dei rapporti tra l'individuo e la comunità. L'habitat, in altre parole, di chi ha scelto la «distanza dall'effervescenza della quotidianità», la lontananza «dal villaggio, dal mondano, dalla *polis*», di coloro che sono pronti a «mettere una distanza tra se stessi e i propri doveri e compiti, il calore e insieme la difficoltà di essere con altri, di essere legati ad altri». ³¹ È proprio in relazione a un'ambientazione spoglia e priva di ogni fermento vitale che va letta l'ossessione per l'origine di Creed, il suo credo, come recita il nome, fatto di rinuncia e abnegazione:

Abbiamo bisogno di maggiore abnegazione, maggiore disciplina. [...] Abbiamo bisogno di rinunciare a tutto quello che ci distrae dalla conoscenza di noi stessi. Ci stiamo allontanando troppo dai nostri presupposti iniziali. Vaghiamo senza meta. Abbiamo bisogno di ricostruirci mentalmente e spiritualmente. È una cosa che ho imparato da bambino. [...] Avevo grosse carenze alimentari. [...] Ma ho ricostruito me stesso con determinazione e sacrificio. Prima la mente e poi il corpo. [...] Non avevo amici. Vivevo nel mio mondo interiore fatto di determinazione e silenzio. Risolutezza mentale. Tutto questo mi ha dato forza, mi ha preparato. Le cose ritornano al loro punto d'origine.³²

Non deve sorprendere, allora, che *End Zone* si concluda con una sorta di abbandono al nulla, di rinuncia alla vita, manifestata dalla decisione di Har-

²⁹ Ivi, p. 90. («I headed back to campus through the desert. [...] I walked quickly, the only moving thing. Nothing else stirred, not even waning light folding over stone and not the slightest flick of an insect at the perimeter of vision. The sound of my feet was the only sound, my body all there was of moving parts. [...] The wind was light and dry. The plants did not move in the wind». Ivi, pp. 82-83).

³⁰ ZYGMUNT BAUMAN, *La società dell'incertezza*, Bologna, il Mulino 1999, p. 31.

³¹ Ivi, p. 30.

³² D. DELILLO, *End Zone*, trad. it. cit., p. 202. («We need more self-sacrifice, more discipline. [...] We need to renounce everything that turns us from the knowledge of ourselves. We're getting too far away from our own beginnings. We're roaming all over the landscape. We need to build ourselves up mentally and spiritually. I learned this as a small boy. [...] I was badly nourished. [...] But I built myself up by determination and sacrifice. The mind first and then the body. [...] I had no friends. I lived in an inner world of determination and silence. Mental resolve. It made me strong; it prepared me. Things return to their beginnings». D. DELILLO, *End Zone*, cit., pp. 190-191).

kness di smettere di nutrirsi per molti giorni.³³ Come se all'illusione che la realtà possa essere addomesticata da costruzioni verbali, discorsi, speculazioni filosofiche, alla percezione che la vita di un altro «potesse dipendere da quello che la mia mente riusciva a pensare di lui [...], appunti che consolavano il taccuino, numeri che copiavano parole usate per coprire il silenzio», si opponesse la materialità inaggrabile di un altro mondo, «non sillabato».³⁴ Un mondo che l'immaginazione apocalittica di Gary e di altri personaggi sembra aspirare segretamente ad annientare, a spingere – in linea con il titolo del romanzo – anticipatamente verso la fine; una sorta di abbandono nichilistico, un imperativo connaturato alla «mitologia dei luoghi desertici» ben illustrato dal cinico discorso di Bloomberg, il compagno di stanza di Harkness, desideroso di dimagrire sempre più e di cancellare le proprie radici culturali, in nome di un'indifferenza assoluta:

Dove stiamo andando? Qual è il grande piano? E pensando a queste grandi questioni [...], alla fine mi rendo conto che una bomba capace di distruggere il pianeta in più o in meno non è poi una grande differenza in questo nostro universo in continua espansione. [...]

Mi interessano l'uomo violento e l'uomo ascetico. Sto quasi per trarre la conclusione che la capacità di violenza dell'individuo è strettamente connessa con le sue tendenze ascetiche. Stiamo per riscoprire che l'austerità è il nostro vero modo di essere. [...] Dopotutto, la vera genialità delle armi moderne [...] consiste nella loro capacità di distruggere gli esseri viventi.³⁵

3 NONLUOGHI

Sarebbe sbagliato, tuttavia, pensare al deserto esclusivamente in termini spaziali, ridurlo al «correlativo geografico della morte»: se infatti è un luogo in cui «sono messi alla prova i limiti organici della vita»,³⁶ il terreno di uno smarrimento esistenziale, per i personaggi di DeLillo il deserto è legato indiscindibilmente anche all'altra grande forma umana di misurazione dell'esperienza: il tempo. D'altra parte, la distanza dal fermento della città si traduce, per Elster, anche in una sorta di sospensione, una dilatazione percettiva che rende superflua qualunque registrazione cronologica: «Il tempo rallenta quando sono qui. Il tempo diventa cieco. Il paesaggio più che vederlo io lo

