



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di laurea

“Nelle rovine del futuro”.

Storia e narrazione in Falling Man di Don DeLillo

Relatore

Prof. Luigi Marfè

Laureanda

Emma Polichetti

Matricola n° 2014569/ LT

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	5
Capitolo I – Oltre il postmoderno	9
Postmodernismo e ipermodernità	9
Scrivere oltre il postmoderno	18
Capitolo II – Don DeLillo e la rappresentabilità del reale	25
“Il potere della Storia”	25
Simulacri e diplopia	36
La logica del terrore	42
Capitolo III – <i>Falling Man</i> come “contronarrazione”	49
<i>Is it too soon?</i>	49
Una ferita aperta	56
Bibliografia	67

Introduzione

Questa tesi si propone di indagare il rapporto tra storia e narrazione nel corpus narrativo dello scrittore americano Don DeLillo, nell'ambito della svolta storica-culturale del postmoderno nella seconda metà del Novecento. L'analisi delle sue opere verte sulla rappresentazione narrativa di vicende che richiamano, più o meno direttamente, eventi storici contemporanei. La narrativa di DeLillo si configura come uno strumento di indagine del reale in grado di rielaborare, attraverso la parola, specifici traumi storici legati al terrorismo e alla violenza politica. In particolare, la nozione di trauma, sia personale sia collettivo, è indagata nel rapporto che instaura con la cultura visuale, in cui immagini e *media* non sono solo veicolo, ma anche oggetto di rappresentazione.

L'obiettivo di questo lavoro di ricerca è comprendere in che modo letteratura e arti visive dialogano per poter rappresentare traumi collettivi, frutto della violenza politica, in particolare di matrice terroristica, elaborando forme adeguate di contro-narrazione in grado di rendere i lettori liberi dalla diplopia delle immagini. La possibile risposta al trauma è ricercata in particolare nelle opere di DeLillo, che mostrano con atteggiamento mimetico un'umanità che tenta di reagire. La letteratura dunque è intesa come mezzo necessario per coltivare nei lettori strumenti critici per rispondere ad una realtà spesso traumatica.

L'analisi ha preso in considerazione le principali opere narrative e saggistiche di DeLillo, in particolare *In the Ruins of the Future* (2001) e *Falling Man* (2007), le quali hanno sostenuto la riflessione sul ruolo della letteratura all'interno del trauma. Ad offrire le basi teoriche sono stati gli studi di cultura visuale tra cui *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1990) di W. J. T. Mitchell e *Regarding the Pain of Others* (2003) di Susan Sontag, i quali hanno fornito l'interpretazione più valida dei moderni *media*, sottolineandone l'importanza nella ricezione e reiterazione delle immagini. Inoltre lo studio si è servito anche della tradizione dei *trauma studies* che si soffermano sui differenti esiti psicologici del trauma nei personaggi. Centrale è stata anche la questione riguardante il dibattito sulla postmodernità, dove hanno assunto un ruolo preminente le riflessioni

saggistiche di Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno* (1997) e di Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità* (2014).

La seguente tesi si sviluppa in tre capitoli: il primo dà conto del dibattito critico intorno alla nozione di postmoderno e alle estetiche letterarie ad esso connesse, il secondo si interroga sul ruolo delle immagini-simulacri in rapporto alla violenza, e infine il terzo prende in analisi il romanzo *Falling Man* di DeLillo.

Il primo capitolo è dedicato alla svolta storico-culturale del postmoderno che, a partire dagli anni Cinquanta, si riflette in particolar modo sugli Stati Uniti. L'analisi di questo periodo si concentra sulla prospettiva di Fredric Jameson, in particolare *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), nel quale si sostiene l'affinità e interdipendenza tra cultura ed economia capitalistica. A partire dalle definizioni e differenze messe in luce tra postmoderno, postmodernismo e postmodernità, l'analisi verte sulle caratteristiche principali della letteratura che fa riferimento a questo momento culturale. Il termine postmoderno viene successivamente inserito in un più ampio dibattito internazionale che mostra l'inadeguatezza di un'espressione che da tempo non coglie più né le trasformazioni storico-sociali né le pratiche estetiche contemporanee.

Il secondo capitolo prende in analisi il tema della rappresentazione della storia contemporanea nella narrativa di Don DeLillo, con particolare riferimento a eventi traumatici frutto della violenza politica di matrice terrorista. Ricostruendo cronologicamente il percorso letterario di DeLillo, dal romanzo d'esordio *Americana* (1971) fino ad *Underworld* (1997), questi temi sono ricercati all'interno delle trame e dei personaggi dell'autore. In un secondo momento, il lavoro si concentra sull'esistenza di immagini-simulacro che, in particolare nella finzione mediatica, rendono l'individuo puro spettatore di visioni in cui i confini tra realtà e rappresentazioni sono talora indistinguibili. D'altra parte sono indagate immagini che hanno l'obiettivo di essere "mostra delle atrocità", superando il paradosso presentato da Sontag come "piacere maligno" di ritrovare bellezza in ciò che rappresenta il trauma. Infine, nella logica del terrorismo, le immagini e i *media* sono presi in considerazione nel ruolo che i terroristi stessi ricercano: un bombardamento mediatico che, ancor più dell'attacco terroristico in sé, semina caos e terrore. Ciò che i terroristi desiderano è una continua reiterazione di immagini che produce negli spettatori un'assuefazione mediatica che alimenta il trauma. Si può dire che la logica del terrore rientra in ciò che Clément Chéroux chiama diplopia, vale a dire una continua sovrapposizione di immagini che produce solo ulteriore spaesamento. Il capitolo si conclude nel segno della reazione di DeLillo alla tragedia dell'11 settembre con il saggio *In the Ruins of the Future* (2001), nel quale lo scrittore sottolinea la

necessità di produrre, attraverso la letteratura, una contro-narrativa in grado di togliere al terrorismo il monopolio dello spazio immaginativo legato all'evento traumatico.

Il terzo capitolo si concentra nello specifico sul romanzo *Falling Man* di DeLillo, pubblicato nel 2007. Attraverso un'analisi strutturale dell'opera e con riferimento alla celebre fotografia scattata da Richard Drew a cui deve il titolo il romanzo, vengono evidenziate le tematiche fondamentali e ricorrenti nel corso del lavoro di tesi. Il trauma dovuto all'attacco alle Twin Towers ha prodotto nei protagonisti Keith e Lianne esiti drammatici personali che rispecchiano il terrore e l'ansia collettiva di un intero Occidente colpito. A partire da un'analisi psicologica dei personaggi e grazie all'abilità di DeLillo di approfondire e mettere in dubbio anche l'ideologia jihadista, questo romanzo si dimostra un esempio concreto di contro-narrazione. Centrale è sicuramente il ruolo che ricopre l'artista performativo David Janiak, conosciuto come "Falling Man", il quale, nel corso della narrazione, impersona la posa iconica dell'uomo che cade dalle torri in fiamme. In questo tentativo di rielaborazione del trauma, DeLillo sottolinea l'importanza dell'arte, così come della letteratura, in grado di resistere al terrore.

Dietro la scelta di affrontare la tematica della possibile rappresentabilità del trauma in letteratura, si cela un interesse vivido per il rapporto tra parola e immagine, tra storia e trauma collettivo e personale, tra finzione e realtà. A questo si aggiunge una passione nei confronti della storia contemporanea e della sua complessità che proprio DeLillo affronta così apertamente, mettendo in dubbio il confine netto degli schieramenti in cui l'opinione pubblica spesso si rifugia. Questo atteggiamento dell'autore è particolarmente percepibile in *Falling Man* in cui il trauma per eccellenza dell'attentato alle Torri Gemelle viene presentato sia come ferita dell'intero Occidente, sia come dramma individuale dei sopravvissuti. DeLillo quindi è stato scelto come autore in grado di prendere in considerazione la totalità della realtà e di attraversarla nei limiti della sua rappresentabilità soprattutto nel dialogo con le immagini o l'arte.

In conclusione questo lavoro di tesi può essere considerato come un'indagine delle possibilità della letteratura di essere un "working through", ovvero un percorso di attraversamento del trauma sia collettivo sia individuale che passa attraverso le immagini, la scrittura e la loro ricezione.

Capitolo I

Il clima Postmoderno

Postmodernismo e ipermodernità

La storia degli ultimi quarant'anni ha subito un mutamento che, pur apparendo inatteso e sorprendente, trova le sue radici già a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, con profondi cambiamenti che hanno agito sulla struttura di pensiero, di comportamento, sul rapporto con la società, il lavoro, la produzione e la comunicazione. Data la sua natura interpretativa, il sistema delle periodizzazioni storiche non è statico e definito a priori, ma è mobile: il discrimine degli anni Cinquanta è dunque da considerare come frutto di criteri orientativi soggettivi riguardanti l'estensione, l'accelerazione e la compresenza in settori diversi del fenomeno in analisi¹.

Un'ipotesi sostenuta da Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno* (1997) è che il mutamento degli anni Cinquanta abbia le stesse peculiarità di quello tra Settecento e Ottocento, un cambiamento dunque di tipo epocale. L'estensione del fenomeno includerebbe tutti i paesi del mondo capitalistico attuale, compresi quelli al tempo più marginali o quelli che, come il Giappone, con estrema rapidità hanno attraversato il moderno. Un secondo fattore è indubbiamente la straordinaria velocità nel tempo del fenomeno giunto all'apice nel corso di qualche decennio nella seconda metà del Novecento, tra gli anni Cinquanta e Settanta a seconda del grado di industrializzazione dei diversi paesi. È nel sistema industriale infatti che si verifica il cambiamento più radicale: la crisi del modello basato sul "fordismo", i nascenti sistemi di automazione, i nuovi insediamenti industriali e una forte internazionalizzazione del capitale hanno

¹ I saggi di riferimento su questi temi sono R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 18-19; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

portato ad una trasformazione profonda nel mondo della produzione, alla cosiddetta “terza fase del capitalismo avanzato” secondo la terminologia marxista.

Con il termine “industria culturale” si intende dunque l’avanzare della mercificazione produttiva anche nei settori artistici, di informazione, di divulgazione, scolastici e di intrattenimento che connotano una nuova società (chiamata “società post-industriale”²) dove il consumismo è protagonista. Uno degli effetti dell’industrializzazione culturale è stato il rimescolamento del pubblico, senza più una netta differenza tra quello *highbrow* (pubblico di élite) e *lowbrow* (pubblico di massa): gruppi di élites hanno infatti elevato al rango di estetico testi poetici e letterari, film, prodotti televisivi o musicali ben confezionati, dettati da esigenze di mercato con l’unico obiettivo di ottenere successo popolare³.

È proprio Fredric Jameson a presentare nel suo saggio *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism* (1991) l’invasione di questi nuovi prodotti trasformati in oggetto di culto:

la cancellazione del confine tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale, e l’emergere di nuovi tipi di «testi» [...] di quell’Industria Culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno [...]. Il postmoderno ha infatti subito tutto il fascino di questo paesaggio degradato di serial televisivi [...], di pubblicità e motel, di show televisivi, film hollywoodiani di serie B [...]: materiali che nei prodotti postmoderni non vengono semplicemente «citati» [...] ma incorporati in tutta la loro sostanza⁴.

Questa grande svolta storica-culturale dettata in particolare dai cambiamenti politici ed economici è stata definita solo alla fine degli anni Settanta, soprattutto da studiosi americani, con il termine Postmoderno, per identificare fondamentalmente il passaggio dal moderno al suo “post”. Il termine sembra qualificarsi a prima lettura superficialmente solo come posteriore al moderno, ma esprime al tempo stesso la frattura di denuncia e separazione della storia più recente rispetto all’antecedente età del moderno superata.

² D. Bell, *The Coming of the Post-Industrial Society*, New York, Basic Books, 1976.

³ Questo pensiero è alla base del saggio di F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991; trad. it. M. Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

⁴ Ivi pp. 147.

Sono presenti ben tre voci che denominano il fenomeno del postmoderno, utilizzate spesso come sinonimi, ma ognuna con una propria valenza di significato, come afferma Raffaele Donnarumma in *Ipermodernità*:

- a) postmodernità, cioè quell'epoca storica che, iniziata intorno alla metà degli anni Cinquanta, non si è ancora esaurita [...];
- b) postmodernismo, cioè quella produzione artistico-culturale (propriamente neppure un movimento) che negli Stati Uniti ha interpretato quella svolta storica e le ha voluto dare una forma, scavalcando nelle intenzioni e di fatto il modernismo (1965-1995);
- c) postmoderno, cioè quell'epoca culturale che, con una molteplicità di atteggiamenti e senza elaborare poetiche comuni, ha risposto ai problemi posti dalla postmodernità [...]⁵.

Il primo termine, postmodernità, allude dunque semplicemente al periodo di cambiamento, a differenza di postmodernismo, esteso e poi accettato nell'uso come postmoderno, che valuta positivamente il nuovo e si presenta come successore del moderno nell'elaborazione dei prodotti artistici.

Negli anni è stato facile cadere nel tranello di cercare di identificare il postmoderno come etichetta di un movimento unitario, con una precisa poetica, uno stile e una retorica, ma non esiste di fatto, come la possibilità di cristallizzare in definizioni essenzialiste tendenze poetiche mutevoli e legate alla personalità creativa di singoli artisti; più in generale, si può dire che la nascita del postmoderno infatti alla fine degli anni Cinquanta nei settori più disparati (tra cui anche l'architettura) è una tra le possibili risposte ad un senso diffuso di esaurimento e stanchezza delle forme espressive della modernità.

Il termine compare per la prima volta utilizzato da Irwing Howe⁶ e Harry Levin⁷ con un atteggiamento contrastante e conservatore per esprimere lo scontento nel vedere la letteratura d'avanguardia e sperimentale della modernità (autori come Yeats, Pound, Eliot e Joyce) perdere prestigio e valore.

Solo dagli anni Sessanta, sempre a partire dagli Stati Uniti, alcune novità hanno iniziato ad investire le espressioni artistiche e i costumi di molti paesi, caratterizzando così il postmoderno in modo positivo. La ribellione alla modernità si è dunque concretizzata contro le forme di espressionismo astratto, i razionalismi eccessivi, le

⁵ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 25-26.

⁶ I. Howe, *Mass Society and Postmodern Fiction*, in «Partisan Review», 26, 1959, pp. 420-436.

⁷ H. Levin, *What Was Modernism?*, in «Massachusetts Review», I, 1996, pp. 609-30.

geometrie formali, sviluppando così nuove tendenze in grado di incorporare anche la cultura popolare.

Susan Sontag definisce questi fenomeni parlando di nuova «sensibilità»:

Questa nuova sensibilità è radicata, come deve essere, nella nostra esperienza, in esperienze radicalmente nuove rispetto alla storia dell'umanità – in una straordinaria mobilità sociale e fisica; nell'affollamento della scena umana [...]; nella disponibilità di nuove sensazioni come la velocità [...]; e nella prospettiva panculturale sulle arti resa possibile dalla riproduzione di massa degli oggetti artistici⁸.

Negli anni Settanta nascono molte riviste che hanno accompagnato il diffondersi del postmoderno come parola d'ordine da attribuire ai nuovi movimenti letterari, come ad esempio «Boundary2» (all'inizio dal sottotitolo «A Journal of Postmodern Literature»⁹) diretta durante la prima fase da William V. Spanos e poi dall'allievo Bové.

È dagli anni Ottanta che il termine postmoderno comincia ad essere largamente utilizzato, quasi inflazionato¹⁰, affiancato agli argomenti più vari (postciviltà, poststrutturalismo, postcristianesimo...) per identificare sulle copertine di libri o riviste ogni cambiamento di tendenza rispetto alla modernità. In questa abbondanza di retoriche postmoderne si possono riscontrare versanti positivi-entusiastici, e altri più negativi-apocalittici, dettati dalle risposte agli sviluppi in particolare socio-economici, alcune menzionate apertamente altre più nascoste, ma in ogni caso avvertite.

In Italia, per esempio, non è mai esistita una solida prospettiva condivisa sul postmoderno, così come scrittori che più o meno consapevolmente si definissero postmoderni. È vero però che ci sono autori che in alcuni momenti della loro parabola artistica sono stati più o meno vicini al postmodernismo come Umberto Eco, già dalle dichiarazioni nelle *Postille a Il nome della rosa*¹¹ (1985), e Italo Calvino, simpatizzante per i postmodernisti statunitensi¹², ma sicuramente la letteratura italiana tra il 1965 e il 1995 non può essere caratterizzata da questa etichetta.

⁸ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Dell Publishing, 1969, pp. 266-267.

⁹ La rivista «Boundary2» è stata fondata nel 1972 da W. V. Spanos a Binghamton, sede di una delle Università di New York, con l'obiettivo polemico rivolto inizialmente al *New Criticism*.

¹⁰ Si veda il capitolo «La fioritura dei post» in *Raccontare il Postmoderno* di R. Ceserani, cit., pp. 63-65.

¹¹ U. Eco non può essere definito postmodernista, ma ne è stato indubbiamente un profondo conoscitore. Già nelle *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1985, lascia trasparire tematiche postmoderne come l'intertestualità "enciclopedica" e l'umorismo nei confronti di un presente onnipervasivo dove la storia è diventata solo un magazzino parodico di immagini.

¹² Si veda I. Calvino, *La mia città è New York*, intervista di U. Rubeo, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Una possibile motivazione per questa tardiva e frammentata rappresentazione del postmoderno nella letteratura è da ricercare in una difficoltà complessiva della critica italiana a misurarsi con le nuove tendenze anche a causa di una corrente moderna classicheggiante che persiste. Anche coloro i quali hanno tentato di avvicinarsi alla nuova sensibilità, si sono mostrati spaventati del nuovo clima postmoderno rifiutando di accorgersi o di accettare completamente i cambiamenti ormai avvenuti.

È ancora una volta Ceserani a fornire esempi concreti della refrattarietà del mondo accademico italiano di fronte alla novità, mostrando i lunghi tempi di attesa prima di ottenere traduzioni italiane di opere statunitensi portanti del postmoderno e gli ostacoli che quest'ultimo ha incontrato in Italia soprattutto a causa della critica alla logica del modernismo e delle avanguardie. Donnarumma a questo proposito afferma proprio che «il postmoderno italiano è un post-avanguardismo o addirittura un anti-avanguardismo costretto a fare i conti con l'avanguardia»¹³.