³³ Una scelta in cui si possono individuare delle analogie tra Gary e Glen Selvy, che tuttavia avrà una sorte peggiore di quella di Harkness; nelle ultime pagine di *Running Dog* (1978), infatti, Selvy va nel deserto di fatto per farsi uccidere. Cfr. ID., *Running Dog* (1978), trad. it. SILVIA PARESCHI, Torino, Einaudi 2005, pp. 235-260.

³⁴ ID., *End Zone*, trad. it. cit., pp. 75, 191. («depended on what my mind could make of him [...], the notes comforting the notebook, numbers covering the words used to cover silence»; «unsyllabated»). ID., *End Zone*, cit., pp. 68, 181).

³⁵ Ivi, pp. 44, 216-217. («mythology of all deserts and wasted places»; «Where are we headed? What is the grand design? And pondering these vast questions [...], I come to the realization that one terminal bomb more or less makes small difference in this ever-expanding universe of ours. I am interested in the violent man and the ascetic. I am on the verge of concluding that an individual's capacity for violence is closely linked with his ascetic tendencies. We are about to rediscover that austerity is our true mode. [...] After all, the ultimate genius of modern weapons [...] is that they destroy the unborn much more effectively than they destroy the living». Ivi, pp. 40, 204-205).

³⁶ A. TYNAN, *The Desert in Modern Literature and Philosophy*, cit., p. 3.

percepisco con i sensi. Non so mai che giorno è. Non so mai se è passato un minuto o un'ora. Qui non invecchio». ³⁷

Non è un caso che siano proprio il tempo e lo spazio a costituire i cardini di un romanzo come *Zero K*, meditazione sulla fine, sulla morte e la possibilità di sfuggire alla sua ineluttabilità, ma anche una esemplificazione magistrale del decentramento di cui ha parlato Marc Augé nella prefazione alla seconda edizione (2009) di *Nonluoghi*:

L'individuo [...] è in un certo senso decentrato rispetto a se stesso. Si dota di strumenti che lo pongono in contatto costante con il mondo esterno più remoto. [...] L'individuo può vivere così singolarmente in un ambiente intellettuale, musicale o visuale completamente indipendente rispetto al suo ambiente fisico immediato. ³⁸

In questo contesto si assiste a «un'estensione senza precedenti» dei «“nonluoghi empirici”, ovvero gli spazi di circolazione, di consumo, di comunicazione», ³⁹ scenario della vita quotidiana nei paesi ad assetto economico tardocapitalistico e chiamati in causa con una certa frequenza da DeLillo (basta pensare, per fare solo l'esempio più lampante, al supermercato di provincia in *Rumore bianco*). In un luogo analogo si ritrova Jeffrey Lockhart, camminando tra i corridoi di un edificio semidesertico, preda di un misterioso straniamento percettivo, di una «estetica dell'isolamento e dell'occultamento»:

I corridoi vuoti, gli schemi cromatici, le porte degli uffici che davano o non davano su un ufficio. I momenti labirintici, il tempo sospeso, i contenuti smorzati, la mancanza di spiegazioni. Mi sono tornati in mente gli schermi cinematografici che apparivano e scomparivano, i filmati muti, il manichino senza volto. Mi è tornata in mente la mia stanza, la sua incredibile semplicità, quel suo essere un non luogo, concepito e progettato come tale, e le altre stanze come la mia, cinquecento, forse, o mille, e quel pensiero mi ha fatto di nuovo sentire come se mi rimpicciolissi sempre più fino a svanire. ⁴⁰

La costituzione dell'edificio, una sorta di deserto postmoderno, la vacuità e l'infinita riproducibilità dei corridoi e delle stanze offrono un ideale corri-

³⁷ D. DeLillo, *Punto omega*, cit., p. 23. («Time slows down when I'm here. Time becomes blind. I feel the landscape more than see it. I never know what days it is. I never know if a minute has passed or an hour. I don't get old here». D. DELILLO, *Point Omega*, cit., pp. 23-24).

³⁸ MARC AUGÉ, Prefazione 2009 a *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Milano, Elèuthera 2009, p. 8.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ D. DELILLO, *Zero K*, trad. it. F. ACETO, Torino, Einaudi 2016, p. 64. («aesthetic of seclusion and concealment»; «The empty halls, the color patterns, the office doors that did or did not open into an office. The mazelike moments, time suspended, the lack of explanation. I thought of the movie screens that appeared and vanished, the silent films, the mannequin with no face. I thought of my room, the uncanny plainness of it, the nowhere-ness, conceived and designed as such, and the rooms like it, maybe five hundred or a thousand, and the idea made me feel again that I was dwindling into indistinctness». D. DELILLO, *Zero K*, London, Picador 2016, pp. 73-74. Vale la pena notare che poche righe prima Jeffrey aveva definito il luogo «disembodying». Ivi, p. 73).

spettivo spaziale alla standardizzazione delle voci e dei volti in cui Jeffrey si imbatte. Come se il contatto con il ritmo vitale dell'esperienza fosse compromesso irrimediabilmente dalla mancanza di radicamento storico del (non)luogo, dalla reversibilità potenzialmente infinita di ciò che avviene al suo interno. Anche la ricerca di un posizionamento esterno, di una frattura, di un punto di non coincidenza, direbbe forse Calvino, tra la fortezza che imprigiona il protagonista e il mondo fuori, sembra destinata a un fallimento preventivo. Perfino le finestre, all'interno di *Convergence*, si affacciano su un'esteriorità beffardamente illusoria:

Mi sono alzato e sono andato nella stanza degli ospiti, dritto verso la finestra. Mi sono fermato a guardare. Terra brulla, pelle e ossa, rilievi distanti di cui non ero in grado di stimare l'altezza in assenza di un punto di riferimento affidabile. Il cielo pallido e nudo, il giorno che smorzava verso ovest, se quello era l'ovest, e se quello era il cielo.⁴¹

Nulla, in sostanza, sembra sfuggire al perimetro di un luogo «ai margini estremi del plausibile»; anche in questa landa desolata del Kazakistan le oasi non sono altro che sofisticati miraggi, giardini tanto elaborati quanto posticci e artificiosi:

C'era un giardino chiuso, alberi, arbusti, piante da fiore. [...] Ecco quello di cui avevo bisogno, lontano dai corridoi, dalle stanze, dalle unità, un posto esterno dove poter riflettere con calma su quello che stavo per vedere [...]. Ho camminato per un minuto lungo un sinuoso sentiero di pietra prima di rendermi conto, intontito com'ero, che quella non era un'oasi nel deserto, ma un vero e proprio giardino all'inglese, con le siepi potate, gli alberi da ombra, le rose rampicanti sui loro tralicci. E poi qualcosa di ancora più strano: la corteccia degli alberi, i fili d'erba, fiori di vari tipi sembravano come rivestiti o smaltati, coperti da una sottile patina lucida. Niente era naturale, niente veniva disturbato dal vento leggero che soffiava nel giardino.⁴²

L'attenzione che DeLillo dedica allo spazio, d'altronde, non si traduce soltanto nella cura per la raffigurazione dei luoghi in cui agiscono i suoi personaggi, per gli scenari in cui ambienta le vicende: sta anche nella capacità di costruire impalcature minuziosamente calibrate, strutture che rivelano in controtuce quella che Lotman ha definito la «legge comune dell'arte: l'opera d'arte è il modello finito di un mondo infinito». E se è vero che «la lingua dei rapporti spaziali risulta uno dei mezzi fondamentali di comprensione del-

⁴¹ Ivi, p. 99. («I got up and walked across the floor to the spare room, where I went directly to the window. Stood and looked. Spare lands, skin and bones, distant ridges whose height I could not estimate without a dependable reference. Sky pale and bare, day fading in the west, if it was the west, if it was the sky». Ivi, p. 116).

⁴² Ivi, pp. 98, 103-104. («at the far margins of plausibility»; «Here was a walled garden, trees, shrubs, flowering plants. [...] This is what I needed, away from the rooms, the halls, the units – a place outside where I might think calmly about what I would see [...]. I walked for half a minute along a winding stone path before I realized, dumbly, that it was not a desert oasis but a proper English garden with trimmed hedges, shade trees, wild roses climbing a trellis. Something even stranger than, tree bark, blades of grass, every sort of flower – all seemingly coated or enameled, baring a faint glaze. None of this was natural, all of it unruffled by the breeze that swept across the garden». Ivi, pp. 115, 122).

la realtà»,⁴³ allora non sorprende che DeLillo strutturi proprio in termini di contrapposizione spaziale la forza delle rivelazioni quotidiane, quelle manifestazioni che, sulla scorta di Joyce, ha chiamato *radiance in dullness*,⁴⁴ e che offrono un possibile contraltare al senso di evanescenza dell'esperienza. Troviamo una rappresentazione esemplare di questo procedimento nell'ultima parte di *Zero K*:

Pensavo all'assenza di costrizioni del passo dopo passo e parola per parola che sperimentavamo lassù, là fuori, camminando e chiacchierando sotto il cielo, spalmandoci addosso creme solari, concependo figli e guardandoci invecchiare nello specchio del bagno, accanto alla tazza del gabinetto dove evacuavamo e alla doccia dove ci purificavamo.