Il postmodernismo è stato sicuramente in grado di differenziarsi dalle avanguardie (in particolare dalla neoavanguardia in Italia) perché esse fondavano la propria novità ed importanza sulla necessità di una cultura e di un'élite pura, quella che invece la postmodernità non considera più separata dal resto del pubblico.

Le avanguardie inoltre si discostano dal postmoderno anche per il diverso rapporto con il mondo borghese e commerciale, rispettivamente per quanto riguarda l'avanguardia di aperta contestazione impegnata, e per il secondo di accettazione ironica del mercato; ancora una volta l'avanguardia si organizza in un movimento riconosciuto, mentre il postmoderno in molti casi rimane presente solo come denominatore comune di diverse esperienze artistiche prodotte. Infine si differenziano per la relazione instaurata con il passato: l'avanguardia ripudia tutto ciò che la precede promuovendo l'idolatria della novità, mentre il postmoderno guarda al passato come ad un magazzino di forme possibili da poter assemblare, consumare e a cui attingere manieristicamente.

A questo proposito è necessario prendere in considerazione il saggio che Jameson, critico dichiaratamente marxista, ha pubblicato nel 1984 all'interno della rivista «New Left Review», il primo grande tentativo concreto di fornirne un'interpretazione complessiva del postmoderno e del postmodernismo. Pubblicato poi in volume nel 1991 con lo stesso titolo, il saggio di Jameson argomenta la tesi che il postmoderno sia la nuova

¹³ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 40.

condizione culturale vigente dopo la rottura causata dall'ultima espansione del capitalismo.

Una conseguenza diretta sottolineata da Jameson e già anticipata è la prepotente mercificazione della cultura, l'esaltazione ideologica del mercato e la commistione sempre più stretta tra mercato e i *media*, ovvero la merce e la sua immagine:

Il postmoderno è ciò che risulta quando il processo di modernizzazione è completo e la natura se n'è andata per sempre. È un mondo più pienamente umano di quello precedente, nel quale però la «cultura» è divenuta una vera e propria «seconda natura». Per cui nella cultura postmoderna la «cultura» è essa stessa un prodotto; [...] la modernità era ancora almeno in parte e tendenzialmente la critica delle merci e uno sforzo per trascenderle. Il postmoderno è il consumo della mercificazione in quanto processo¹⁴

L'arte dunque appare essa stessa «alienata» ed incapace di essere strumento utile «per le esperienze dell'immaginazione»: il pubblico infatti sempre più spesso si limita ad avere una semplice funzione ricettiva dell'arte, senza riuscire a trovare uno spazio di riflessione o un superamento possibile della propria condizione di uomini moderni alienati.

Queste trasformazioni investono inevitabilmente il soggetto: rispetto ad un uomo «alienato» della modernità, ad un mondo e ad una società ormai frammentate corrisponde nel postmoderno un soggetto altrettanto «frammentato». Gli effetti di questa frammentazione sono visibili sul sistema delle emozioni, ora “anestetizzate”: se le emozioni della modernità erano il terrore, l'angoscia e l'isteria per un mondo che si mostrava incontrollabile e troppo frenetico, la nuova esperienza del postmoderno è caratterizzata dal «disordine di un'esistenza dispersa» e frammentazione schizofrenica come risposte all'infinita molteplicità del reale. A questo va aggiunta anche un'esaltazione quasi ironica e allucinatoria nei confronti della tecnologia («sublime isterico» per Jameson di risposta al «sublime tecnologico»).

Questo disorientamento coinvolge anche la dimensione spaziale: lo spazio postmoderno infatti è privo di profondità, a favore di superfici piatte come schermi virtuali. Nel considerare i prodotti artistici-letterari, il senso di questo appiattimento annulla la dimensione interpretativa degli oggetti stessi, i quali, banalizzati e letti come semplici decorazioni, non necessitano più di un'interpretazione che prima mirava a

¹⁴ F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., pp. IX-X; trad. it. M. Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, cit., p. X.

svelare i segreti per cui l'oggetto poteva risultare affascinante. Come conseguenza delle trasformazioni sensoriali del soggetto, il disorientamento spaziale porta l'io ad un'incapacità di visualizzare la propria posizione e di porsi dunque concretamente all'interno dello spazio come individuo intellettuale e sociale. Questo disagio tuttavia continua ad essere sublimato e nascosto dietro i simulacri commerciali e lo sfarzo «manieristico» che illudono ed eclissano le difficoltà.

Così come la dimensione spaziale, anche quella temporale subisce delle trasformazioni: l'attenzione del soggetto infatti non è più rivolta al passato e neppure al futuro (sia che possa essere utopico, sia apocalittico), ma si concentra in un senso costante di eterno presente. Il passato allora si configura solo come magazzino culturale di immagini («immenso simulacro fotografico») che possono essere consumate come prodotti.

Questa perdita di profondità spazio-temporale incide anche sulla distanza che intercorre tra tempi diversi, tra passato e presente in questo caso, rendendo difficile, se non impossibile, ogni distinzione teorica tra la scrittura letteraria e quella storiografica dal punto di vista della veridicità. Nel campo della scienza storiografica si assiste ad una grande proliferazione di studi sempre più specialistici, mentre la ricezione dell'informazione da parte del lettore sempre con maggiore facilità si fa passiva e non pienamente assimilata. La risposta a questo cambiamento è da ricercare nella crescita della diffusione delle informazioni grazie alla comunicazione multimediale (priva però della possibilità di feedback) e nell'aumentare di questi studi settoriali storici che si allontanano tuttavia dal sapere comune: le informazioni crescono, ma diminuisce la capacità di comprendere il passato causando così un impoverimento della memoria sociale.

La storia perde dunque importanza e il passato è ridotto al simulacro degli aspetti più superficiali che gli appartengono proprio a causa della perdita della distanza storica ammettendo l'idea di un presente "eterno". Il postmoderno dunque, anche dal punto di vista dei critici più disparati, è definito come un fenomeno «astorico» in cui si assiste alla fine della storia e alla sua riduzione a cliché teorico. Paradossalmente d'altra parte è proprio con esso che si assiste ad una grande proliferazione della narrativa storica con

l'obiettivo di re-significare la relazione tra passato, presente e futuro¹⁵ elaborando una nuova interpretazione delle trasformazioni culturali e socio-economiche del capitalismo.

È possibile dunque indagare e riassumere le caratteristiche del postmoderno e del postmodernismo, in particolar modo in ambito letterario, prendendo in analisi le differenze rispetto al moderno che lo precede; a questo proposito è emblematica la mappa riassuntiva realizzata da David Harvey¹⁶ che contrappone in maniera chiara gli elementi caratterizzanti l'uno o l'altro periodo: ad esempio, per il primo è indicativa la figura retorica della metafora, mentre per il postmoderno più significativa diviene la metonimia, così come alla ricerca metafisica del moderno si sostituisce una peculiare ironia postmoderna che estende la sua operosità anche alla politica con l'effetto di evidenziare o sovvertire.

Centrale è la riflessione di Brian McHale, che nel suo saggio *Postmodernist Fiction*¹⁷ (1987) rielabora il pensiero di Ihab Hassan¹⁸ riguardante i tratti caratterizzanti la letteratura postmoderna giungendo così ad una differenziazione:

Il tratto dominante della narrativa modernista è *epistemologico*. Ciò vuol dire che il romanzo modernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande come [...]: Come posso interpretare questo mondo di cui faccio parte? [...] Cosa c'è in esso che va conosciuto? Chi lo conosce? Come fanno a conoscerlo? [...] Il tratto della narrativa postmodernista è *ontologico*. Ciò vuol dire che il romanzo postmodernista impiega delle strategie che danno forza a domande come [...]: Che cosa è un mondo? Quali tipi di mondi ci sono? [...] Qual è il modo di esistenza di un testo, e qual è il modo di esistenza del mondo (o dei mondi) che esso rappresenta?¹⁹

Secondo McHale dunque la differenza risiede nel cosiddetto «tratto dominante» che caratterizza il punto di vista e l'indagine stessa portata avanti nel testo letterario: nella modernità è epistemologica, volta all'interpretazione del mondo e alla sua conoscenza,

¹⁵ «Storicizzare sempre! Questo slogan [è] l'unico imperativo assoluto e possiamo dire persino "transtorico" di tutto il pensiero dialettico». Queste sono le righe iniziali di un saggio fondamentale di F. Jameson, *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990, p. 9, e dimostrano il tentativo necessario e rivendicato di «storicizzare» il presente per comprenderlo.

¹⁶ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990, trad. it. *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993, p. 62.

¹⁷ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987.

¹⁸ I. Hassan nel saggio *Paracriticism. Seven Speculation of the Times*, Urbana, University of Illinois Press, 1975 cataloga la letteratura moderna secondo sette categorie (urbanesimo, tecnologia, deumanizzazione, primitivismo, eroticismo, antinomicità e sperimentalismo) per dimostrare quanto il postmoderno si discostasse poi relativamente ad ognuna di esse.

¹⁹ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., pp. 9-10.

mentre nel postmoderno tutto diventa più indeterminato e quello che conta è l'ontologia di ciò che realmente esiste e il modo in cui sussiste.

Riassumendo quindi le caratteristiche letterarie proprie del postmoderno è possibile tracciare una mappa tematica²⁰ che racchiuda le principali categorie investite da questi cambiamenti e i procedimenti rappresentativi innovativi utilizzati. Il primo punto riguarda «il soggetto e la sua realtà corporea e sentimentale»: l'individuo è infatti indebolito e decentrato, così come frammentato risulta il suo corpo e la sua esperienza del reale. Il soggetto, bersaglio della tecnologia delle immagini, diviene esso stesso un'icona e un simulacro di sé. Secondariamente «il processo di frammentazione ha investito anche l'esperienza, il senso del tempo e quello della storia»; è Harvey che sottolinea in particolare forse la più importante e sorprendente caratteristica del postmoderno:

la sua totale accettazione della caducità, della frammentazione, della discontinuità e del caos [...]. Ma il postmodernismo risponde a questo fatto in modo molto particolare. Non cerca di superarlo, o contrastarlo [...]. Il postmodernismo galleggia, sguazza addirittura, nelle correnti frammentate e caotiche del cambiamento come se oltre a questo non ci fosse null'altro²¹.

Come ultima categoria, «la natura è tutta ormai colonizzata dall'uomo»: tutto ciò che appare e sembra resistere come naturale è parte in realtà di un più profondo fenomeno di mercato che mira a caricare di un valore culturale prodotti ed elementi che vengono così trasformati in merci raffinate. Conseguenza diretta di questo è sicuramente l'accumulo delle merci (soprattutto nei cosiddetti “luoghi di culto” delle merci, ovvero i supermercati) con d'altra parte cumuli immensi di scorie e rifiuti, relitti anche umani espressione di una società capitalistica ormai degradata.

Ancora una volta il postmoderno non rinuncia a servirsi dei materiali tipici della produzione commerciale, appropriandosene in maniera giocosa e manierista fino alla disgregazione della tradizione letteraria. Sia che si riconosca al postmoderno il valore di svolta epocale, sia che si consideri una fase interna e finale del moderno, non è possibile mettere in dubbio la rottura irreversibile che ha causato: la fine dell'egemonia letteraria.

²⁰ Si veda il capitolo di R. Ceserani, *È possibile tracciare una mappa tematica del postmoderno?*, in *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 140-143.

²¹ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, cit., trad. it. *La crisi della modernità*, cit., p. 62.

Il codice letterario come modello è entrato in crisi: le vecchie forme vengono piegate a nuovi temi e manipolate a piacimento, diventando esse stesse oggetto della riflessione, i processi interpretativi sono stati sostituiti da processi di ricezione emotiva ed istantanea dei linguaggi commerciali e audiovisivi; anche la narrazione diventa finzione e mette in mostra la propria finzionalità: il realismo non è escluso, ma sopravvive solamente come convenzione teorica ormai svuotata.

Nonostante il proposito di realizzare narrazioni impegnate anche per vedere riconosciuta la loro piena legittimità, la cultura postmoderna non sempre lascia spazio alla politica, ma utilizza espedienti di derealizzazione e d'ironia difendendosi con maschere senza ancora denunciare apertamente, in questa prima fase, il presente.

Scrivere oltre il postmoderno

Dalla seconda metà degli anni Novanta, la cultura postmoderna sembra aver esaurito il proprio potenziale innovativo e il panorama internazionale della narrativa inizia a mutare. Si assiste perciò ad alcuni cambiamenti di rotta da parte degli esponenti che in prima battuta si erano mostrati partecipativi: ci sono coloro i quali liquidano con assoluta facilità il postmoderno come Philip Roth o Cormac McCarthy, coloro i quali più conservatori se n'erano sempre tenuti a debita distanza, coloro che si mantengono allineati a questa poetica, e infine quelli che, pur essendo stati protagonisti assoluti di questa svolta, ora si mostrano intenzionati a superarla e a congedarsene come Don DeLillo.

L'attenzione per la contemporaneità assume ora caratteri diversi e a tramontare è il postmodernismo statunitense come insieme di pratiche di scrittura²²: al centro viene posta la vita quotidiana, l'esperienza vissuta da personaggi credibili indagati anche psicologicamente, con l'obiettivo di ricercare un senso alla collettività a partire dalle singole storie individuali. Il postmoderno aveva portato alla disgregazione della capacità di parlare realmente del mondo sbilanciandosi verso la finzione, così come alla fine della consapevolezza che nella letteratura potesse esistere una conciliazione con il mondo

²² Anche alcuni critici italiani pronunciano il loro verdetto finale sulla conclusione del postmoderno come epoca culturale tra cui R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, e M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

irrimediabilmente mutato; i nuovi scrittori ora tentano di restaurare un atteggiamento fiducioso nei confronti di una letteratura che si dimostra essere il giusto mezzo per analizzare la società presente.

La fine simbolica del postmoderno secondo molti è da ricercare nell'evento-trauma dell'attentato alle Torri Gemelle l'11 settembre 2001, un evento che secondo Slavoj Žižek tutti hanno percepito «come un'apparizione angosciante, come un incubo»²³, anche se i newyorkesi ne sono stati feriti direttamente, mentre il resto del mondo ha visto e subito il trauma in prima battuta solo come «immagine [...] spettrale sullo schermo (televisivo)»²⁴. L'aver preso coscienza del trauma attraverso la televisione, ha sottolineato la distanza tra Noi e Loro e mostrato la pura apparenza del processo virtuale che spettacolarizza la realtà e ne appiattisce il trauma come in un qualunque film catastrofico.

Il trauma delle Torri Gemelle è stato dunque uno choc inaspettato, ma paradossalmente già presente nelle fantasie mentali degli statunitensi anche a causa del "terrorismo psicologico" mediatico inflitto prima dell'evento in sé. Ciò che questo inevitabilmente ha prodotto è stato un bisogno morale condiviso di tornare alla Realtà per ritrovare una nuova "realtà reale" in cui essere radicati; è tuttavia necessario rovesciare l'interpretazione secondo cui l'attacco al World Trade Center ha permesso al Reale di intromettersi nella sfera illusoria vigente, ma al contrario prendere atto che è la realtà precedente all'11 settembre ad essere stata investita dall'illusione:

Non è successo che la realtà sia entrata nella nostra immagine, ma che l'immagine sia entrata e abbia sconvolto la nostra realtà (cioè le coordinate simboliche che determinano quel che sperimentiamo come realtà)²⁵.

Il Reale dunque in questa nuova fase ritrova un proprio ruolo, ma è ancora una volta Žižek a mostrare che questo reale non ha altra forma che quella di un'ulteriore apparenza: proprio a causa del suo carattere traumatico che lo ha portato alla rivalse, gli individui si mostrano incapaci di accettare e integrare il reale perché eccessivamente doloroso, e quindi percepito come un incubo "irreale" lontano (anche se così non è).

²³ S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2002, p. 21.

²⁴ Ivi, p. 21.

²⁵ Ivi, p. 20.

In particolare è Stefano Brugnolo in un articolo pubblicato nel 2022 ad esprimersi in merito alla “questione del reale”, prendendo in analisi il romanzo *White Noise* di De Lillo²⁶. Brugnolo sostiene che «il nostro rapporto con la realtà sia inevitabilmente mediato da rappresentazioni e riproduzioni di essa»²⁷ come le immagini prodotte dai computer o dalla televisione²⁸ che di fatto preannunciano una possibile “realtà” che si vuole far coincidere poi con il vero Reale²⁹. In questa opposizione riassumibile soprattutto nella dicotomia tra «simulacro»³⁰ e «realtà», nonostante questa finzione innegabile dei nuovi *media*, Brugnolo si schiera apertamente contro quei critici americani come Wilcox, Stacey, Duvall³¹ i quali sostenevano la definitiva vittoria della finzione durante il postmoderno. Brugnolo invece afferma che, nel mondo dell’immagine dove i rapporti sono mediati dalla rappresentazione, è il Reale ad essere tornato e ad aver ritrovato un proprio spazio di azione proprio dentro le finzioni ormai presenti.

Questi cambiamenti anche in relazione allo choc delle Torri Gemelle portano alla fine del postmoderno così come noto e all’affermarsi di un clima culturale ancora più “combattivo” soprattutto nel panorama romanzesco, come sottolinea Walter Siti:

Tra le molte cose che simbolicamente sono crollate con le Torri Gemelle, l’11 settembre 2011, c’è senza dubbio il post-moderno [...]; quell’evento che superava il post-moderno era però l’estrema propaggine del post-moderno stesso: per la sua immediata plasticità nel trasformarsi in icona [...]. Dall’11 settembre hanno ripreso vigore le estetiche letterarie del realismo: basta coi giochetti formali e le infinite riscritture citazioniste, se la Storia batte un colpo bisogna ascoltarla – compito dello scrittore è farsi cronista puntiglioso della verità dei fatti mettendosi al servizio del cambiamento³².

Di fronte a questa «svolta verso il reale»³³ percepita sia a livello accademico che popolare, non è mancato il dibattito all’interno del quale sono emersi pareri discordanti tra coloro

²⁶ S. Brugnolo, *White Noise ovvero la realtà come ritorno del represso*, in «Between», XII, 24 (2022), pp. 81-101.

²⁷ Ivi, p. 82.