E ora eccomi qui, in un habitat, in un ambiente controllato, dove i giorni e le notti sono intercambiabili, una terra i cui abitanti parlano una lingua occulta e dove io sono obbligato a indossare un braccialetto contenente un disco che comunica la mia posizione a coloro che osservano e ascoltano.⁴⁵

Solo grazie all'interferenza di uno spazio esterno, fuori da quello labirintico e infinitamente replicabile di *Convergence*, il tempo può accordarsi su un nuovo ritmo, e alla standardizzazione dei giorni e delle settimane si contrappone un'acuta percezione degli attimi, enunciata nell'incipit di un altro romanzo di DeLillo, *Body Art*:

Il tempo sembra passare. Il mondo accade, gli attimi si svolgono [...]. C'è una luce nitida, un senso di cose delineate con precisione, strisce di lucentezza liquida sulla baia. In una giornata chiara e luminosa dopo un temporale, quando la più piccola delle foglie cadute è trafitta di consapevolezza, tu sai con maggiore sicurezza chi sei.⁴⁶

Forse ha ragione Peter Reyner Banham quando sostiene che il deserto, in realtà, non è soltanto un territorio senza appigli, un luogo di smarrimento che sovrasta chi si avventura al suo interno, ma offre anche un possibile rife-

⁴³ J.M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 253, 262.

⁴⁴ Cfr. A. DECURTIS, *"An Outsider in This Society"*, cit., pp. 70-71.

⁴⁵ D. DELILLO, *Zero K*, trad. it. cit., p. 215. («I was thinking about the play of step-by-step and word-for-word that we experience up there, out there, walking and talking under the sky, swabbing on sultan lotion and conceiving children and watching ourselves age in the bathroom mirror, next to the toilet where we evacuate and the shower where we purify. Now here I am, in a habitat, a controlled environment where days and nights are interchangeable, where the inhabitants speak an occult language and where I am forced to wear a wristband that contains a disk that reports my whereabouts to those who watched and listen». D. DELILLO, *Zero K*, cit., p. 247).

⁴⁶ ID., *Body Art*, trad. it. MARISA CAMELLA, Torino, Einaudi 2001, p. 3. («Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments [...]. There is a quickness of light and a sense of things outlined precisely and streaks of running luster on the bay. You know more surely who you are on a strong bright day after a storm when the smallest falling leaf is stabbed with self-awareness». ID., *The Body Artist* (2001), London, Picador 2002, p. 7).

rimento per orientarsi, rendendo «misurabile uno spazio senza misura».47 Rimane il fatto che quando i personaggi di DeLillo si inoltrano in spazi desertici, reali o metaforici, sono spesso e volentieri prigionieri della medesima sensazione: quella di essere confinati, come rileva Jeffrey, in uno spazio diventato «qualcosa di astratto, un evento teorico».48 Un posto, ribadisce Gary Harkness, dove «si possono elaborare teorie»,49 e in cui la parola teoria non è di certo concepita nella sua accezione più nobile – come vorrebbe una delle sue radici etimologiche –, ovvero nel significato di andare a vedere, di prendere coscienza della complessa stratificazione della realtà. Piuttosto, lo abbiamo anticipato, diventa un luogo di sospensione, di evasione dalle maglie della storia, che tuttavia reclama il proprio spazio.

4 STORIE SEPOLTE

Proprio dalla correlazione tra tempo e spazio affiora quella che è forse la conseguenza più temibile della proliferazione dei nonluoghi. Anche ricorrendo – come abbiamo fatto – con una certa libertà a un termine indubbiamente più connotato, che, secondo Augé, riguarda principalmente «il processo di urbanizzazione del mondo», non si può non prendere atto di una illuminante analogia, o quantomeno di una corrispondenza sintomatica, tra alcune considerazioni contenute nella prefazione del 2009 a *Nonluoghi* e le parole che DeLillo aveva fatto pronunciare, poco più di un decennio prima, a uno dei suoi personaggi più complessi e meglio riusciti. «Nel mondo globale», scrive Augé, «la storia, nel senso di una contestazione del sistema, può arrivare solamente dall'esterno, dal locale», mentre «l'ideologia del mondo globale presuppone la cancellazione delle frontiere e delle contestazioni»:

Questa cancellazione delle frontiere viene messa in scena, sotto forma di spettacolo, dalle tecnologie dell'immagine e dalla gestione dello spazio. Gli spazi di circolazione, di consumo e di comunicazione si moltiplicano sul pianeta, rendendo visibile in maniera molto concreta l'esistenza della rete. La storia (la lontananza nel tempo) è bloccata nella rappresentazione dei diversi ordini che ne fanno uno spettacolo per il presente e più precisamente per i turisti che visitano il mondo.⁵⁰

Quando Nick Shay, nella seconda parte di *Underworld*, racconta di come ha convinto sua madre a lasciare la East Coast per trasferirsi a Phoenix, strappandola «al dramma quotidiano della violenza, del lamento e dell'atrocità da rotocalco e corrispettiva redenzione» per sistemarla in una stanza fresca con la televisione, sembra cogliere, da una prospettiva diversa, la stessa dinamica descritta da Augé:

⁴⁷ PETER REYNER BANHAM, *Scenes in America Deserta*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press 1989, p. 61.

⁴⁸ D. DELILLO, *Zero K*, trad. it. cit., p. 118. («that became an abstract thing, a theoretical occurrence»). D. DELILLO, *Zero K*, cit., p. 138).

⁴⁹ ID., *End Zone*, trad. it. cit., p. 52. («you can evolve theories»). ID., *End Zone*, cit., pp. 47-48).

⁵⁰ M. AUGÉ, Prefazione a *Nonluoghi*, cit., pp. 7, 11.

E mi piaceva che la storia qui non circolasse a piede libero. Qui la segregavano, la storia visibile. La ingabbiavano, la fondevano e la brunivano, la conservavano in musei e piazze e parchi commemorativi.⁵¹

Un processo di museificazione della storia a cui corrisponde, come nota Jeffrey, un inevitabile oblio. «Questa terra», afferma a proposito del deserto nel Kazakistan in cui ha sede Convergence, «non è una terra flagellata e presata dalla storia. La storia che è qui è sepolta [...]. La storia è nei tumuli. Siamo al di fuori dei confini ultimi. Stiamo dimenticando tutto quello che sapevamo».⁵²

Si tratta di un azzeramento, illustrato – come spesso accade nei romanzi di DeLillo – ricorrendo all’immagine di una parola mancante o di una sintassi disgregata, di cui prende coscienza anche Matt Shay, il fratello di Nick, che nel deserto si «dimentica di tutto, ricad[e] in un balbettio confuso». E se per la sua fidanzata, Janet, il deserto è un ambiente «troppo grande, troppo vuoto, [che] aveva l’audacia di essere reale», su Matt quel paesaggio spoglio e sconfinato produce l’effetto opposto. All’eccitazione per essere sfuggito «a un’intera vita passata in città», per il contatto con «l’alterità del West, quella strana cosa grandiosa che era tutt’uno con nazione e spazio, con coraggio e storia» subentra presto una sensazione analoga, lo abbiamo visto, a quella che attanaglia diverse creazioni letterarie di DeLillo: la sensazione «di partecipare a qualcosa di irreale. Il succo di qualsiasi allucinazione è che ti fa credere reale una percezione falsa. Ma qui è tutto il contrario. Questo è reale. [...] Ma io la percepisco sempre di più come un’invenzione. È un sogno che sta facendo un altro, con me dentro».⁵³

Forse Matt sperimenta proprio quella «liquidazione di tutti i referenti», quell’infinita transitorietà «tra il “vero” e il “falso”, tra il “reale” e l’“immaginario”»⁵⁴ su cui ha tanto insistito Baudrillard, e che lo priva di punti di riferimento stabili, portandolo a chiedersi se «la storia è diventata romanzo».⁵⁵

⁵¹ D. DELILLO, *Underworld* (1997), trad. it. DELFINA VEZZOLI, Torino, Einaudi 2014, pp. 88, 89. («the daily drama of violence and atrocity and matching redemption»; «And I liked the way history did not run loose here. They segregated visible history. They caged it, funded and bronzed it, they enshrined it carefully in museums and plazas and memorial parks». D. DELILLO, *Underworld*, New York, Scribner 1997, pp. 85, 86).

⁵² ID., *Zero K*, trad. it. cit., p. 27. («It’s not battered and compacted by history. History is buried here [...]. History in burial mounds. We’re outside the limits. We’re forgetting everything we knew». ID., *Zero K*, cit., pp. 30-31).

⁵³ ID. *Underworld*, trad. it. cit., pp. 476, 479, 489. («become undone, lapsing into babble»; «too big, too empty, it had the audacity to be real»; «the otherness of the West, the strange great thing that was all mixed in with nation and spaciousness»; «I feel I am 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. [...] But it strikes me, more and more, as sheer distortion. It’s a dream someone’s dreaming that has me in it». ID. *Underworld*, cit., pp. 446, 449, 458).