²⁸ «Grazie ad essa, infatti, la realtà terribile del mondo “li fuori” diventa pura immagine, finzione, irrealtà». Ivi, p. 90.

²⁹ «È la realtà che deve adeguarsi ai dispositivi e alle macchine, non il contrario!». Ivi, p. 84

³⁰ Si veda anche il riferimento con l’opera di J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée, 1981.

³¹ O. Stacey, *White Noise*, in J. N. Duvall, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 79-93; L. Wilcox, *Baudrillard, DeLillo’s White Noise, and the End of the Heroic Narrative*, in «Contemporary Literature», 32, 3 (1991), pp. 346-365.

³² W. Siti, *L’inganno del realismo*, in «La Stampa», 2011, p. 1.

³³ H. Foster, *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2007, p. 127.

che evidenziavano un ritorno alla modernità passata, altri che ritenevano che si trattasse di un ulteriore passo avanti rispetto al postmoderno, e infine coloro che, fin dalla comparsa del postmoderno, si erano mostrati contrari e hanno decretato la sua fine.

Tra le varie risposte a livello internazionale a questa questione critica, è necessario sottolineare come di fatto non si sia mai affermata una sola denominazione e che quindi sia difficile individuare ancora oggi un pensiero universalmente condiviso.

Una prima proposta dell'architetto Tom Turner quasi paradossale è stata quella di riferirsi a questa svolta con il nome di post-postmoderno³⁴ reagendo rispetto al postmoderno e individuando rispetto a esso un "post" ancora una volta successivo.

La tesi più influente sicuramente in Italia appartiene a Donnarumma espressa nel saggio *Ipermodernità* già precedentemente citato. Come si può intuire dal titolo stesso dato al volume, l'autore sostiene la tesi che «la cultura postmoderna è il nostro passato» e che «dalla modernità non siamo mai usciti»³⁵. La sua proposta mira dunque ad attraversare il postmoderno, senza archivarlo in modo sbrigativo, ma ad entrare nell'«età ipermoderna». Il termine è stato elaborato in Francia in particolare dal pensatore e sociologo Gilles Lipovetsky³⁶ il quale non voleva mostrare una alternativa antagonista al postmoderno, ma voleva sottolineare la continuità con il periodo precedente da cui prendeva vita per poi sostituirlo. L'ipermoderno quindi non segna una frattura così netta nei confronti del postmoderno ma uno «scivolamento rispetto ad esso»³⁷; secondo Donnarumma infatti il tentativo del postmoderno di uscire dalla modernità non era altro che un desiderio illusivo: «il passaggio dall'illusione del post all'invasione dell'iper»³⁸.

Rispetto al postmoderno, l'ipermodernità mira a rivelare il carattere intimidatorio e ansiogeno che spesso prima era stato nascosto o derealizzato. Questa svolta sicuramente ha prodotto dei cambiamenti: sono terminati i miti della fine della storia e della morte del soggetto, ma non si assiste alla fine del capitalismo che investe sempre più un mondo

³⁴ Nel 1995 l'architetto urbanista T. Turner pubblica *City as Landscape: A Post Post-modern View of Design and Planning*, London, Taylor & Francis, 1995, in cui sottolinea la necessità di una svolta post-postmoderna nella pianificazione urbana. Turner esorta ad "abbracciare il post-postmodernismo", p. 10. La proposta di questa denominazione è stata fortemente criticata in quanto propone una reiterazione potenzialmente infinita e paradossale del termine postmoderno con l'aggiunta del prefisso "post".

³⁵ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 25-26.

³⁶ G. Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983; trad. it., *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Milano, Luni, 1995 e G. Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

³⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 103.

³⁸ Ivi, p. 104.

globalizzato; è necessaria quindi una continuità con il postmoderno e il moderno, come sottolinea lo stesso Donnarumma:

così postmoderno e ipermoderno [...] sono atti diversi dello stesso dramma, in cui la modernità, sotto la spinta sempre più affannata della modernizzazione e trasformandosi in globalizzazione, cambia, evolve, ma non smette di essere se stessa. [...] Ciò che è cambiato rispetto al postmoderno è insomma la posizione intellettuale di chi scrive e si sente chiamato a prendere parola sul presente³⁹

Come l'ipermodernità, è presente un'ulteriore risposta critica che sottolinea l'esigenza di dare una denominazione a questa svolta "oltre il postmoderno" della seconda metà degli anni Novanta e si tratta del termine Metamodernismo.

Il termine assume una propria autonomia e chiarificazione nei saggi di Timotheus Vermeulen e Robbin van den Akker⁴⁰, i quali sostengono l'idea che la cultura postmoderna debba essere attualizzata all'interno di uno spazio metamoderno che presenti le seguenti caratteristiche in virtù del significato del prefisso "meta":

the prefix "meta" refers to such notions as "with", "between", and "beyond". [...] For we contend that metamodernism should be situated epistemologically with (post) modernism, ontologically between (post) modernism, and historically beyond (post) modernism⁴¹

Il prefisso meta presenta dunque la stessa valenza del concetto di *metaxy* teorizzato in Platone che denota un movimento tra poli opposti; Vermeulen e van den Akker hanno quindi descritto il metamodernismo come una «struttura del sentimento» che oscilla tra modernismo e postmodernismo come «un pendolo che oscilla tra innumerevoli poli». Anche il termine metamodernismo quindi non vuole porsi come antagonista rispetto al precedente postmoderno ma si caratterizza come un attraversamento, una mediazione. È Fabio Vittorini in Italia a dare voce alla teoria del racconto metamoderno proponendolo come un'unica alternativa vitale «in mezzo agli ismi decostruiti»⁴². Il metamoderno tende

³⁹ R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., pp. 105, 107.

⁴⁰ T. Vermeulen e R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, «Journal of Aesthetics & Culture», 2, 2010, pp. 1-14.

⁴¹ «Il prefisso "meta" si riferisce a nozioni come "con", "tra" e "oltre". [...] Per questo noi sosteniamo che il metamodernismo sia situato epistemologicamente con il (post) modernismo, ontologicamente tra il (post) modernismo e storicamente oltre il (post) modernismo», traduzione dall'articolo di T. Vermeulen e R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, cit., p. 2.

⁴² F. Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 19-20.

dunque a coniugare, proprio come le oscillazioni di un pendolo, le strategie del moderno e quelle del postmoderno muovendosi in questo spazio in cui le forme narrative si mostrano mimetiche di una realtà complessa.

Questa svolta ha dunque suscitato un dibattito che è ancora attuale, evidenziando la questione di quale potesse essere davvero la denominazione più adatta da utilizzare; questa “etichetta” in ogni caso è stata caratteristica di differenze anche sostanziali nell’individuare determinate caratteristiche narrative-letterarie, finzionali-reali.

L’autore che è stato preso sicuramente come riferimento da tutte le diverse scuole di pensiero è Don De Lillo, in particolar modo poiché con le sue opere ha potuto attraversare davvero tutte le diverse fasi e sensibilità di questi cambiamenti. DeLillo pubblica il suo romanzo d’esordio nel 1971 intitolato *Americana* e continua a scrivere soprattutto romanzi e racconti (in parte minore anche saggi e drammi) fino a oggi: la sua produzione quindi attraversa di fatto un mezzo secolo di cambiamenti epocali. Le sue opere sono state caratterizzate inizialmente come postmoderne, ma hanno poi attraversato anche secondo la linea cronologica gli anni Novanta giungendo così all’«oltre il postmoderno»⁴³, per riprendere un titolo di un articolo di Ugo Panzani. Panzani riporta un’affermazione di John Dewey che mette in luce proprio come DeLillo possa essere interpretato sia come un autore della tarda modernità, sia del pieno postmoderno, sia come l’esempio della prima grande opera del “post-postmoderno”: «the last achievement of modernism or the Long-Promised Summary-Text of Postmodernism or the First Great Work of Post-Postmodernism»⁴⁴.

DeLillo si caratterizza quindi come un autore che media tra movimenti e pensieri critici contrastanti soprattutto grazie alla lunga durata della sua carriera che gli consente di essere preso a modello anche a distanza di decenni; allo stesso tempo permette di analizzare concretamente nelle sue opere i cambiamenti delle strategie narrative utilizzate così come la complessità delle diverse tematiche affrontate.

Questo primo capitolo ha preso in analisi il postmoderno e le sue caratteristiche, sottolineando le differenze rispetto alla modernità e analizzando le ripercussioni dirette sull’individuo e sulle produzioni artistiche. Dalla seconda metà degli anni Novanta è stata

⁴³ U. Panzani, *Oltre il postmoderno. Libertà positive in “Infinite Jest” di David Foster Wallace e “Underworld” di Don DeLillo*, «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 1 (2012), pp. 93-101.

⁴⁴ J. Dewey, *A Gathering under Words. An Introduction*, in «Underwords. Perspectives on Don De Lillo’s Underworld», Newark, University of Delaware Press, 2002, pp. 9-18.

poi individuata una svolta per la quale si è mostrato il dibattito critico riguardante la necessità condivisa di dare una denominazione. L'analisi si è concentrata soprattutto sulla considerazione del Reale che nell'oltre il postmoderno riacquista validità e anzi diventa quasi un bisogno. Tramite le opere e le riflessioni di DeLillo verranno prese in analisi alcune tematiche quali la violenza politica e il simulacro del virtuale che hanno attraversato la sua produzione, il postmoderno stesso e ciò che lo ha seguito.

Capitolo II

Don DeLillo e la rappresentabilità del reale

“Il potere della Storia”

Con i loro radicali cambiamenti, gli anni Settanta possono essere definiti il discrimine politico e sociale del secolo scorso. Nuovi soggetti come studenti, lavoratori, donne e artisti prendono parte in massa alla vita pubblica, mettendo in dubbio ogni tipo di barriera sociale con l'obiettivo di disgregare la logica riproduttiva economica e di proclamare una nuova libertà di espressione di sé. In particolare per gli Stati Uniti, questo decennio è stato segnato sempre più dall'affermarsi della televisione, specchio della menzogna politica durante la guerra in Vietnam e di drammi mondiali come l'assassinio di Martin Luther King Jr. e del senatore Robert Kennedy. Sono questi gli anni delle manifestazioni a favore di importanti riforme sociali quali l'aborto, il divorzio, la sanità pubblica, il diritto al lavoro. Anche la scrittrice Amy J. Elias sottolinea nel *Cambridge Companion to American Fiction After 1945*⁴⁵ curato da John Duvall che gli Stati Uniti in questo periodo stavano vivendo una vera e propria “rivoluzione culturale”:

At this time, the United States was undergoing a cultural revolution (including the creation of the New Left, the hipster/beat/hippie/Yippie movements, and a new Green revolution); it was reeling from political upheaval, including political assassinations, a number of controversial wars and police actions, and government scandals such as Watergate; it saw civil rights revolutions (including African American, gay, and women's liberation movements) challenge the nation's political and economic majority to reconsider its values and surrender its hegemony⁴⁶

È in questo periodo che DeLillo fa il suo esordio con il romanzo *Americana*, pubblicato nel 1971; questa sua prima pubblicazione si inserisce pienamente negli scritti

⁴⁵ J. N. Duvall, *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

⁴⁶ A. J. Elias, *Postmodern Metafiction*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, cit., p. 15.

impegnati che fin da subito mostrano un autore in grado di denunciare il malessere dell'uomo moderno, con la consapevolezza che la televisione sia ormai parte della quotidianità. Il protagonista David Bell, infatti, ex-dirigente televisivo divenuto regista, nel corso del romanzo si interroga sulla potenza della televisione e delle parole in grado di illudere e di travisare la realtà; parallelamente emerge l'alienazione degli spettatori-cittadini che, assopiti dalla continua reiterazione di immagini di guerra al notiziario, preferiscono scegliere il cinema, definito inizialmente dal protagonista come «il nuovo linguaggio»⁴⁷ di una nuova era: «The war was on television every night but we all went to the movies»⁴⁸. Solo nella seconda parte del romanzo, il regista David Bell, sviluppa un atteggiamento ambivalente nei confronti del cinema: le videocamere infatti si dimostrano ancora più minacciose ed inclini nel creare spot pubblicitari, descritte come «free of history and death»⁴⁹. Con *Americana*, come ha affermato anche lo scrittore e critico Adam Begley, DeLillo è in grado di sintetizzare in un unico romanzo «the therapeutic society, the ubiquity of consumer culture, and the prospect, already vivid to DeLillo by the late sixties, that we will all be conditioned by televised broadcast»⁵⁰. DeLillo quindi comprende fin da subito la potenza di un mezzo come la televisione che diventa onnipresente e che, attraverso gli schermi, mostra in modo diretto e reiterato una realtà spesso cruda, impattante e allucinatoria. Questo primo romanzo dunque, come afferma Laura Barrett all'interno di *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*,

adumbrates many of the themes that inform DeLillo's later works: the often embattled relationship between words and images, the human need for systems in the seeming absence of a divine plan, the competing paradigms of contingency and conspiracy, the limits of knowledge and the desire for mystery, the responsibility of the artist to take stock of the world, and the erasure of subjectivity in an increasingly mediated century⁵¹

È solo negli anni successivi al Vietnam e, più precisamente nel 1980, che l'American Psychiatric Association riconosce ufficialmente il fenomeno, da tempo noto,

⁴⁷ D. DeLillo, *Americana*, Boston, Houghton Mifflin, 1971, p. 48; trad. it. M. Pensante, *Americana*, Torino, Einaudi, 2008.

⁴⁸ Ivi, p. 68.

⁴⁹ Ivi, p. 157.

⁵⁰ A. Begley, *Don DeLillo: Americana, Mao II, and Underworld*, in «Southwest Review», 82, 4 (1997), p. 7.

⁵¹ L. Barrett, *Don DeLillo*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, cit., p. 244.

ma spesso ignorato, del Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD), ovvero il disturbo da stress post-traumatico. Con questo si intende la risposta nel corso degli anni a uno o più eventi travolgenti che assume la forma di allucinazioni, pensieri ripetuti e intrusivi, incubi che dipendono dalla ricezione dell'evento traumatico in rapporto con le esperienze presenti o passate che ognuno possiede. A questo proposito il saggio *Trauma: Explorations in Memory*⁵² di Cathy Caruth assume una valenza centrale per analizzare le diverse risposte possibili ad un evento traumatico, ed in particolare la nozione di testimonianza che si concretizza soprattutto nel racconto o nel romanzo. Così Caruth, prendendo spunto dalle parole di Albert Camus in *La Peste*⁵³ (1947), afferma che

the essence of the testimony is historical, and that its function is to record events and to report the facts of a historical occurrence. "To some", says the narrator of the novel, "these events will seem quite unnatural; to others, all but incredible" [...] Thus, the narrator-doctor-witness feels both obligated and compelled to "chronicle" the "grave events" of the catastrophe he has survived and to "play the part of a historian"⁵⁴

Caruth quindi sottolinea l'importanza di narratori che dimostrano di essere allo stesso tempo anche storici e testimoni per potere dare voce all'evento traumatico in sé. Negli anni del postmodernismo, fioriscono dunque gli esempi di letteratura impegnata, soprattutto racconti e romanzi che, partendo dalle tensioni a loro contemporanee, si fanno testimoni dei cambiamenti sociali e rielaborazione dei traumi collettivi e personali. Lo sfondo storico e veritiero persiste quindi in queste ansie che, anche se calate all'interno di una vicenda romanzata, sono espressione della reale condizione degli uomini. In questo clima di fermento e di mutamenti, il linguaggio si caratterizza quindi come un vero e proprio strumento militante, non più come un mezzo di sola rappresentazione, ma d'azione. La parola ottiene un ruolo significativo sia nell'esercizio del potere attraverso le varie retoriche dei manifestanti, sia con la letteratura nel testimoniare i turbamenti interiori in cui ognuno può ritrovare se stesso, tentando di elaborare la preoccupazione.

Ancora una volta è De Lillo che, rifacendosi ad un trauma passato come l'assassinio di John Fitzgerald Kennedy avvenuto nel 1963, pubblica nel 1988 un romanzo, intitolato

⁵² C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.

⁵³ A. Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1947.

⁵⁴ C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, cit., p. 19.

*Libra*⁵⁵, nel quale rielabora l'accaduto. Tra elementi reali, fittizi e supposizioni, la morte del presidente Kennedy è ripercorsa su piani paralleli, uno dei quali assume anche il punto di vista dell'assassino Lee Harvey Oswald. Tra gli Stati Uniti ancora scossi dallo scandalo *Watergate*, tra le crisi con l'Iran e l'invasione della Libia di Gheddafi, tra l'apice della tensione raggiunta con l'URSS, gli americani faticano a trovare stabilità politica e si sentono continuamente in balia degli eventi internazionali. Questo romanzo dunque, pur rifacendosi ad un evento di un ventennio precedente, riesce comunque ad attualizzare i pensieri dei lettori americani spaesati con domande ricorrenti che non trovano risposte, come sottolinea anche l'autore a sigillo dell'opera: «non aver fatto alcun tentativo di fornire risposte concrete alle domande poste dall'assassinio»⁵⁶. DeLillo proprio in *Libra* descrive l'assassinio di Kennedy come «i sette secondi che hanno spezzato la schiena al secolo americano»⁵⁷: infatti, una delle tematiche sicuramente centrali all'interno del romanzo è proprio il complotto. Le varie teorie di cospirazione ancora irrisolte, pur avendo portato ad un colpevole, mettono in luce una società pericolosa e ramificata che non si limita a minacciare, ma agisce senza timore. Come afferma anche il professore Skip Willman in un suo articolo, l'evento dell'assassinio di JF Kennedy «has generated more conspiracy theories than any other single event in recent U.S. history»⁵⁸. Sempre Willman sostiene che DeLillo, con le sue pubblicazioni,

returns again and again to the related themes of conspiracy and paranoia, culminating in *Libra* with an exploration of the traumatic kernel of the American political unconscious [...] No wonder DeLillo has been hailed as chief shaman of the paranoid school of American fiction⁵⁹

DeLillo viene quindi definito come una sorta di “capo sciamano” della scuola paranoica della narrativa americana che non si limita in questo caso alla contingenza di un singolo uomo armato solitario, ma riformula l'assassinio di Kennedy come risultato di una cospirazione. Sia che sia frutto di una casualità, sia che alla base ci siano teorie complottiste, Willman afferma che entrambe abbiano la stessa funzione ideologica: «to

⁵⁵ D. DeLillo, *Libra*, New York, Viking Penguin, 1988; trad. it. M. Bocchiola, *Libra*, Torino, Einaudi, 2000.