⁵⁴ JEAN BAUDRILLARD, *La precessione dei simulacri*, in ID., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* (1975), Bologna, Cappelli 1980, pp. 61-62. Su alcune connessioni tra il pensiero di Baudrillard e la poetica di DeLillo cfr. KATHLEEN FITZPATRICK, *The Unmaking of History: Baseball, Cold War and Underworld*, in *UnderWords. Perspectives on DeLillo’s Underworld*, ed. by JOSEPH DEWEY, STEPHEN G. KELLMAN e IRVING MALIN, Newark and London, University of Delaware Press 2002, pp. 144-160.

⁵⁵ D. DELILLO, *Underworld*, trad. it. cit., p. 490. («history turned to fiction». D. DELILLO, *Underworld*, cit., p. 459).

Non è un caso che in *Underworld* siano soprattutto Nick e Matt a misurarsi con il deserto, i due fratelli uniti, tra le altre cose, da una delle correlazioni segrete del romanzo, quella tra armi e rifiuti. Così, mentre lo spettro dei test nucleari avvolge la vacanza di Matt e Janet, Nick, nell'epilogo, avverte un «elemento di minaccia nella landa desolata della steppa»,⁵⁶ la regione del Kazakistan in cui si è recato per visitare una discarica di rifiuti nucleari. È come se i due fratelli dessero voce a una percezione con cui l'America, dichiara DeLillo, dall'omicidio Kennedy in poi si trova inevitabilmente a dover fare i conti: la sensazione che «la nostra presa sulla realtà [sia] rimasta un po' minacciata».⁵⁷

Senza dubbio è emblematico che Slavoj Žižek abbia ripreso proprio una metafora di Baudrillard per descrivere un senso di «de-materializzazione della "vita reale"»⁵⁸ analogo a quello di cui parla Matt Shay, illustrato magistralmente da DeLillo a fine millennio. Forse è proprio perché «abbiamo evitato la razionalizzazione senza recuperare l'incanto, siamo entrati in un'epoca di intensità senza scopo», di «brividi a buon mercato e guerrieri senza saggezza»⁵⁹ che anche un luogo dal profondo afflato spirituale come il deserto si è ridotto, per i personaggi di DeLillo, a una sorta di surrogato, un luogo di ricerca di autenticità spesso mistificante, in un tranello o, nel migliore dei casi, un affascinante miraggio di compiutezza. Anche il Bronx, vero e proprio cronotopo nella sua opera, diventa l'emblema di un processo di abbandono e svuotamento, quando, a partire dagli anni Ottanta, DeLillo lo raffigura come la parodia di se stesso, un luogo surreale che, mentre viene trasformato in una scintillante cartolina per turisti, subisce un processo – opposto e complementare – di progressiva desertificazione:

Matt guardò il parco giochi, sorpreso dalla desolazione [...]. Direttamente sotto di lui, il vecchio campo di bocce infestato da erbacce. Un deserto. Più su [...], il campo da softball vuoto, con l'asfalto arroventato, un'indolenza greve d'afa, la superficie scura tutta un baluginio di vetri rotti, e due o tre uomini [...] come personaggi da spaghetti western [...] – pensò che non dovevano avere dimestichezza con il linguaggio della speranza.⁶⁰

Potrebbe essere proprio l'ultima parte di *Underworld*, prima dell'epilogo, a offrire una possibile resistenza a questo processo di progressivo disfacimento,

⁵⁶ Ivi, p. 842. («an element of threat into the dull scrub»). Ivi, p. 792).

⁵⁷ ADAM BEGLEY, *The Art of Fiction CXXXV. Don DeLillo* (1993), in *Conversations with Don DeLillo*, cit., p. 103.

⁵⁸ SLAVOJ ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili* (2002), Roma, Meltemi 2017, p. 18.

⁵⁹ JOHN A. MCCLURE, *Postmodern Romance. Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, in *Introducing Don DeLillo*, ed. by FRANK LENTRICCHIA, Durham-London, Duke University Press 1991, p. 109.

⁶⁰ D. DELILLO, *Underworld*, trad. it. cit., p. 221. («Matt looked out at the playground, surprised at the desolation [...]. Directly below him the old bocce court grown over with weeds. Everything empty. Up [...] the softball field empty and tar-hot, a heavy sweltry indolence, the dark surface flashing with broken glass, two or three men [...], sort of mortally posed like figures in spaghetti western [...] – he didn't think they were acquainted with the language of life expectancy»). D. DELILLO, *Underworld*, cit., p. 213).