⁵⁶ Ivi, p. 414.

⁵⁷ Ivi, p. 181.

⁵⁸ S. Willman, *Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don DeLillo's "Libra"*, in «Contemporary Literature», 39, 3 (1988), p. 2.

⁵⁹ Ibidem.

explain the failure of society to constitute itself as a harmonious whole»⁶⁰. Per Gordon Wood la teoria della cospirazione, e così la Commissione presidenziale Warren responsabile del reale processo d'inchiesta nel 1963 sull'assassinio, tenta di attribuire «events to the concerted designs of willful individuals»⁶¹. È dunque più facile cercare un singolo arto malato all'interno della società americana che sospettare e mostrare veramente l'intero corpo malsano: Oswald rappresenterebbe quindi «the necessary product of American society»⁶², più facile da circoscrivere come un'anomalia e un assassino solitario, con un carattere «psicologicamente incline a commettere uno storico atto di violenza»⁶³. Secondo DeLillo l'assassino Oswald non è altro che il risultato delle vane promesse capitaliste di un sistema ormai corrotto e così nel saggio *An Outsider in this Society* (1991) afferma:

I see contemporary violence as a kind of sardonic response to the promise of consumer fulfillment in America. Again we come back to these men in small rooms who can't get out and who have to organize their desperation and their loneliness, who have to give it a destiny and who often end up doing this through violent means. I see this desperation against the backdrop of brightly colored packages and products and consumer happiness and every promise that American life makes day by day everywhere we go⁶⁴

Dal suo essere «uno zero nel sistema»⁶⁵ e uomo nella sua “piccola stanza”, l'omicida, grazie alla retorica marxista e sull'esempio di Cuba, si vede vittima del sistema capitalistico e desidera trovare nella violenza la vendetta alla sua alienazione.

La vicenda di Oswald trova un senso completo solo grazie alle riflessioni di Žižek: a suo parere, infatti, le teorie complottiste presuppongono l'esistenza di una figura che chiama «the Other of the Other», un «Invisible Master»⁶⁶, responsabile della manipolazione segreta della storia. La teoria del complotto mostra come dietro ad un “Maestro pubblico” si nasconda sempre un “Maestro invisibile” che di fatto tiene tutto

⁶⁰ Ivi, p. 5.

⁶¹ G. S. Wood, *Conspiracy and the Paranoid Style: Causality and Deceit in the Eighteenth Century*, in «William and Mary Quarterly», 39 (1982), p. 411.

⁶² S. Willman, *Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don DeLillo's "Libra"*, cit., p. 15.

⁶³ D. DeLillo, *Libra*, cit.; trad. it. M. Bocchiola, *Libra*, cit., p. 71.

⁶⁴ F. Lentricchia, *An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo*, Durham and London, Duke University Press, 1991, p. 57-58.

⁶⁵ D. DeLillo, *Libra*, cit.; trad. it. M. Bocchiola, *Libra*, cit., p. 357.

⁶⁶ Slavoj Žižek, *I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master*, in «Gaze and Voice as Love Objects», 1996, p. 96-97.

sotto controllo. Žižek sostiene quindi che la presenza di un potere segreto parallelo «compensate[s] for the blatant inefficiency of the public, legal power and thus assure[s] the smooth operation of the social machine»⁶⁷, e quindi riassumendo la cospirazione è necessaria proprio come «ultimate support of power»⁶⁸. DeLillo quindi in *Libra* inserisce la narrazione di un “potere segreto” da decostruire, ovvero la CIA e la mente a capo del complotto, il fittizio Win Everett. La trama di Everett tenta dunque di rivelare «the obscene underside of the public power, the behind-the-scenes machinations that drive historical events»⁶⁹, ciò che rimane nascosto dietro le quinte di coloro che dall’alto governano gli eventi. Questo romanzo infine non è altro che la concretizzazione del clima di sospetto ed incertezza che quotidianamente gli americani percepiscono, frutto di una realtà che si cela dietro a singoli manipolati, proprio come ogni spettatore-cittadino:

If we are on the outside, we assume a conspiracy is the perfect working of a scheme. Silent nameless men with unadorned hearts. A conspiracy is everything that ordinary life is not. It's the inside game, cold, sure, undistracted, forever closed off to us. We are the flawed ones, the innocents, trying to make some rough sense of the daily jostle. Conspirators have a logic and a daring beyond our reach. All conspiracies are the same taut story of men who find coherence in some criminal act⁷⁰

Questi sono gli “uomini innocenti”, che pur sentendosi minacciati e privi di certezze, cercano di mandare avanti la loro vita ordinaria, ignari di ciò che le teorie complottiste elaborano e progettano: i cospiratori hanno infatti una logica e un’audacia che va aldilà della loro portata. *Libra* incarna quindi completamente i turbamenti ancora attuali negli anni Ottanta che provengono da una politica instabile e che alimentano un generale e condiviso clima di sospetto nei confronti del diverso e dell’ignoto.

A questo proposito è necessario prendere in considerazione un ulteriore romanzo di DeLillo, ovvero *Mao II*⁷¹, pubblicato nel 1991, il quale per la prima volta apertamente vede protagonista il terrorismo. Bill Gray è uno scrittore di successo che non pubblica da decenni, rintanato in un esilio volontario nella sua casa, lontano dal mondo esterno che teme. In particolare teme che il pubblico di massa, con la reiterazione commerciale e

⁶⁷ Slavoj Žižek, *I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master*, in «Gaze and Voice as Love Objects», 1996, p. 97.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ S. Willman, *Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don DeLillo's "Libra"*, cit., p. 8.

⁷⁰ D. DeLillo, *Libra*, cit.; trad. it. M. Bocchiola, *Libra*, cit., p. 440.

⁷¹ D. DeLillo, *Mao II*, New York, Scribner, 1991; trad. it. D. Vezzoli, *Mao II*, Torino, Einaudi, 2009.

meccanica delle copie dell'opera, possa corrompere il suo lavoro di scrittura ancora "puro". La sua vicenda entra in contatto con quella di una fotografa di nome Brita, la quale sta portando avanti un lavoro sulle fotografie scattate proprio agli scrittori. È grazie al confronto con lei che Bill Gray decide di voler partire alla volta di Beirut per liberare un poeta preso in ostaggio da un gruppo di terroristi maoisti. Gray si reca in Libano per sostituirsi all'ostaggio e per ostacolare in qualche modo i piani dei terroristi dai quali, in quanto scrittore, si sente usurpato: infatti, scrive che «years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness»⁷². Una volta erano gli scrittori ad avere l'accesso alla vita interiore di una cultura, ora invece sono i terroristi ad aver preso il potere sulle coscienze umane. Bill Gray incarna quindi il ruolo dello scrittore che nel decennio degli anni Novanta, disilluso, non è più in grado di avere un'utilità o un proprio spazio d'azione, come afferma anche Begley, sottolineando che «the novelist who dares to play a part on the world stage, who makes a bid to share the terrorist's top billing, is dead on arrival»⁷³. Bill Gray infatti è destinato ad essere uno sconfitto: lungo il tragitto per Beirut muore a causa di un incidente stradale. Barrett afferma che «Bill's desire to re-enter the messy fray of the world comes too late to save himself or his current project and certainly too late to influence the culture»⁷⁴.

Una parola centrale nel romanzo è "massa": folle stereotipate, straniere, pericolose raccolte sotto il "culto di Mao", generalizzate nei fondamentalisti islamici. La nozione di terrorismo nasce in realtà «da un acuto timore dell'identità collettiva da parte della società americana basato su una lunga tradizione letteraria occidentale di feticizzazione dell'individuo»⁷⁵. Queste masse, come sottolinea Richard Hardack, si rivelano in realtà un prodotto della cultura consumistica americana stessa, cioè un'appropriazione americana del terrorismo di massa per controllare i cittadini e istituire il mito della superiorità dell'americano medio, baluardo di fronte a queste forze terroristiche. DeLillo

⁷² D. DeLillo, *Mao II*, New York, Scribner, 1991; trad. it. D. Vezzoli, *Mao II*, Torino, Einaudi, 2009, p-41.

⁷³ A. Begley, *Don DeLillo: Americana, Mao II, and Underworld*, in «Southwest Review», 82, 4 (1997), p. 15.

⁷⁴ L. Barrett, *Don DeLillo*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, cit., p. 248.

⁷⁵ R. Hardack, *Two's Crowd: "Mao II", "Coke II" and The Politics of Terrorism in Don DeLillo*, in «Studies in The Novel», 36, 3 (2004), p. 2: "citazione tradotta".

quindi istituisce un'opposizione netta tra scrittore/individuo americano occidentale e terrorista di massa orientale per far emergere la logica dell'individualismo americano superiore, che d'altra parte necessita proprio della logica del terrorismo di massa per dare una retorica alle proprie azioni.

In *Mao II* per di più, «thousand of Arabic words weaving between the letters and Roman numerals of the Coke II logo»⁷⁶, sottolineando la sovrapposizione di linguaggi in un mercato ormai ibrido postmoderno. DeLillo lascia intendere che anche gli Stati Uniti stessi sono composti da molti “stranieri” e che non ha più senso voler ricercare nel diverso il terrorista, qui individuato come maoista, islamico, non bianco.

Il terrorismo inoltre, così come il lavoro dello scrittore che mira al successo, è irrimediabilmente mediato dai media, dai giornali, dalle fotografie; esso infatti, mirando alla spettacolarizzazione, necessita di fare notizia e di essere pericoloso, a confronto con i romanzieri che perdono sempre più potere sulle coscienze:

What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous⁷⁷

Anche nelle parole di Mark Osteen emerge il rapporto intrinseco tra terroristi e media:

terrorists are no more capable of individually authoring events than novelists are, because their authority depends upon the collaboration of conveyers and consumers. Indeed, because journalists need good stories and terrorists need publicity, terrorists have a symbiotic relationship with the media⁷⁸

Gabriel Weimann e Conrad Winn, in *The Theater of Terror: Mass Media and International Terrorism* (1994), hanno sottolineato la vicinanza tra gli eventi terroristici e le tragedie greche, attualizzate attraverso eventi mediatici, come la «vera TV da vedere»⁷⁹. Sempre Weimann e Winn riassumono il significato del terrorismo in tre elementi principali: l'uso della violenza per qualche fine politico, la trasgressione delle

⁷⁶ D. DeLillo, *Mao II*, cit.; trad. it. D. Vezzoli, *Mao II*, cit., p. 230.

⁷⁷ Ivi, p. 157.

⁷⁸ M. Osteen, *Becoming Incorporated: Spectacular Authorship and DeLillo's "Mao II"*, in «Modern Fiction Studies», 45, 3 (1999), p. 18.

⁷⁹ G. Weimann, and C. Winn, *The Theater of Terror: Mass Media and International Terrorism*, New York, Longman, 1994, p. 91.

regole accettate dalla condotta umanitaria e l'uso necessario della pubblicità e delle immagini, insieme all'imprevedibilità, per generare terrore.

A differenza dello sconfitto Bill Gray, è Brita con la sua macchina fotografica che, dopo aver seguito Bill in Libano, riesce a fotografare il capo dei terroristi Abu Rashid e a portare a compimento la sua missione personale. Nel romanzo viene dato quindi spazio anche al paradosso dell'arte mimetica: la consapevolezza della sua artificialità in quanto dipendente dalla volontà del fotografo, ma anche la volontà di essere testimone oggettivo. L'obiettivo di DeLillo è quindi quello di utilizzare la fotografia non come mera documentazione, ma sottoporla ad una lettura dialettica⁸⁰. È Brita che a conclusione del romanzo comprende la potenza della sua macchina fotografica, al pari delle armi che brandiscono i terroristi:

There is a flash out there in the dark near a major checkpoint. Then another in the same spot, several more, intense and white. She waits for the reciprocating flash, the return fire, but all the bursts are in one spot and there is no sound. What could it be then if it's not the start of the day's first exchange of automatic- weapons fire? Only one thing, of course. Someone is out there with a camera and a flash unit. Brita stays out on the balcony for another minute, watching the magnesium pulse that brings an image to a strip of film. She crosses her arms over her body against the chill and counts off the bursts of relentless light. The dead city photographed one more time⁸¹

La macchina fotografica e l'immagine che cattura sono importanti tanto quanto la bomba terroristica e il terrore che ispira. Il terrorista fa incursioni nella coscienza umana, ma solo perché la notizia dell'evento è immediatamente disponibile ovunque. Questa è una condizione indispensabile per la realizzazione di un evento moderno: qualcuno deve essere "là fuori" con una macchina fotografica e un flash per documentare il tutto.

Le immagini hanno quindi una rilevanza centrale nella produzione di DeLillo, così come la sua capacità di dare concretizzazione ad importanti eventi storici che rivivono grazie alla parola; questo discorso può valere sicuramente per la nota partita di baseball disputata nel 1951 tra i Brooklyn Dodgers e i New York Giants che apre *Underworld*⁸², pubblicato nel 1997. In questo romanzo che nello stesso tempo racconta il Novecento e

⁸⁰ La componente fotografica è presente anche tra le pagine del romanzo, così come sulla copertina della prima edizione del 1991. In copertina è infatti presente una serie di dipinti realizzati da Andy Warhol rappresentanti Mao con una specifica tecnica serigrafica. Il titolo dell'opera di DeLillo quindi farebbe riferimento ad un disegno tratteggiato in particolare raffigurante Mao, appartenente a questa serie del 1973.

⁸¹ D. DeLillo, *Mao II*, cit., p. 240; trad. it. D. Vezzoli, *Mao II*, cit.

⁸² D. DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997; trad. it. D. Vezzoli, *Underworld*, Torino, Einaudi, 1999.

si volge al nuovo millennio, viene ripercorsa tutta la storia degli Stati Uniti fino alla soglia degli anni Duemila.

A partire da quel 3 ottobre 1951, stesso giorno in cui l'Unione Sovietica testò la bomba atomica, la narrazione si sviluppa durante la Guerra Fredda, ripercorrendo il clima di ansia e gli effetti a lungo termine della bomba, sia a livello individuale che sociale. Attraverso il leggendario fuoricampo di Bobby Thompson che assicurò la vittoria dei Giants, allegoria anche dello scontro tra USA e URSS, e in particolare attraverso la pallina da baseball, prende vita il romanzo. La pallina, infatti, uscendo dal campo, diventa un oggetto potenzialmente inutile ma per questo ancora più prezioso agli occhi dell'autore: i protagonisti infatti sono i rifiuti, le scorie, ciò che rimane, i lasciti che la guerra atomica provoca («the more hazardous the waste, the deeper we tried to sink it»⁸³): come afferma ancora una volta Begley «it's a novel that asks us to think about what's left over after the bomb scare has passed»⁸⁴. A questo proposito, DeLillo nel saggio *The Power of The History* (1997) chiarifica il desiderio di uno scrittore di entrare nella narrazione, specialmente se davanti a grandi eventi che richiamano la sua attenzione:

What did I see in this juxtaposition? Two kinds of conflict, certainly, but something else, maybe many things – I could not have said at the time. Mostly, though, the power of history. This is what kept me fixed to the swivel chair, eyes on the screen but not really looking anymore, staring past the page or into it. A fiction writer feels the nearly palpable lure of large events and it can make him want to enter the narrative⁸⁵

La paura primordiale dell'annientamento nucleare ricorre ossessivamente, mostrando come tutto sembri dipendere dalle due superpotenze: «You don't know that every privilege in your life and every thought in your mind depends on the ability of the two great powers to hang a threat over the planet?»⁸⁶. In questo tentativo di fornire un ritratto della storia della cultura americana, il tema centrale di DeLillo è il ritorno del Reale attraverso la bomba e le diverse risonanze inconsce che possono essere raccolte solo nel mondo sotterraneo della scrittura. Come afferma anche Federico Bertoni, in *Underworld* emerge «un'indagine tematicamente esemplare della condizione

⁸³ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 106.; trad, it. D. Vezzoli, *Underworld*, cit.

⁸⁴ A. Begley, *Don DeLillo: Americana, Mao II, and Underworld*, cit., p. 16.

⁸⁵ D. DeLillo, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 1997, p. 61.

⁸⁶ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 182; trad, it. D. Vezzoli, *Underworld*, cit.

tardocapitalistica e postmoderna, tra incubi globali, sindromi di benessere, deliri tecnologici, schiavitù mediatiche e risarcimenti virtuali, colti in tutta la loro giornalistica urgenza»⁸⁷. Questo romanzo, dislocato su mezzo secolo di storia americana, può essere quindi considerato una «forma di controstoria»⁸⁸, una storiografia del possibile in cui DeLillo sovrappone i piani della reale e della finzione, suggerendo anche che la storia è «la somma totale delle cose che ci tengono nascoste»⁸⁹. È in questo romanzo dunque che l'importanza del quotidiano assume un ruolo centrale, la cosiddetta “cifra nel tappeto”⁹⁰, l'ordinario che si connota come «more mysterious to the extent that it lies neglected beneath the mesmerising parade of media-generated effects and virtual images that holds in thrall both consumers and cultural theorists»⁹¹. La conoscenza finale, tra eventi traumatici e ansie ricorrenti, è dunque il tentativo di prendersi cura del quotidiano:

“Everyday things represent the most overlooked knowledge. These names are vital to your knowledge. Quotidian things. If they weren't important, we wouldn't use such a gorgeous Latinate word. Say it”, he said.

“Quotidian”

“An extraordinary word that suggest the depth and reach of the commonplace”⁹²

È Nicola Turi in titolo a proporre un'analisi specifica di *Underworld*, dei topoi del mondo delilliano, delle immagini della letteratura postmoderna americana. Turi, in particolare, ricerca nel romanzo ciò che tiene insieme le infinite storie di personaggi diversi, gli infiniti punti di vista, interrogandosi su ciò che si fa collante: «non è magari invece un tentativo di dare coerenza all'insieme, di giustificare la convivenza di storie plurime e perlopiù tra loro slegate invitando il lettore a rintracciarne le sostanze collanti?»⁹³. In questa “esplosione” di storie quotidiane, Turi individua il segreto unificatore nella capacità di DeLillo di imprimere un ritmo alla precisione verbale che costituisce il romanzo, dunque «trovando ritmi e simmetrie che semplicemente non

⁸⁷ F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 322-323.