indicando un'altra via percorribile. Una parte che non a caso è ambientata proprio nel Bronx degli anni Cinquanta. Come se DeLillo puntasse, attraverso il rovesciamento cronologico messo in atto nel romanzo, a una sorta di rilancio dialettico, per contrapporre a quelle strade degradate l'energia vitale di un tempo forse definitivamente perduto, ma ancora in grado di offrire un orizzonte alternativo rispetto alla fuga o all'abbandono nichilistico. Certo, il Bronx è un luogo problematico e caotico, teatro di marginalità, violenza brutale e materialità sordida; eppure, a differenza di molti deserti raffigurati da DeLillo, non diventa il teatro di una fascinazione di morte, ma semmai di una pulsione di vita che si manifesta, in modo esemplare, proprio in uno di quei «piccoli, anonimi angoli dell'esperienza umana» che lo scrittore ha il compito di contrapporre all'«evanescente spettacolo della vita contemporanea».⁶¹ Un luogo autenticamente politico, in cui le storie sepolte dei singoli riemergono e diventa possibile vivere un senso di comunità e di appartenenza alla Storia, a quella storia che, come afferma uno dei personaggi più controversi di DeLillo, Lee Harvey Oswald, «vuol dire mescolanza. Il fine della storia è arrampicarti fuori dalla tua pelle».⁶²

Certo, prima c'è il deserto da attraversare, con il suo apparato di miraggi e riflessi illusori. Ma se da una parte «il mondo-deserto obbliga a vivere la vita come un pellegrinaggio», dall'altra forse è ancora possibile «fare di più che semplicemente camminare – si può camminare verso. Si può guardare indietro ai propri passi nella sabbia e riconoscere una strada», scegliere una direzione che sia «un progresso verso, un passo in avanti, un avvicinarsi».⁶³ La sfida è impervia, ma vale la pena tentare.

⁶¹ D. DELILLO, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, pp. 62, 60.

⁶² ID., *Libra* (1988), trad. it. MASSIMO BOCCHIOLA, Torino, Einaudi 2016, p. 96 («History means to merge. The purpose of history is to climb out of your own skin»). ID., *Libra* [1988], London, Penguin 2018, p. 101). È emblematico invece che l'aspirazione di Gary Harkness in *End Zone* sia proprio quella di «vivere al di fuori della storia». Cfr. TH. LECLAIR, *Deconstructing the Logos*, cit., p. 116.

⁶³ Z. BAUMAN, *La società dell'incertezza*, cit., pp. 32-33.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUGÉ, MARC, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Milano, Eleuthera 2009.
- BANHAM, PETER REYNER, *Scenes in America Deserta*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press 1989.
- BAUDRILLARD, JEAN, *La precessione dei simulacri*, in ID., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti* (1975), Bologna, Cappelli 1980, pp. 59-110.
- BAUMAN, ZYGMUNT, *La società dell'incertezza*, Bologna, il Mulino 1999.
- BEGLEY, ADAM, *The Art of Fiction CXXXV. Don DeLillo* (1993), in *Conversations with Don DeLillo*, ed. by THOMAS DEPIETRO, Jackson, University Press of Mississippi 2005, pp. 86-108.
- BERTONI, FEDERICO, *Incanto e disincanto del mondo. Romance e critica della cultura in Don DeLillo*, in «Contemporanea», XI (2013), pp. 119-132.
- BOURNEUF, ROLAND e OUELLET, RÉAL, *L'universo del romanzo* (1972), Torino, Einaudi 2000.
- BOXALL, PETER, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, London, Routledge 2006.
- CARTOSIO, BRUNO, *Verso Ovest. Storia e mitologia del Far West*, Milano, Feltrinelli 2018.
- COWART, DAVID, *For Whom Bell Tolls. Don DeLillo's Americana*, in «Contemporary Literature», XXXVII, 4 (1996), pp. 602-619.
- ID., *Don DeLillo. The Physics of Language*, Athens, University of Georgia Press 2002.
- DECURTIS, ANTHONY, «An Outsider in This Society». *An Interview with Don DeLillo* (1988), in *Conversations with Don DeLillo*, ed. by THOMAS DEPIETRO, Jackson, University Press of Mississippi 2005, pp. 52-74.
- DELILLO, DON, *Americana*, (1971), trad. it. MARCO PENSANTE, Torino, Einaudi 2014 (ed. or. *Americana* [1971], London, Penguin 1990).
- ID., *End Zone* (1972), trad. it. FEDERICA ACETO, Torino, Einaudi 2014 (ed. or. *End Zone* [1972], London, Picador 2011).
- ID., *Running Dog* (1978), trad. it. SILVIA PARESCHI, Torino, Einaudi 2005.
- ID., *Rumore bianco* (1985), trad. it. MARIO BIONDI, Torino, Einaudi 2014 (ed. or. *White Noise* [1985], London, Penguin 2016).
- ID., *Libra* (1988), trad. it. MASSIMO BOCCHIOLA, Torino, Einaudi 2016 (ed. or. *Libra* [1988], London, Penguin 2018).
- ID., *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 7 settembre 1997, pp. 60-63.
- ID., *Underworld* (1997), trad. it. DELFINA VEZZOLI, Torino, Einaudi 2014 (ed. or. *Underworld*, New York, Scribner 1997).
- ID., *Body Art*, trad. it. MARISA CARAMELLA, Torino, Einaudi 2001 (ed. or. *The Body Artist* [2001], London, Picador 2002).
- ID., *Punto omega* (2006), trad. it. FEDERICA ACETO, Torino, Einaudi 2010 (ed. or. *Point Omega* [2006], New York, Scribner 2010).
- ID., *Zero K*, trad. it. FEDERICA ACETO, Torino, Einaudi 2016 (ed. or. *Zero K*, London, Picador 2016).
- EVE MARTIN PAUL, «Too many goddamn echoes»: *Historicizing the Iraq War in Don DeLillo's Point Omega*, in «Journal of American Studies», XLIX, 3 (2015), pp. 575-592.

- FITZPATRICK, KATHLEEN, *The Unmaking of History: Baseball, Cold War and Underworld*, in *UnderWords. Perspectives on DeLillo's Underworld*, ed. by JOSEPH DEWEY, STEPHEN G. KELLMAN e IRVING MALIN, Newark-London, University of Delaware Press 2002, pp. 144-160.
- JAMESON, FREDRIC, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Roma, Fazi 2007.
- KOWALEWSKI, MICHAEL, *Reading the West. New Essays on the Literature of the American West*, Cambridge, Cambridge University Press 1996.
- LECLAIR, THOMAS, *An Interview with Don DeLillo* (1982), *Conversations with Don DeLillo*, ed. by THOMAS DEPIETRO, Jackson, University Press of Mississippi 2005, pp. 3-15.
- LEWIS, MICHAEL (ed.), *American Wilderness. A New History*, Oxford, Oxford University Press 2007.
- ID., *Deconstructing the Logos: Don DeLillo's End Zone*, in «Modern Fiction Studies», XXXIII, 1 (1987), pp. 105-123.
- LOTMAN, JURIJ M., *La struttura del testo poetico* (1970), a cura di ERIDANO BAZZARELLI, Milano, Mursia 2019.
- ID. e BORIS A. USPENSKIJ, *Semiotica dello spazio culturale*, in IID., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1975, pp. 143-248.
- MCCLURE, JOHN A., *Postmodern Romance. Don DeLillo and the Age of Conspiracy*, in *Introducing Don DeLillo*, ed. by FRANK LENTRICCHIA, Durham-London, Duke University Press 1991, pp. 99-115.
- MORETTI, FRANCO, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi 1997.
- NORI, GIUSEPPE, *Spiritualità e deserto / Deserto e spiritualità*, in ID. e MIRELLA VALLONE, *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello, I libri di Emil 2020, pp. 7-11.
- ROSOWSKI, SUSAN J., *Birthing a Nation. Gender, Creativity, and the West in American Literature*, Lincoln-London, University of Nebraska Press 1999.
- ROSS, PATRICIA A., *The Spell Cast by Remains. The Myth of Wilderness in Modern American Literature*, New York -London, Routledge 2006.
- SOJA, EDWARD W., *Thirdspace. Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell 1996.
- TALLY, ROBERT T. (ed.), *Geocritical Explorations. Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave 2011.
- TURI, NICOLA, *A partire da «Underworld». Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, Firenze, Firenze University Press 2020.
- TYNAN, AIDAN, *The Desert in Modern Literature and Philosophy. Wasteland Aesthetics*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2020.
- WESTPHAL, BERTRAND, *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges 2000.
- ID., *Geocritica. Reale finzione spazio* (2007), Roma, Armando 2009.
- WITSCHI, NICHOLAŠ S. (ed.), *A Companion to the Literature and Culture of American West*, Chichester, Wiley-Blackwell 2011.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili* (2002), Roma, Meltemi 2017.



PAROLE CHIAVE

Deserto; Don DeLillo; Simulacri; Nonluoghi



NOTIZIE DELL'AUTORE

Simone Carati (1992) ha conseguito il dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università di Bologna e l'Università degli Studi dell'Aquila. Si occupa di teoria della letteratura, e in particolare del rapporto tra narrazione ed esperienza, soprattutto in alcuni romanzi statunitensi di fine Novecento, e svolge attività di ricerca nell'ambito delle letterature comparate. Ha trascorso periodi di studio presso la Freie Universität Berlin e la Fordham University di New York. Tra i suoi saggi: «*Out there in the world*»: *la violenza del reale nell'America di fine millennio* («Between», 2019); *Storie di rifiuti, rifiuti nelle storie: due prospettive sullo scarto* («Altre Modernità», 2020); «*This is what I long for*». *Trame e desiderio in Philip Roth e Don DeLillo* («Comparatismi», 2021).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SIMONE CARATI, *Storie sepolte. I deserti di Don DeLillo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.