⁸⁸ Ivi, p. 324.

⁸⁹ D. DeLillo, *Libra*, cit., p.300; trad. it. M. Bocchiola, *Libra*, cit.

⁹⁰ H. James, *The Figure in the Carpet*, London, Penguin Classics, 2015; trad. it. L. Formigari, *La cifra nel tappeto*, Firenze, Passigli, 1995.

⁹¹ D. H. Evans, *Taking Out the Trash: Don DeLillo's "Underworld", Liquid Modernity, and the End of Garbage*, in «The Cambridge Quarterly», 35, 2 (2006), p. 31.

⁹² D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 542; trad. it. D. Vezzoli, *Underworld*, cit., p. 542.

⁹³ N. Turi, *A partire da "Underworld". Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2020, p. 111.

incontriamo altrove»⁹⁴. In questo senso è quindi proprio la parola pace a racchiudere il senso più profondo di questa narrazione, la parola a cui anelano tutte le storie raccontate e ciò che tutti i personaggi ricercano:

its whisper of reconciliation, a word extending itself ever outward, the tone of agreement or treaty, the tone of repose, the sense of mollifying silence, the tone of hail and farewell, a word that carries the sunlit ardor of an object deep in drenching noon, the argument of binding touch, [...] and all it can do is make you pensive – a word that spreads a longing through the raw sprawl of the city and out across the dreaming bourns and orchards to the solitary hills. Peace.⁹⁵

Simulacri e diplopia

“No one sees the barn,” he said finally. A long silence followed.
“Once you’ve seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn.”
He fell silent once more. [...].
“We’re not here to capture an image, we’re here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies.”
There was an extended silence. [...].
“Being here is a kind of spiritual surrender. We see only what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We’ve agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism.”
Another silence ensued.
“They are taking pictures of taking pictures,” he said.
He did not speak for a while. [...].
“What was the barn like before it was photographed?” he said.
“What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can’t answer these questions because we’ve read the signs, seen the people snapping the pictures. We can’t get outside the aura”⁹⁶

In questo passo tratto dal romanzo *White Noise* di DeLillo, pubblicato nel 1985, il personaggio Murray chiede al protagonista Jack di andare a visitare un’attrazione turistica, ovvero il fienile più fotografato d’America. Il paradosso di questo dialogo risiede nell’impossibilità di vedere dal vivo il fienile, ma allo stesso tempo nell’accettare consapevolmente che la stalla in sé non ha più importanza, e infatti neanche più ci si ricorda “come fosse prima di essere fotografata”. Le immagini hanno ormai soppiantato

⁹⁴ Ivi, p. 116.

⁹⁵ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 880.

⁹⁶ D. DeLillo, *White Noise*, New York, Viking Penguin, 1985, p. 12-13; trad. it. M. Biondi, *Rumore Bianco*, Torino, Einaudi, 1999.

gli eventi e il fienile ha perso il senso della realtà: è diventato invece un simulacro mediato da segni, da fotografie che gli impediscono di essere vissuto «directly and immediately through sensory perception»⁹⁷. È la realtà che deve adeguarsi al modo in cui viene colta:

Ha scritto a questo proposito Leonard Wilcox che: «il mondo basato sulle informazioni delineato da Baudrillard mostra una impressionante analogia con il mondo di *White Noise*: un mondo [cioè] caratterizzato dal collasso del reale [...]. In questo mondo comune a Baudrillard e a DeLillo le immagini, i segni e i codici inghiottono la realtà obiettiva; i segni diventano più reali della realtà e sostituiscono il mondo che essi aboliscono»⁹⁸

Nella condizione postmoderna gli eventi tendono ad essere vissuti come immagini, e le distinzioni tra simulacri e realtà, presenza e rappresentazione, segno e significato vengono meno. In questa situazione, quindi, in cui le persone sono bombardate da significanti disorientanti spesso privi di significato⁹⁹, «what is increasingly being produced are not material objects, but sign»¹⁰⁰. Il simulacro è dunque connesso con le tecniche di riproduzione dell'immagine, a partire dalla stampa e arrivando ai media odierni: «è un'immagine senza identità: esso non è identico ad alcun originale esterno e non ha una sua originalità autonoma [...]; il suo inganno è palese»¹⁰¹. Mario Perniola affronta la sottile differenza tra iconofilia e iconoclastia moderna: «gli iconofili sono i realisti e gli iperrealisti dei media; [...] sono pieni di santa indignazione contro la manipolazione delle notizie, la persuasione occulta, la tendenziosità televisiva. Essi chiedono un'informazione onesta e completa»¹⁰², ma questo iperrealismo corre il rischio di portare ad una realtà interamente subordinata all'immagine: «Quanto più l'iconofilia pretende la visione della realtà, tanto più questa realtà perde la sua dimensione reale»¹⁰³. D'altra parte sono presenti gli iconoclasti, ovvero «gli iperfuturisti dell'autenticità e della

⁹⁷ R. Devetak, *After The Event: Don DeLillo's White Noise and 11 September 11 narratives*, in «Review of International Studies», 35, 4 (2009), p. 7.

⁹⁸ S. Brugnolo, *White Noise, or Reality as the Return of the Repressed*, in «Between», XII, 24 (2022), p. 13; L. Wilcox, *Baudrillard, DeLillo's White Noise, and the end of the heroic narrative*, in «Contemporary Literature», 32, 3 (1991), p. 346.

⁹⁹ In particolare nel romanzo *White Noise* di DeLillo il “rumore bianco” della vita quotidiana viene interrotto da un incidente industriale che provoca inquinanti tossici nell'aria. Non avendo alcuna certezza per giudicare la validità che viene detto, ognuno esercita il proprio giudizio.

¹⁰⁰ S. Lash and J. Urry, *Economies of Signs and Space*, London, Sage, 1994, p.15.

¹⁰¹ M. Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli, 1983, p. 127-128.

¹⁰² Ivi, p. 118.

¹⁰³ Ivi, p. 119.

verità alternativa»¹⁰⁴. Nell'iconoclastia moderna l'immagine viene dissolta nella «più originale, nella più inedita, inconsueta [...]. L'ostentazione di una realtà più sostanziale dell'apparenza conduce soltanto ad una forma più rumorosa ed appariscente di spettacolo»¹⁰⁵. Le immagini, dunque, sia che si usino i termini di Perniola di iperrealismo e iperfuturismo, si connotano o come troppo allucinate o nella mostra di una realtà troppo quotidiana spettacolarizzata per essere davvero reali:

Secondo un'analisi da molti condivisa, viviamo in una "società dello spettacolo". Qualunque situazione deve essere trasformata in spettacolo per diventare reale – vale a dire, interessante – ai nostri occhi. Gli individui stessi aspirano a diventare immagini: celebrità. La realtà ha abdicato. Ci sono solo rappresentazioni: media.¹⁰⁶

In questo saggio intitolato *Regarding of the Pain of Others* (2003), Susan Sontag concorda nell'affermare l'esistenza di una società dello spettacolo, nella quale tutto è rappresentazione. In particolare la sua analisi si concentra sulla retorica delle immagini, il loro potere, e l'esibizione eccessiva, proprio a causa dei media, delle atrocità. Ciò che interessa la Sontag è proprio l'immagine di guerra, la fotografia documentaristica di qualche orrore e la reazione che deriva dalla percezione di coloro che la guardano. Nella sua argomentazione, l'autrice parte dalla certezza che

assistere da spettatori a calamità che avvengono in un altro paese è una caratteristica ed essenziale esperienza moderna. [...] La guerra è ormai parte di ciò che vediamo e sentiamo in ogni casa. Le informazioni su quel che accade altrove, definite "notizie", mettono in risalto i conflitti e la violenza¹⁰⁷

In questo incessante scorrere di immagini che domina la nostra percezione, Sontag mette in luce come quasi paradossalmente un evento possa essere reale solo nel momento in cui diventa "notizia", quando viene fotografato e diffuso. Ecco dunque che le fotografie diventano «uno strumento per rendere reali (o "più reali") situazioni che i privilegiati, o quanti semplicemente non corrono alcun pericolo, preferirebbero forse ignorare»¹⁰⁸. A

¹⁰⁴ Ivi, p. 118.

¹⁰⁵ Ivi, p. 120.

¹⁰⁶ S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003; trad. it. P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p. 95.

¹⁰⁷ Ivi, p. 15.

¹⁰⁸ Ivi, p. 6.

questo proposito, l'autrice si pone una domanda centrale: come si dovrebbe reagire alle immagini che mostrano atrocità e orrori?

Possiamo anche sentirci obbligati a guardare le fotografie che documentano grandi crimini e crudeltà. Ma dovremmo sentirci altrettanto obbligati a riflettere su quel che significa guardarle. [...] A cosa serve mostrarle? A risvegliare l'indignazione? A farci sentire male [...]? Ad aiutarci a compiangere? [...] Diventiamo persone migliori dopo averle viste?¹⁰⁹

Lo spettacolo degli orrori spesso comporta emozioni quali l'indignazione, lo sgomento, la disapprovazione e la compassione; Sontag sostiene proprio che «fino a quando proviamo compassione, ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza. La compassione ci proclama innocenti, oltre che impotenti»¹¹⁰. Questa è la condizione dei “privilegiati”, i quali, una volta apprese le atrocità commesse attraverso le immagini diffuse dai media, possono concedersi la libertà di «cambiare canale»¹¹¹. La televisione è infatti uno dei principali mezzi di informazione, affiancato oggi da internet e dai telefoni cellulari che ci rendono iperconnessi. In un mondo così saturo, anzi ipersaturo di immagini, diminuisce l'impatto delle fotografie documentaristiche, così come c'è il rischio di divenire spettatori che si stancano e si annoiano, incapaci di guardare e comprendere le immagini. Di fronte a queste notizie diffuse e accessibili ovunque, ciò che preme la Sontag è mostrare il paradosso dello spettatore che, *davanti al dolore degli altri*, si permette anche di commentare la qualità di una fotografia, testimone di atrocità inimmaginabili:

Le fotografie non dovrebbero essere belle, così come le didascalie non dovrebbero essere moraleggianti. In quest'ottica, infatti, una bella fotografia sposta l'attenzione dalla gravità del soggetto rappresentato al medium in sé, compromettendo così il carattere documentario dell'immagine. Una fotografia del genere invia segnali contraddittori. “Fermate tutto ciò” ingiunge. Ma al tempo stesso esclama: “Che spettacolo!”¹¹²

¹⁰⁹ S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, cit.: trad. it. P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 80, 83.

¹¹⁰ Ivi, p. 89.

¹¹¹ Ivi, p. 92.

¹¹² Ivi, p. 67.

Anche James G. Ballard, in *The Atrocity Exhibition* (1970), riflette sulla capacità degli uomini di trarre un senso da questo flusso incessante di immagini, in cui è eventualmente possibile essere in grado di creare infiniti scenari inconsci:

Che cosa succede davvero, nel nostro inconscio, quando, sullo stesso schermo televisivo, nel giro di pochi minuti viene assassinato un primo ministro, un'attrice fa l'amore e un bambino ferito viene estratto da un'auto sfasciata? Messi di fronte a questi eventi così caricati, [...] possiamo solo costruire scenari di emergenza, proprio come fa la nostra mente durante il sonno¹¹³

In seguito, W. J. T. Mitchell si è concentrato apertamente sulle immagini di terrorismo, le quali presentano due limiti, ovvero quello dell'impronunciabile e dell'inimmaginabile: esse sono infatti «il luogo in cui parole e immagini falliscono [...] in quanto oscenità che violano la legge del silenzio e dell'invisibilità, del mutismo e della cecità»¹¹⁴. Il terrorismo non cerca uno spazio da conquistare, anzi vuole deterritorializzare la guerra, rendendola quanto più virtuale possibile, pura immagine. In questo vero e proprio conflitto di immagini, la principale arma è lo spettacolo violento, come la distruzione del World Trade Center, riprodotto e diffuso grazie ai media; l'obiettivo della violenza non è uccidere il nemico (le vittime sono necessarie e sono repute dai terroristi perfette proprio perché innocenti, sacrificali), ma terrorizzarlo con un evento traumatizzante: è sufficiente mandare un messaggio. I terroristi combattono con le immagini, con l'imprevedibilità, con l'intimidazione psicologica: ecco perché i mezzi militari consueti sono inutili. I media risultano quindi centrali e fortemente necessari in quest'opera di terrore che si propaga attraverso la clonazione infinita di immagini (la mimesi, la copia, il cosiddetto *cloning terror*), che si diffondono «attraverso gli stessi strumenti che dovrebbero distruggerla»¹¹⁵. Così il terrorismo opera sull'immaginazione collettiva e gli occorre solo far parlare di sé sfruttando i media del paese attaccato: Jacques Derrida, descrivendo il terrorismo contemporaneo, ha denunciato un corpo sociale ingannato che si rivolta contro se stesso¹¹⁶. Sono la televisione, il notiziario, la radio, le

¹¹³ J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, London, Jonathan Cape, 1970; trad. it. A. Caronia, *La mostra delle atrocità*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 131.

¹¹⁴ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1990; trad. it. M. Cometa, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 177.

¹¹⁵ Ivi, p. 189.

¹¹⁶ G. Borradori, *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jurgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 85-136.

immagini in internet che, riprodotti infinitamente per documentare, danno quindi potere al terrore.

Se da una parte è impossibile pensare di combattere il terrorismo internazionale, nascondendo ed impedendo di dare voce alla cronaca nera, d'altra parte Mitchell si interroga anche sulla capacità stessa del potere politico di censurare e manipolare le immagini di violenza commesse contro persone di altri paesi. L'autore ricorda così le torture di Abu Ghraib nel 2003 per mano dei militari americani come vendetta contro gli iracheni. La fotografia più significativa è conosciuta come *Hooded Man*¹¹⁷ e rappresenta un uomo incappucciato in piedi su una scatola con fili elettrici attaccati ai genitali e alla testa. Questa immagine, insieme ad un intero repertorio di scatti simili, è stata censurata e lo stesso presidente George W. Bush l'ha dichiarata disgustosa, ma non rappresentativa. Il potere della clonazione però emerge anche in questo caso: le immagini in quanto vietate hanno iniziato a circolare di più in modo non autorizzato. Questa è la potenza dei media oggi, un'epidemia di immagini violente rese accessibili a chiunque, strumentalizzate, spettacolarizzate, guardate di sfuggita come se fossero un qualunque «film catastrofico hollywoodiano»:

I nuovi cani da guardia puritani negli ultimi tempi richiedono a gran voce delle forme di censura per i telegiornali. In una scena di disastro aereo, per esempio, i cadaveri non dovrebbero essere mostrati: così si metterebbe un bel bavaglio alla nostra reazione naturale, si metterebbe la sordina alla coscienza civile che ci imporrebbe di fare qualcosa, e si rafforzerebbe la convinzione inconscia che un incidente aereo in fondo è un avvenimento eccitante, non tanto diverso da uno spettacolo di stuntman. La televisione "responsabile" è un imbroglio molto più pericoloso della più spensierata spettacolarità¹¹⁸

Ciò che Ballard tiene a sottolineare non è tanto l'opera di censura che i media devono mettere in atto, che si parli di immagini di terrorismo o di incidenti aerei, ma il tentativo vano di una televisione responsabile che di fatto è un imbroglio ancora più potente di quello della realtà, anche se cruda. Le immagini ormai abitano la realtà quotidiana, le persone sono bombardate da notizie e, come afferma anche Mitchell, «non possiamo far altro che confrontarci con queste immagini, qualunque sia il turbamento che

¹¹⁷ La fotografia *Hooded Man* scattata da Ivan Frederick nel 2003 è diventata l'emblema delle torture e degli abusi subiti dagli iracheni inflitti dai militari statunitensi nel carcere di Abu Ghraib. Oggi a Baghdad è presente un *murale* realizzato da Salah Edine Sallat raffigurante la Statua della Libertà che controlla il pannello elettrico dei fili collegati all'uomo incappucciato con la didascalia "That Freedom for Bosh".

¹¹⁸ J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, cit.; trad. it. A. Caronia, *La mostra delle atrocità*, cit., p. 137.

esse ci procurano. Ciò che non potevamo immaginare è diventato anche troppo immaginabile, e l'impronunciabile è diventato ciò di cui siamo costretti a parlare»¹¹⁹.

La logica del terrore

E tutti ci ricorderemo dove eravamo in quel momento. Seduti in macchina a cercar parcheggio, con la testa tra i surgelati a cercar la paella, davanti al computer a cercare la frase giusta. Poi uno squillo di telefonino e l'amico, il parente, il collega che ti staccano con una storia inverosimile di aerei e grattacieli, ma va' via, dai lasciarmi perdere che oggi è stata una giornata difficile, ma lui non ride e dice. ti giuro che è vero. [...] Adesso eccoci qui, con il televisore davanti che ci srotola quella storia smerigliata e perfetta, eccoci qui, con il vago sospetto di essere lo show del sabato sera di qualcuno¹²⁰

L'11 settembre 2001, l'attacco terroristico alle Twin Towers e al World Trade Center, ha generato un «cortocircuito comunicativo»¹²¹ di impatto mondiale. Come ha scritto Alessandro Baricco il giorno dopo l'accaduto, «tutti ci ricorderemo dove eravamo in quel momento» e poi «eccoci qui, con il televisore davanti»: il più grande numero di ascoltatori mai registrato prima nella storia della televisione. «Un branco confuso rimasto ipnotizzato dallo spettacolo degli attentati»¹²²: era necessario ascoltare, vedere, restare aggiornati, chiamare i parenti, gli amici, informare, provare a comprendere. In questo «spettacolo» mondiale, grazie alla risonanza dei media, l'essere presenti seguendo gli aggiornamenti della televisione si configurava come un vero e proprio dovere di partecipazione. La reazione immediata che più tra tutte ha segnato le memorie dei presenti alla tragedia è stata proprio l'incredulità, lo stupore o addirittura la sensazione di essere vittime di uno scherzo mediatico. Le Torri Gemelle, simbolo della città metropoli prosperosa, della globalizzazione e del capitalismo, cadevano sotto gli attacchi di un nemico imprevedibile.

¹¹⁹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, cit., trad. it. M. Cometa, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 196.

¹²⁰ A. Baricco, *Quando la storia si presenta come un film*, in «La Repubblica», 12 settembre 2001.

¹²¹ M. Morcellini, *Torri crollanti. Comunicazione, media e nuovi terrorismi dopo l'11 settembre*, Milano, Franco Angeli, 2003, p. 49.

¹²² Ivi, p. 67.

L'evento dell'11 settembre si configura anche come «l'avvenimento più fotografato nella storia del fotogiornalismo [...] si tratta cioè della prima partecipazione massiccia a una registrazione dell'attualità»¹²³: ci sono infatti eventi «che non basta raccontare [...] nel caso della guerra, solo l'obiettivo fotografico è in grado di suscitare insieme emozione e riflessione»¹²⁴. Le immagini dei notiziari trasmesse in diretta si mostrano agli occhi degli ascoltatori come una sorta di *déjà-vu* collettivo; a questo proposito Žižek afferma: «Quel che avremmo dovuto chiederci mentre fissavamo lo schermo televisivo l'11 settembre è semplicemente: dove abbiamo già visto questa scena?»¹²⁵, e la sua risposta risiede in qualsiasi evento catastrofico e spettacolare proprio del cinema hollywoodiano o dei videogame violenti.

D'altra parte, è stato Clément Chéroux, nel suo studio riguardante le fotografie dell'accaduto, a chiarire l'idea ricorrente di *déjà-vu*: le testate giornalistiche dei giorni successivi alla tragedia infatti hanno iniziato a riportare titoli e didascalie rimandanti ad infamie passate nella storia americana. Dal “A New Day of Infamy” al “Second Pearl Harbor”, l'autore mette in luce i collegamenti che sono stati operati dai media per mettere in comunicazione tra loro le immagini storiche testimoni di traumi o vittorie passati impressi nella memoria statunitense. Il riferimento alle foto di Pearl Harbor o alla vittoria sul Giappone durante la seconda guerra mondiale aveva anche il compito di far dimenticare un altro passato di traumi e sconfitte che erano molto più vicini cronologicamente, come la guerra con il Vietnam. L'idea di “una vacanza americana dalla storia” fino all'11 settembre è stata quindi una retorica funzionale per proclamare l'innocenza di un paese che però negli anni aveva assicurato la pace grazie a «catastrofi che accadevano altrove»¹²⁶. Chéroux afferma che «dovremmo risultare affetti da una grave forma di diplopia – vale a dire, è il caso di ripeterlo, di un problema alla vista il cui sintomo è la percezione di due immagini per un solo oggetto – [...]. No, evidentemente la

¹²³ C. Chéroux, *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Torino, Einaudi, 2010, p. 32.

¹²⁴ M. Morcellini, *Torri crollanti. Comunicazione, media e nuovi terrorismi dopo l'11 settembre*, cit., p. 177.

¹²⁵ S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, cit., p. 21.

¹²⁶ Ivi, p. 60.

storia non si ripete, la storia è ripetuta dai media»¹²⁷. E così allora diventa centrale il concetto di intericonicità, ovvero l'intertestualità propria delle immagini “palinsesto”¹²⁸:

Hollywood non ha predetto l'11 settembre, al contrario, è la copertura mediatica degli attentati a essere stata profondamente determinata dalla visione hollywoodiana della memoria americana. Insomma, l'attuale banalizzazione dell'uso intericonico non è dovuta semplicemente all'inflazione memoriale, è frutto delle nozze tra il Memory Boom e la “società dello spettacolo”¹²⁹.

Ecco perché queste immagini allo stesso tempo spaventano, affascinano, stupiscono: «l'intericonicità serve anche a fare la guerra»¹³⁰.

L'altra caratteristica di queste fotografie, entrate fin da subito a far parte della storia americana, è sicuramente il loro essere così numerose, ma allo stesso tempo uguali, monotone, onnipresenti; Derrida, indagando la possibile motivazione alla base di questo “bombardamento mediatico”, afferma che la ripetizione delle stesse immagini «ha sempre l'effetto protettivo di neutralizzare, attenuare, allontanare un trauma»¹³¹. La paura del nemico, il fatto di non conoscerlo, o meglio la pretesa di riconoscerlo sospettosamente in ogni musulmano che abita vicino, l'ansia di poter essere attaccati di nuovo, la retorica differente del “noi” e “loro” hanno provocato nella coscienza statunitense una convinzione di innocenza e una reazione di rabbia e vendetta contro il nemico, scaturita negli attacchi all'Afghanistan, con l'obiettivo di eliminare Osama Bin Laden.

Sono le parole di DeLillo nel saggio *In the Ruins of the Future*¹³² (2001) che ancora una volta mostrano chiaramente come rispondere a ciò che è successo. La sua riflessione si concentra su una prospettiva *super partes*, che invece di distinguere moralmente i “buoni” e i “cattivi”, ricerca le spiegazioni mostrando il profondo che rimane. Ciò che scatena la reazione dei terroristi è proprio l'America e la sua indifferenza, la tradizione di libera espressione, la spinta tecnologica, il circuito infinito di possibili legami, differenti

¹²⁷ C. Chéroux, *Diploia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, cit., p. 32.

¹²⁸ Gérard Genette utilizza il termine “palinsesto” nel saggio *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Du Seuil, 1982, che indaga l'intertestualità, proprio come una pergamena contiene un testo riscritto sovrapposto, anche le immagini possono essere legate una all'altra.

¹²⁹ C. Chéroux, *Diploia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, cit., p. 107.

¹³⁰ Ivi, p. 89.

¹³¹ J. Derrida, *Le “concept” du 11 septembre, dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004, p. 135.

¹³² D. DeLillo, *In the Ruins of the Future*, in «Harper's Magazine», 2001, pp. 33-40.

dal terrorista che vive in formato ridotto. «We are rich, privileged and strong, but they are willing to die. This is the edge they have, the fire of aggrieved belief»¹³³: il privilegio della ricchezza non ha potere contro una tradizione offesa che è disposta anche a morire, in grado di non essere impietosa da nessun essere umano indifeso. In questo superamento della semplice idea di vendetta, ma in una spiritualità radicata e consacrata a Dio, «it is left to us to create the contronarratives»¹³⁴. Sono allora le persone che fuggono in cerca della salvezza ad essere protagoniste, gli infiniti incontri creati in quelle circostanze:

Where we were, who we know, what we've seen or heard. There are the doctors' appointments that saved lives, [...] men running in suits and ties, women who'd lost their shoes [...]. There are stories of heroism and encounters with dread. [...] Two women on two planes, best of friends, who die together and apart, tower 1 and 2.¹³⁵

Così come nei racconti dei prossimi cinquant'anni alcuni inizieranno ad affermare di essere presenti, e forse ci crederanno, altri diranno di aver perso amici o parenti: la contronarrativa prevede infatti anche falsi ricordi e perdite immaginarie. In una confusione mediatica reiterata unita in gran parte alle dicerie e all'immaginazione, si giunge così ad una distorsione dell'evento quasi mistica. Racconti di amici diventano personali, articoli di giornale diventano il vissuto di tutti, i dettagli e le fotografie come se fossero state scattate in prima persona: tutti si sentono partecipi, tutti alimentano una contronarrativa anche imprecisa, sfocata, immaginaria. D'altra parte, il trauma vissuto porta esiti molteplici e infiniti quanto più rimane non raccontato, silenzioso: il limitarsi ad assorbire, e quindi il “non raccontare”¹³⁶, diventa un ulteriore fattore di distorsione della memoria traumatizzata che continua a contaminare in modo pervasivo la vita quotidiana.

DeLillo si concentra poi sui dettagli che hanno solcato la memoria di quel giorno:

The cellphones, the lost shoes, the handkerchiefs mashed in the faces of running men and women. The box cutters and credit cards. The paper that came streaming out of

¹³³ Ivi, pp. 33-40.

¹³⁴ Ivi, pp. 33-40.

¹³⁵ Ivi, pp. 33-40.

¹³⁶ «The “not telling” of the story serves as a perpetuation of its tyranny»; C. Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, cit., p. 64: “citazione tradotta”.

the towers and drifted across the river to Brooklyn backyards, status reports, résumés, insurance forms¹³⁷

Sono queste le storie marginali, gli oggetti più piccoli di cui c'è bisogno per tentare di opporsi allo spettacolo di massa che, ancora troppo potente, impedisce una risposta pratica. E così l'autore dà vita ad una breve storia di una famiglia: Marc, Karen e le loro due bambine. Nei loro dialoghi che cercano spiegazioni razionali all'attacco alle Torri Gemelle, è la tecnologia avanzata ad essere individuata come motivo di vendetta. Ciò che dà potere alla superpotenza americana, agli occhi dei terroristi sembra non essere per niente influente; essi richiedono una morale basata sulla distruzione e usano la tecnologia così com'è, ovvero "qualcosa che uccide":

whatever great skeins of technology lie ahead [...] the future has yielded, for now, to medieval expedience. [...] For all those who may want what we've got, there are all those who do not. These are the men who have fashioned a morality of destruction. They want what they used to have before the waves of western influence. [...] Maybe this is a grim subtext of their enterprise. They see something innately destructive in the nature of technology. It brings death to their customs and beliefs. Use it as what it is, a thing that kills¹³⁸

Nella ricostruzione dell'evento, DeLillo afferma che tutto l'accaduto è stato vissuto realmente nella sua interezza e crudezza attraverso gli schermi: quando si dice che qualcosa è inverosimile, irreali, sottolinea infatti DeLillo, si intende dire che è fin troppo reale; è necessario quindi assorbire lo choc l'orrore così come sono.

Centrale è infine la riflessione che mette in luce proprio il compito dello scrittore, il quale cerca di donare memoria, significato e tenerezza ad uno «spazio vuoto nel cielo» che sembra essere incolmabile, «la bellezza umana negli ammassi di acciaio intrecciato»¹³⁹:

The writer begins in the towers, trying to imagine the moment, desperately. Before politics, before history and religion, there is the primal terror. People falling from the towers hand in hand. This is part of the counternarrative, hands and spirits joining, human beauty in the crush of meshed steel.¹⁴⁰

In questa difficoltà ad elaborare il trauma, in questo clima di rabbia e sospetto in cui ognuno si è sentito tradito, in una paura costante dell'Islam e di una fede che può portare a voler

¹³⁷ D. DeLillo, *In the Ruins of the Future*, in «Harper's Magazine», 2001, pp. 33-40.

¹³⁸ Ivi, pp. 33-40.

¹³⁹ D. DeLillo, *In the Ruins of the Future*, in «Harper's Magazine», 2001, pp. 33-40; trad. it. E. Leo, *Nelle rovine del futuro*, Marotta&Cafiero, Napoli, 2022, p. 32.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 33-40.

uccidere e poi morire, è necessario ripartire da un'immagine di DeLillo; l'autore ricorda una giovane donna musulmana che, a una settimana dall'attacco alle Torri Gemelle, pregava lungo Canal Street sul suo tappeto, rivolta alla Mecca, rivelando così la bellezza insita in una New York che accoglie qualsiasi "lingua, rito, credo, opinione":

I looked at her in prayer and it was clearer to me than ever, the daily sweeping taken-for-granted greatness of New York. The city will accommodate every language, ritual, belief and opinion. In the rolls of the dead of September 11, all these vital differences were surrendered to the impact and flash. The bodies themselves are missing in large numbers. For the survivors, more grief. But the dead are their own nation [...] one identity, young or old, devout or unbelieving - a union of souls.¹⁴¹

In questa "unione di anime" vuole concludersi questa riflessione che, attraversando la produzione di DeLillo, si è concentrata sulle tematiche di violenza e terrore che hanno attraversato gli ultimi decenni del Novecento, arrivando al nuovo millennio. È inoltre necessario comprendere l'importanza delle immagini e dei media: essi non vogliono però essere interpretati, adorati o decodificati, ma desiderano solo che «si chieda loro che cosa vogliono, con la consapevolezza che la risposta potrebbe essere: assolutamente nulla»¹⁴².

¹⁴¹ Ivi, pp. 33-40.

¹⁴² W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, cit., trad. it. M. Cometa, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 124.

Capitolo III

Falling Man come “contronarrazione”

Is it too soon?

Quando un evento traumatico collettivo come l’attacco terroristico alle Twin Towers accade, non è possibile esimersi dalla necessità di riflettere, scrivere e tentare di rielaborare l’accaduto. Ecco dunque il trauma americano dell’11 settembre irrompere prepotentemente nella storia e nelle narrazioni statunitensi, a partire dalla città di New York, sfondo per molti romanzieri. Ogni artista, scrittore, musicista desidera dare il proprio contributo, cercare di rielaborare l’evento anche attraverso la vita dei newyorkesi vittime e sopravvissuti, ricostruire quindi una trama di senso compiuto che tenti di rispondere ad una angoscia collettiva.¹⁴³

Queste contro-narrazioni sono state però spesso considerate dai critici un fallimento perché troppo focalizzate sulle storie individuali, sulla cosiddetta “vita domestica”, evitando di trattare veramente il trauma, come afferma anche Richard Gray: «[it] adds next to nothing to our understanding of the trauma at the heart of the action. In fact, it evades that trauma»¹⁴⁴. È John Duvall che a questo proposito mostra la necessità intrinseca di queste opere di partire dalle storie quotidiane, «to complain that 9/11 novels encompass domestic issues is a little like faulting a sonnet for taking up the matter of love. [...] The question one might ask instead is whether a novel is merely domestic»¹⁴⁵;

¹⁴³ Si veda in particolare gli studi riguardanti la letteratura dell’11 settembre come E. Anker, *Allegories of Falling and the 9/11 Novel*, in «The Twenty-First Century American Novels», 23, 3 (2011), pp. 463-482; C. Bonca, *How (and How Not) to Write About 9/11*, in «Modern Language Studies», 41, 1 (2011), pp. 132-140; M. Morcellini, *Torri crollanti. Comunicazione, media e nuovi terrorismi dopo l’11 settembre*, Milano, Franco Angeli, 2003.

¹⁴⁴ R. Gray, *Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis*, in «American Literary History», 21, 1 (2009), p. 130.

¹⁴⁵ J. N. Duvall, *Fiction After 9/11*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, cit., p. 181.

la domanda da porsi è dunque in quale misura questi romanzi si caratterizzano esclusivamente come “domestici”.

È DeLillo con il romanzo *Falling Man*¹⁴⁶ (2007) ad andare oltre la mera dimensione domestica delle vite dei protagonisti e a definire i contorni di un trauma onnipresente. Pubblicato nel 2007, questo romanzo è stato tradotto in Italia l'anno successivo da Matteo Colombo e pubblicato con la casa editrice Einaudi.

Il titolo *Falling Man* fa riferimento ad una delle più note fotografie documentaristiche dell'attacco alle Twin Towers, scattata da Richard Drew il giorno dell'accaduto. *The Falling Man*, nome dato alla fotografia delle 9:41 dell'11 settembre, rappresenta un uomo non identificato¹⁴⁷, probabilmente un impiegato del World Trade Center, che si è gettato dalla Torre Nord pur di non essere divorato dalle fiamme. Questa fotografia immortalava quindi un uomo, un corpo, sospeso nel tempo e nello spazio, con la camicia bianca e i pantaloni neri che riflettono perfettamente lo sfondo a strisce verticali nere e grigie delle colonne esterne delle torri. Ciò che più colpisce di questa fotografia è la posa, per niente scomposta di fronte alla tragedia imminente, ma anzi completamente simmetrica e raccolta; l'uomo è infatti raffigurato a testa in giù, con le braccia allineate alle bande verticali degli edifici e una gamba piegata. Come afferma anche lo stesso Drew, «that picture just jumped off the screen because of its verticality and symmetry»¹⁴⁸, ed è anche per questo che la fotografia in questione, pubblicata nel «New York Times» la mattina del 12 settembre 2001, è diventata uno dei simboli più potenti della catastrofe. Di fronte a questa immagine di atrocità, è inoltre impossibile ritirarsi dal pensiero paradossale che oltre a comunicare compassione ed incredulità, allo stesso tempo porta ad esclamare «Che spettacolo!»¹⁴⁹, proprio come sottolineava Sontag.

Questa fotografia, così come le altre dei cosiddetti “falling men”¹⁵⁰, ha senza dubbio ispirato DeLillo che, iniziando dalle torri, «tenta disperatamente di immaginare quel

¹⁴⁶ D. DeLillo, *Falling Man*, New York, Simon & Schuster, 2007; trad. it. M. Colombo, *L'uomo che cade*, Torino, Einaudi, 2008.

¹⁴⁷ La possibile identità del “Falling Man” è stata indagata nel saggio di Tom Junod, *The Falling Man*, in «Esquire», 140, 3 (2003), pp. 38-51.

¹⁴⁸ Ivi, p. 43.

¹⁴⁹ S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, cit.; trad. it. P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 83.

¹⁵⁰ Le fotografie dei “falling men”, dopo le loro pubblicazioni nei giorni immediatamente successivi alla tragedia, sono state censurate per anni (fino al 2007) perché ritenute fortemente indiscrete nei confronti di coloro che hanno compiuto un gesto tanto tragico come quello raffigurato.

momento. [...] Le persone che cadono dalle torri, mano nella mano»¹⁵¹. Sempre *In the Ruins of the Future* (2001) DeLillo sottolineava la necessità di assorbire lo choc e il dolore così come sono, e allo stesso tempo mostrava la “missione” dello scrittore di fronte a questo evento, ovvero capire cos’è nato in ogni spettatore, sopravvissuto o testimone quel giorno. Nel dicembre del 2001, a soli tre mesi dall’accaduto, DeLillo si domandava in particolare se fosse “troppo presto” per tentare di rielaborare la tragedia e fornire la più appropriata contro-narrazione; di fronte a questo scorrere inesorabile degli eventi, è necessario ripensare al futuro: «Is it too soon? We seem pressed for time, all of us. Time is scarcer now. There is a sense of compression, plans made hurriedly, time forced and distorted. But language is inseparable from the world that provokes it»¹⁵².

DeLillo decide di partire proprio dal linguaggio, dalla potenza espressiva della parola, e di ricostruire un romanzo verosimile che, a partire dall’attacco terroristico alle Twin Towers, mostri le conseguenze nelle vite apparentemente ordinarie dei protagonisti e la difficoltà stessa di superare il trauma. *Falling Man* (2007) si configura così come un romanzo che tiene insieme molteplici e differenti punti di vista; in particolare la storia si apre *in medias res* con la vicenda raccontata in terza persona di Keith Neudeker, impiegato sopravvissuto tra il tumulto delle persone in fuga, tra il panico generale e il boato ancora vivido degli aerei che si schiantano sulle torri quell’11 settembre:

They ran and fell, some of them, confused and ungainly [...]. The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall. This was the world now. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past, standard sheets with cutting edge, skimming, whipping past, otherworldly things in the morning pall. He wore a suit and carried a briefcase. There was glass in his hair and face, marbled bolls of blood and light.¹⁵³

I dettagli che più ricorrono in questa descrizione iniziale sono il fumo e la cenere, così come i fogli di carta che planano dal cielo; Keith, ancora in uno stato confusionale, riesce a salvarsi e sceglie di farsi accompagnare da un furgoncino di un idraulico di passaggio a casa dell’ex-moglie Lianne, decisione che riunisce temporaneamente la famiglia. Da questo punto in poi, infatti, le storie di Keith e Lianne, insieme a quella di loro figlio Justin, si legano indissolubilmente nel tentativo di riconciliazione e di

¹⁵¹ D. DeLillo, *In the Ruins of the Future*, in «Harper’s Magazine», 2001, pp. 33-40; trad. it. E. Leo, *Nelle rovine del futuro*, cit., p. 31.

¹⁵² D. DeLillo, *In the Ruins of the Future*, in «Harper’s Magazine», 2001, pp. 33-40.

¹⁵³ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 8.

superamento del trauma comune, vissuto però in maniera differente con esiti individuali. È nel dialogo con la madre Nina che Lianne prende davvero atto del fatto che Keith è sopravvissuto alla tragedia, dopo aver temuto di perderlo, e che la loro vita era cambiata per sempre: «This was next. The time to be afraid is when there's no reason to be afraid»¹⁵⁴, il futuro quindi era appena stato.

Il romanzo *Falling Man* è diviso in tre parti, ognuna delle quali è intitolata con un nome maschile: “Bill Lawton” la prima, “Ernst Hechinger” la seconda e infine “David Janiak”. Secondo il critico Joseph M. Conte, ciò che questi nomi condividono è la «metonomasia», ovvero la trasformazione di un nome proprio, il fatto che «ognuno è stato modificato per adattarsi allo scopo dei personaggi nella narrazione»¹⁵⁵; il primo caso è un termine frainteso, erroneo, e gli altri due sono i nomi “reali” nascosti dei veri personaggi. L'esperienza del lettore di fronte al riconoscimento dei personaggi dietro questi nomi emula quella dell'evento traumatico dell'11 settembre in sé: lo choc dell'attacco genera inevitabilmente un pubblico disorientato, il quale, solo successivamente, comprende i piani di un complotto ordito da autori sconosciuti che troppo tardi vengono identificati.

Per quanto riguarda Bill Lawton si tratta di un malinteso: Justin, il figlio di Lianne e Keith, insieme ai suoi compagni di gioco perlustra il cielo («searching the skies for Bill Lawton»¹⁵⁶) dalle finestre con il binocolo nei giorni successivi all'attacco per scorgere quell'uomo con la barba lunga e la tunica: «Bill Lawton has a long beard. He wears a long robe»¹⁵⁷). Questo è “il loro segreto”, cercare nel cielo Bill Lawton, nome che i bambini ingenuamente hanno frainteso dal vero Bin Laden al telegiornale: «this is what we get for putting a protective distance between children and news events»¹⁵⁸. Questo è ciò che accade quando si prova a mantenere una certa distanza tra i bambini e il telegiornale: le notizie arrivano comunque, trasmettono in ogni caso la paura per un nemico che non si conosce, che governa il cielo e che quindi preventivamente bisogna ricercare per potersi salvare. In questa anglicizzazione del nome risiede anche il più profondo significato che DeLillo stesso voleva trasmettere, ovvero la percezione che

¹⁵⁴ Ivi, p. 20.

¹⁵⁵ J. M. Conte, *Don DeLillo's Falling Man and The Age of Terror*, in «Modern Fiction Studies», 57, 3 (2011), p. 569: “citazione tradotta”.

¹⁵⁶ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 68.

¹⁵⁷ Ivi, p. 69.

¹⁵⁸ Ibidem.

questo terrorista “Bill Lawton” non sia poi così estraneo e alieno rispetto al mondo americano occidentale che tanto combatte.

Il secondo capitolo porta il titolo di “Ernst Hechinger”, vero nome del compagno di Nina, madre di Lianne, il quale ora, divenuto mercante d’arte, si fa chiamare con lo pseudonimo Martin Ridnour. Ernst si scopre essere stato un estremista politico appartenente alla Kommune One, coinvolto probabilmente nella lotta agli elementi fascisti della Germania occidentale tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta. Lianne, riflettendo sulla sua figura, afferma: «Maybe he was a terrorist but he was one of ours, she thought, and the thought chilled her, shamed her – one of ours, which meant godless, Western, white»¹⁵⁹. Forse questo Ernst dunque era stato un terrorista, ma “uno dei nostri”, uno di quelli che viene rivestito di valore per ciò che compie, per ciò che combatte, diversamente dai terroristi jihadisti. A proposito di questi ultimi, è proprio Martin ad indagare le motivazioni che li spingono agli atti estremi:

They attack out of panic. [...] They strike a blow to this country’s dominance. They achieve this, to show how a great power can be vulnerable. [...] One side has the capital, the labor, the technology, the armies, the agencies, the cities, the laws, the police and the prisons. The other side has a few men willing to die. [...] It’s not the history of Western interference that pulls down these societies. It’s their own history, their mentality.¹⁶⁰

Infine, l’ultimo nome maschile che dà il titolo al capitolo finale è “David Janiak”, il vero nome dell’artista di strada noto come “Falling Man”; nel corso del romanzo infatti è presente questo personaggio che, gettandosi dagli edifici come la Grand Central Station, vuole replicare la posa della celebre fotografia di Drew. Il suo tuffo stilizzato mira a mantenere la posizione a testa in giù tramite imbragature, con l’obiettivo di scuotere un pubblico di newyorkesi che non si aspetta di vedere proprio quella particolare caduta:

A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. A safety harness was barely visible, emerging from his trousers at the straightened leg and fastened to the decorative rail of the viaduct. She’d heard of him, a performance artist known as Falling Man. He’d appeared several times in the last week, unannounced, in various parts of the city, suspended from one or another structure, always upside down, wearing a suit, a tie and dress shoes. He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump.¹⁶¹

¹⁵⁹ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 171.

¹⁶⁰ Ivi, p. 50.

¹⁶¹ Ivi, p. 32.

È Lianne che in più occasioni, così come in questo passo, si imbatte nelle performance di David Janiak che la riportano a quei momenti duri che già aveva vissuto da spettatrice “quando le persone cadevano o erano costrette a saltare”.

Ripercorrendo la struttura del romanzo, è necessario sottolineare come ogni capitolo si chiuda con una vignetta che assume il punto di vista del giovane jihadista identificato solo come “Hammad”. Questo nome non corrisponde a nessuno dei diciannove dirottatori noti coinvolti nell’attentato dell’11 settembre, ma sintetizza e racchiude perfettamente l’individuo tipicamente associato alle rigide convenzioni del mondo arabo. In queste tre conclusioni di capitolo dedicate ad Hammad, DeLillo sceglie di delineare la mente del terrorista, dall’esperienza come fuciliere al fianco di Saddam-Hussein durante la guerra tra Iran e Iraq (1980-88), all’indottrinamento ricevuto sotto la tutela di Mohamed Atta, e infine alla presa di posizione a bordo dell’American Airlines schiantatosi contro le torri. Nel ripercorrere e presentare attraverso Hammad le ideologie terroriste, DeLillo vuole cercare di mostrare la potenza di un nemico che non lotta semplicemente contro un obiettivo, ma si sacrifica col martirio nel nome di Dio, in una guerra fortemente asimmetrica. Già ne *In the Ruins of the Future* (2001) DeLillo affermava «siamo ricchi, privilegiati e forti, ma loro sono disposti a morire»¹⁶², e qui Hammad conclude affermando proprio che «We are willing to die, they are not. This is our strength, to love death, to feel the claim of armed martyrdom»¹⁶³. Eppure Hammad non è così indottrinato da non poter prendere in considerazione se un uomo «have to kill himself in order to accomplish something in the world»¹⁶⁴, come un atto di realizzazione personale. D’altra parte i dubbi di Hammad lo dipingono con una sottile vena di umanità, ritratto del tutto inusuale per un pubblico occidentale incapace di comprendere la logica dei terroristi. In particolare, nel dialogo con un altro dirottatore Amir, Hammad si interroga sulle persone innocenti che ogni terrorista trascina con sé: «Never mind the man who takes his own life in this situation. What about the lives of the others he takes with him?»¹⁶⁵. Amir nella sua

¹⁶² D. DeLillo, *In the Ruins of the Future*, in «Harper’s Magazine», 2001, pp. 33-40; trad. it. E. Leo, *Nelle rovine del futuro*, cit., p. 13.

¹⁶³ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 161.

¹⁶⁴ Ivi, p. 158.

¹⁶⁵ Ivi, p. 159.

risposta sintetizza infine la logica più profonda di un atto terroristico, gli altri non esistono se non nella funzione datagli di morire:

There are no others. The others exist only to the degree that they fill the role we have designed for them. This is their function as others. Those who will die have no claim to their lives outside the useful fact of their dying.
Hammad was impressed by this. It sounded like philosophy.¹⁶⁶

Il romanzo infine si chiude con il punto di vista narrativo proprio di Hammad, che, a bordo dell'aereo, impatta fisicamente contro la torre nord: in questa struttura circolare dell'intera narrazione, la vicenda di Hammad si unisce a quella iniziale di Keith mentre fugge dalla torre. Come afferma dunque Conte:

Temporally, the novel ends slightly before it begins, with Keith fleeing the north tower, so that by violating in his fictional narrative the inexorable forward thrust of events that comprises history, DeLillo can reexamine the motives of the terrorists and the experience of the survivors.

Dal punto di vista temporale, il romanzo termina infatti poco prima di iniziare: questo permette a DeLillo di prendere in considerazione le motivazioni più radicate che muovono il terrorismo, tema già centrale in altri romanzi precedenti come *Mao II* e *Libra*.

Nell'affermazione di DeLillo «sta a noi [scrittori] creare una contronarrazione»¹⁶⁷ è riassunto il proposito dell'autore che culmina in quest'opera: ancora una volta si tratta di indagare il reale, di testimoniare la storia, di servirsi del linguaggio. Già nel saggio *The Power of History* (1997) DeLillo affermava che «a fiction writer feels the nearly palpable lure of large events and it can make him want to enter the narrative»¹⁶⁸ per interessarsi degli aspetti più piccoli dell'esperienza umana e indagarne i pensieri quotidiani più reconditi. Ancora nel saggio *A History of the Writer Alone in a Room* (1999), l'autore mostra il proprio rispecchiamento nei personaggi, la proiezione nei suoi scritti dei drammi vissuti anche in prima persona, la potenza di un linguaggio che si fa mimesi del dolore e opera di denuncia:

He wants to write a book that has many voices. Do you want to direct these voices against – against what? Against history, with its crescendos of bloody misfortunes.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ D. DeLillo, *In the Ruins of the Future*, in «Harper's Magazine», 2001, pp. 33-40; trad. it. E. Leo, *Nelle rovine del futuro*, cit., p. 15.

¹⁶⁸ D. DeLillo, *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», 1997, p. 60.

Against the replacement of real things with their representations. Against the search for an identity among worn images. But that's not actually what he wants. He wants to write sentences and paragraphs. He wants to dream himself into the brainwaves of imaginary people.¹⁶⁹

Se «la narrativa è ciò attraverso cui le cose vivono ancora»¹⁷⁰, DeLillo crede fermamente nel romanzo, e, *Falling Man* in particolare, è completamente immerso nella storia: è ciò che più conta per indagare e mostrare gli esiti differenti e i possibili mezzi di superamento di un trauma che ha coinvolto tutti.

Una ferita aperta

In *Falling Man*, DeLillo concentra la narrazione sull'esperienza traumatica delle Twin Towers e sulla restituzione personale dell'accaduto nel corso dei tre anni successivi rimanendo concentrato sull'esperienza dei suoi personaggi a New York. Inizialmente l'autore evidenzia la realtà dell'evento e i riverberi traumatici dal punto di vista di Keith Neudecker, un impiegato aziendale che lavora nella torre nord. Il dramma di Keith è vissuto a partire dalla sua discesa nel bel mezzo del tumulto, tra “cenere e fogli di carta che planavano”. Solo in un secondo momento, Neudecker si trova all'ospedale dove i sopravvissuti sono meno del previsto («were not appearing in the numbers expected»¹⁷¹) e dove per la prima volta “rivede” Rumsey, un suo collega rimasto ferito a morte durante l'attacco: «a dream, a waking image, whatever it was, Rumsey in the smoke, things coming down»¹⁷². Le immagini di morte sono dunque ricorrenti nella mente di Keith, proprio come “schegge organiche”, ovvero minuscoli frammenti del corpo dell'attentatore che si infilano sottopelle di chi sta gli vicino, impiegando mesi per essere riassorbite. Ecco dunque una realtà profondamente ferita, diversa rispetto al “prima”: «everything was gray, it was limp and failed, storefronts behind corrugated steel shutters,

¹⁶⁹ D. DeLillo, *A History of the Writer Alone in a Room*, in «The Jerusalem Prize For The Freedom Of The Individual In Society», 1999, pp. 13-18.

¹⁷⁰ D. DeLillo, *In the Ruins of the Future*, in «Harper's Magazine», 2001, pp. 33-40; trad. it. E. Leo, *Nelle rovine del futuro*, cit., p. 72.

¹⁷¹ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 17.

¹⁷² Ivi, p. 23.

a city somewhere else, under permanent siege, and a stink in the air that infiltrated the skin»¹⁷³.

«These are the days after»¹⁷⁴: i giorni del dopo in cui le partite di poker tanto salvifiche non hanno più senso perché «two players dead, one badly injured»¹⁷⁵, i giorni in cui Keith sente il bisogno di ripetere a voce alta «I'm standing here»¹⁷⁶ e per rendersi conto di essere un sopravvissuto «as if anchoring the body will help to make things real»¹⁷⁷, i giorni in cui preferisce salire con le scale al nono piano dell'edificio in cui da un anno e mezzo abita, perché fatica ad ammettere a se stesso che l'ascensore lo spaventa. Questi sono i giorni dei continui incubi ad occhi aperti di Keith durante i quali ritorna con la mente sempre a quell'11 settembre, in cui si era ritrovato miracolosamente a terra, salvo, con la camicia macchiata di sangue, ma non del suo sangue, quello di Rumsey:

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, with pinpoint glints of slivered glass in his face. He looked immense, in the doorway, with a gaze that had no focus in it. [...] He said there was a shirt coming down out of the sky. [...] his cuts and abrasions were not severe enough or numerous enough to account for all this blood. It was not his blood. Most of it came from somebody else.¹⁷⁸

In questi giorni del dopo, un oggetto sembra racchiudere la possibilità di una contronarrazione ed è una valigetta che Keith, distrattamente e senza accorgersene, ha portato con sé nella discesa della torre. Pur non appartenendogli e desiderando di poterla restituire, questo oggetto lo lega al ricordo vivido di quell'incubo che vuole condividere con qualcuno. Nonostante il dubbio relativo al «why am I doing this without checking further because is this person even alive?»¹⁷⁹, Keith riesce a trovare la legittima proprietaria: Florence Givens. La valigetta stimola fin da subito una narrazione tra due persone sconosciute che, sopravvissute ad un evento catastrofico e ancora incredule, si sentono unite nelle loro condivisioni:

¹⁷³ Ivi, p. 25.

¹⁷⁴ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 120.

¹⁷⁵ Ivi, p. 28.

¹⁷⁶ Ivi, p. 29.

¹⁷⁷ K. Harack, *Embedded and Embodied Memories: Body, Space, and Time in Don DeLillo's "White Noise" and "Falling Man"*, *Contemporary Literature*, 54, 2 (2013), p. 322.

¹⁷⁸ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 90-91.

¹⁷⁹ Ivi, p. 54.

She wanted to tell him everything. This was clear to him. Maybe she'd forgotten he was there, in the tower, or maybe he was the one she needed to tell for precisely that reason. He knew she hadn't talked about this, not so intensely, to anyone else.¹⁸⁰

In questi loro «crossing memories»¹⁸¹ entrambi hanno finalmente la conferma di essere stati proprio lì quel giorno; spazio e tempo, dunque storia, si uniscono nella presenza di Keith e Florence nelle torri:

They could talk about these things only with each other, in minute and 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.¹⁸²

La realtà sembra essere davvero salvifica per Florence, la quale, durante i loro confronti afferma «you saved my life»¹⁸³, ma per Keith neanche Florence sembra avere il ruolo catartico di superamento del trauma.

D'altra parte, è il poker a configurarsi come attività che, almeno inizialmente, lo appaga. Il fatto è che anche il poker non esce indenne dall'11 settembre: «There was nothing left, it seemed, to say about the others in the game, lost and injured, and there was no general subject they might comfortably summon. Poker was the one code they shared and that was over now»¹⁸⁴. Così Keith si nasconde dietro alle partite a poker con sconosciuti, isolandosi ulteriormente, allontanandosi da New York, preferendo una città-illusione come Las Vegas in una condizione di paralisi:

He was becoming the air he breathed. He moved in a tide of noise and talk made to his shape. The look under the thumb at ace-queen. Along the aisles, roulette wheels clicking. [...] There were no days or times except for the tournament schedule. [...] These were the days after and now the years, a thousand heaving dreams, the trapped man, the fixed limbs, the dream of paralysis, the gasping man, the dream of asphyxiation, the dream of helplessness.¹⁸⁵

Se i lettori sperano quindi che Keith, nella sua discesa dalla torre, con la camicia macchiata del sangue di Rumsey e stringendo distrattamente la valigetta di Florence,

¹⁸⁰ Ivi, p. 58.

¹⁸¹ Ivi, p. 59.

¹⁸² Ivi, p. 87.

¹⁸³ Ivi, p. 102.

¹⁸⁴ Ivi, p. 120.

¹⁸⁵ Ivi, p. 212.

possa essere redento, trovi un nuovo scopo e riprenda i legami con la sua famiglia, rimarrebbero delusi. E in effetti alcuni critici lo sono proprio a causa del fallimento della catarsi di questo “eroe tragico”: nei tre anni che seguono la vicenda di Keith Neudecker dopo il crollo delle torri, non ci sono miglioramenti nella rielaborazione della tragedia. Le distrazioni di cui si circonda, dal poker, al desiderio di allontanarsi da New York preferendo Las Vegas, dimostrano la profondità radicata del suo dramma. In particolare, è centrale l’immagine ricorrente nella mente di Keith con cui si apre il romanzo:

There was something else then, outside all this, not belonging to this, aloft. He watched it coming down. 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 river¹⁸⁶

La stessa immagine, corpi che cadono tra i quali vede anche Rumsey, è anche quella che sigilla l’esperienza di Keith e che determina la sua incapacità di superare il trauma: «for an instant he saw it again, going past the window, and this time he thought it was Rumsey. He confused it with Rumsey, the man falling sideways, arm out and up, like pointed up, like why am I here instead of there». Ancora una volta, nella conclusione del romanzo, Keith allontanandosi scorge ancora questa “camicia scendere dal cielo”:

That’s where everything was, all around him, falling away, street signs, people, things he could not name.
Then he saw a shirt come down out of the sky. He walked and saw it fall, arms waving like nothing in this life.¹⁸⁷

Il secondo personaggio chiave all’interno di *Falling Man*, testimone di una diversa rielaborazione del trauma con esito del tutto personale, è Lianne, l’ex-moglie di Keith. Lianne, fin dalla sua comparsa nella narrazione, si presenta come una donna sensibile ed empatica, con molte ansie derivanti dall’accaduto, proiettate anche sul figlio Justin semplicemente per proteggerlo. Lei, a differenza dell’ex-marito, non è una sopravvissuta della tragedia, ma l’ha vissuta ed introiettata interamente come spettatrice alla televisione. La sua vita viene radicalmente travolta dagli effetti di quell’11 settembre, con il ritorno di Keith a casa e l’affiorare di timori istintivi sui quali si mostra incapace di avere controllo. Così in particolare accade con la vicina di casa Elena che, a qualche settimana dall’accaduto, ascolta musica araba:

¹⁸⁶ Ivi, p. 7.

¹⁸⁷ Ivi, p. 252.

She was hearing another set of traditions, Middle Eastern, North African, Bedouin songs perhaps or Sufi dances, music located in Islamic tradition, and she thought of knocking on the door and saying something. [...]

Ask her why she's playing this particular music at this highly sensitive time. [...]

– Why now? This particular time?

– Now, later, what's the difference? It's music.¹⁸⁸

Di fronte a questa situazione, Lianne si rende conto di avere «Thoughts I can't identify, thoughts I can't claim as mine»¹⁸⁹: questi pensieri in cui fatica a riconoscersi, emergono in particolare anche al circolo di narrative che guida con pazienti malati d'Alzheimer. Nei temi ricorrenti e traumatizzati proprio come i suoi: «They wrote about the planes. They wrote about where they were when it happened. They wrote about people they knew who were in the towers, or nearby, and they wrote about God»¹⁹⁰. Questa citazione dimostra come le retoriche e le immagini relative all'attacco fossero davvero onnipresenti, ma che d'altra parte, come sottolinea Lianne, nessuno avesse davvero scritto o pubblicato una parola sui terroristi: «No one wrote a word about the terrorists. And in the exchanges that followed the readings, no one spoke about the terrorists»¹⁹¹.

Il trauma di Lianne assume presto i lineamenti dell'ossessione, della ripetitività, della dipendenza e dell'assuefazione dello spettatore medio che ha appreso della tragedia tramite gli schermi. In più occasioni infatti, è lei a proporre a Keith di riguardare per l'ennesima volta le immagini di quell'11 settembre, come affascinata, per poter finalmente credere o per trovare risposte inattese in un video riprodotto sempre uguale:

Every time she saw a videotape of the planes she moved a finger toward the power button on the remote. Then she kept on watching. The second plane coming out of that ice blue sky, this was the footage that entered the body, that seemed to run beneath her skin, the fleeting sprint that carried lives and histories, theirs and hers, everyone's, into some other distance, out beyond the towers.

– It still looks like an accident, the first one [...] The way the camera sort of shows surprise. [...]

– The second plane, by the time the second plane appears, we're all a little older and wiser.¹⁹²

¹⁸⁸ Ivi, p. 68, 117.

¹⁸⁹ Ivi, p. 119.

¹⁹⁰ Ivi, p. 67.

¹⁹¹ Ivi, p. 72.

¹⁹² Ivi, p. 131.

E ancora, in questa fatica a riprendere in mano i gesti più quotidiani per paure che riemergono continuamente, Lianne è talmente ossessionata dalle immagini delle Twin Towers da rivederle in ciò che guarda, come in questo dialogo con Martin davanti a dei quadri di Giorgio Morandi appesi alla parete:

They looked together.

Two of the taller items were dark and somber, with smoky marks and smudges, and one of them was partly concealed by a long-necked bottle. The bottle was a bottle, white. The two dark objects, too obscure to name, were the things that Martin was referring to.

“What do you see?” he said.

She saw what he saw. She saw the towers.¹⁹³

Questi dipinti dunque trascinano “giù, dentro”, proprio come afferma Nina: «It takes you inward, down and in»¹⁹⁴, come la natura stessa del trauma radicata nel profondo.

Un’ulteriore ossessione che alimenta le ansie di Lianne è proprio il “Falling Man”, un artista performativo che mette in scena il dramma impersonando gli uomini caduti, o meglio gettatisi, dalle torri:

A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. [...]

She’d heard of him, a performance artist known as Falling Man. [...] He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump. [...]

There were people shouting up at him, outraged at the spectacle, the puppetry of human desperation, a body’s last fleet breath and what it held. It held the gaze of the world, she thought. There was the awful openness of it, something we’d not seen, the single falling figure that trails a collective dread, body come down among all.¹⁹⁵

In questa prima “apparizione” di Janiak, Lianne scorge l’artista mente penzola con la sua cintura di sicurezza e, in prima battuta, lo trova insignificante, oltre che irrispettoso a così pochi giorni dalla tragedia e «too near and deep, too personal»¹⁹⁶.

La seconda volta, Lianne assiste ad una performance completa dell’artista, a partire dalla preparazione delle cinture di sicurezza, al salto nel vuoto:

The jolt, the sort of midair impact and bounce, the recoil, and now the stillness, arms at his sides, one leg bent at the knee. There was something awful about the stylized

¹⁹³ Ivi, p. 46.

¹⁹⁴ Ivi, p. 110.

¹⁹⁵ Ivi, p. 32.

¹⁹⁶ Ivi, p. 168.

pose, body and limbs, his signature stroke. But the worst of it was the stillness itself and her nearness to the man, her position here, with no one closer to him than her.¹⁹⁷

Con quel “suo tratto caratteristico”, questa volta, l’arte di Janiak elimina per Lianne ogni distanza tra la rievocazione e il vero momento orribile in cui le persone scelgono di saltare piuttosto che bruciare vive. Guardando Janiak mentre si prepara a saltare davanti a un pubblico composto principalmente da pendolari su un treno in transito, Lianne risperimenta il terrore e allo stesso tempo il fascino di quell’11 settembre in cui non riusciva a distogliere lo sguardo. Come ha scritto Duvall, per lei «witnessing Falling Man's full performance is not a representation of the horror of 9/11, it is the horror of 9/11 itself»¹⁹⁸. L’atteggiamento che testimonia il personaggio di Lianne è proprio come quello di Klara Sax in *Underworld* (1997) davanti alla grandezza emergente delle torri: «very terrible thing but you have to look at it»¹⁹⁹; Lianne sostiene infatti la necessità di guardare ed interpretare il “Falling Man” nonostante questo artista dia un volto alla morte invadendo lo spazio personale di ognuno. A coloro i quali, inorriditi, si oppongono alle performance di Janiak, Lianne testimonia che lo sguardo terribile è necessario e che bisogna lottare «to see it correctly, find a crack in the world where it might fit»²⁰⁰. L’arte di Janiak quindi, così come quella di DeLillo stesso dalla cui penna nasce l’artista performativo, sicuramente non produce una guarigione definitiva, ma sondando i ricordi e i traumi più nascosti, fornisce un po’ di conforto. Come afferma Harack:

DeLillo is actually showing a real, embodied struggle to narrativize the event, to see it anew without reducing it to easily digested symbolism. [...] DeLillo points to the power of art to infiltrate consciousness and instigate a reconsideration of historical events.²⁰¹

Nell’affermazione di Duvall che presenta Janiak come un «terrorista della percezione»²⁰², l’arte conquista il ruolo di testimone dell’orrore e, come il terrorista «è

¹⁹⁷ Ivi, p. 160.

¹⁹⁸ J. N. Duvall, *Fiction After 9/11*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, cit., p. 186.

¹⁹⁹ D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 372.

²⁰⁰ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 168.

²⁰¹ K. Harack, *Embedded and Embodied Memories: Body, Space, and Time in Don DeLillo's "White Noise" and "Falling Man"*, cit., p. 327.

²⁰² J. N. Duvall, *Fiction After 9/11*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, cit., p. 183.

riuscito a politicizzare l'estetica»²⁰³, l'artista ha imparato a estetizzare il terrore. Questa è la più forte contro-narrativa di DeLillo così come in *Falling Man*, anche nelle sue opere precedenti: è l'arte, è la letteratura, è l'astrazione ad essere provocatrice e ad opporsi con tutte le sue armi al terrore della vittimizzazione.

Attraverso un testimone-sopravvissuto alla tragedia come Keith che rivive continuamente gli incubi, una spettatrice televisiva traumatizzata dai media come Lianne e un artista che denuncia e provoca, l'arte e le immagini hanno, soprattutto in questo romanzo, una valenza centrale. La figura dell'artista performativo David Janiak, è dunque il filtro da applicare al romanzo per non abbandonarsi alla mera realtà traumatica, ma reinventare, tramite l'arte, un baluardo di difesa che Lianne riesce ad accogliere; Lianne infatti è in grado di resistere al trauma rimanendo a vivere a New York, città ferita: «Even in New York – I long for New York»²⁰⁴. In conclusione, Lianne si dimostra un personaggio che più apertamente di Keith esplicita le proprie paure ed insicurezze, ma che a differenza sua, è anche in grado di reagire. In un confronto tra i due, Lianne si rivolge a Keith mostrando le differenze di veduta che li separano, lei disposta ad andare oltre, lui paralizzato a giocare a poker settimana dopo settimana:

Times like these, the family is necessary. Don't you think? Be together, stay together? [...] People sitting around a table going shuffle shuffle. Week after week. I mean catching planes to go play cards. I mean aside from the absurdity, the total psychotic folly, isn't there something very sad about this? [...] There was one final thing, too self-evident to need saying. She wanted to be safe in the world and he did not.²⁰⁵

In queste domande poste a Keith, la maggior parte delle quali rimaste senza risposta, Lianne si mostra ora pronta ad affrontare il domani, con il proprio corpo, le proprie insicurezze, e una speranza di fede nascente, “argento che attraversava il blu”:

God, she thought. What does it mean to say that word? Are you born with God? If you never hear the word or observe the ritual, do you feel the breath alive inside you, in brain waves or pounding heart? [...] She was ready to be alone, in reliable calm, she and the kid, the way they were before the planes appeared that day, silver crossing blue.²⁰⁶

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ D. DeLillo, *Falling Man*, cit., p. 33.

²⁰⁵ Ivi, p. 210-211.

²⁰⁶ Ivi, p. 215, 218.

Falling Man sicuramente non è un romanzo semplice anche perché presenta molteplici e diversi punti di vista, tra cui Keith e Lianne, Hammad e David Janiak. La ricezione di questa pubblicazione allo stesso tempo si è divisa in chi ha lodato il testo comprendendo il suo significato più profondo, e chi invece lo ha accusato per non aver mostrato chiaramente una “soluzione” per reagire al trauma.

Nonostante la presenza dell’artista e il ruolo che è stato affidato posteriormente all’arte, il romanzo non può essere definito per niente esplicito nel ritrovare nella performance una via di guarigione e ripartenza. David Janiak è, in prima lettura, un artista che all’interno del romanzo si lascia cadere e assume la posa della celebre fotografia di Richard Drew nota come “The Falling Man”; in questo suo lasciarsi cadere si dispiega secondariamente anche il significato più profondo ricercato da DeLillo: l’arte, la letteratura, e l’autore stesso sono metafora della vita che, appesa per mezzo di qualche imbragatura di sicurezza, sfilano nel cielo e si fanno testimoni delle tragedie. L’autore e l’arte dunque non possono e non vogliono avere la presunzione di fornire certezze, così come una “mappa d’orientamento” con soluzioni puntuali per reagire al trauma. L’esperienza artistica di David Janiak, come sottolinea anche Duvall, funge da testimonianza di un trauma collettivo che in ogni caso si rapporta ad un individuo (come Lianne), già portatore di precedenti traumi privati:

As such, the individual is not solely constituted by some collective trauma but is already the bearer of previous private traumas. Because our multiple traumas interact (overlap, reinforce, or diverge), any particular artist's response to 9/11 or viewer's reaction to such art is radically unpredictable. This is why, even if there is such a thing as collective trauma, there will never be any work of art that can collectively heal this trauma.²⁰⁷

Di fronte ad un dramma collettivo come l’attacco alle Twin Towers, non potrà mai esistere un’opera d’arte in grado di curare collettivamente questo trauma, e DeLillo ne è consapevole: tutta la sua opera infatti è un tentativo di risposta che passa anche attraverso l’arte, racchiudendo i traumi collettivi legati all’11 settembre, ma che in ogni caso si rapportano con i dolori individuali. Il trauma non può essere dimenticato: nel tentativo di rimozione superficiale del lutto, questo di fatto permane irrisolto. Come sottolinea quindi Dominick LaCapra, il processo di elaborazione non si realizza mai una volta per tutte; ciò

²⁰⁷ J. N. Duvall, *Fiction After 9/11*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, cit., p. 186.

che anche DeLillo considera un valore da riconoscere è dunque il cosiddetto *working through*²⁰⁸, ovvero l'attraversamento del trauma in cui è giusto rimanere per poter comprendere, elaborare e superare il dramma.

Nel ripetere la violenza da parte di Janiak, così come nell'inutilità di identificare un fine dell'evento, e giungere quindi ad una fine del romanzo, DeLillo stesso cerca il "fallimento" per dimostrare come il trauma rimanga una ferita aperta.

²⁰⁸ «[Working through] requires going back to problems, working them over, and perhaps transforming the understanding of them. Even when they are worked through, this does not mean that they may not recur and require renewed and perhaps changed ways of working through them again. In this sense, working through is itself a process that may never entirely transcend acting out and that, even in the best of circumstances, is never achieved once and for all», D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 148-149.

Bibliografia

Adam Begley, 1997. Don DeLillo: *Americana, Mao II, and Underworld* in «Southwest Review», 82, 4, pp. 478-505.

Anker Elizabeth S., 2011. *Allegories of Falling and the 9/11 Novel*, in «The Twenty-First-Century American Novel», 23, 3, pp. 463-482.

Ballard James Graham, 1970. *The Atrocity Exhibition*, London, Jonathan Cape. Trad. it. A. Caronia, *La mostra delle atrocità*, Milano, Feltrinelli, 2014.

Baricco Alessandro, 2001. *Quando la storia si presenta come un film*, in «La Repubblica».

Baudrillard Jean, 1981. *Simulacres et Simulation*, Parigi, Edition Galilée.

Bell Daniel, 1976. *The Coming of the Post-Industrial Society*, New York, Basic Books.

Bertoni Federico, 1970. *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino, Einaudi.

Bonca Cornel, 2011. *How (and How Not) to Write About 9/11*, in «Modern Language Studies», 41, 1, pp. 132-140.

Borradori Giovanna, 2003. *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jurgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza.

Brugnolo Stefano, 2022. *White Noise ovvero la realtà come ritorno del represso*, in «Between», Vol XII, n. 24, pp. 81-101.

Calvino Italo, 1987. *La mia città è New York*, intervista di Rubeo Ugo, Roma, Editori Riuniti.

Camus Albert, 1947. *La Peste*, Paris, Gallimard.

Carati Simone, 2023. *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*, Milano, Ledizioni.

Carravetta Peter e Spedicato Paolo, 1984. *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani.

Caruth Cathy, 1995. *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Ceserani Remo. 1997. *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Chéroux Clément, 2010. *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Torino, Einaudi.
- Conte Joseph M., 2011. *Don DeLillo's Falling Man and The Age of Terror*, in «Modern Fiction Studies», 57, 3, pp. 557-583.
- Daniele Giglioli, 2016. *Risentimenti antipostmoderni*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 9, pp. 203-217.
- DeLillo Don, 1971. *Americana*, Boston, Houghton Mifflin. Trad. it. M. Pensante, *Americana*, Torino, Einaudi, 2008.
- DeLillo Don, 1985. *White Noise*, New York, Viking Penguin. Trad. it. M. Biondi, *Rumore Bianco*, Torino, Einaudi, 1999.
- DeLillo Don, 1988. *Libra*, New York, Viking Press. Trad. it. M. Bocchiola, *Libra*, Torino, Einaudi, 2000.
- DeLillo Don, 1991. *Mao II*, New York, Scribner; trad. it. D. Vezzoli, *Mao II*, Torino, Einaudi, 2009.
- DeLillo Don, 1997. *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», pp. 60-63.
- DeLillo Don, 1997. *The Power of History*, in «The New York Times Magazine», pp. 60-63.
- DeLillo Don, 1997. *Underworld*, New York, Scribner. Trad. it. D. Vezzoli, *Underworld*, Torino, Einaudi, 1999.
- DeLillo Don, 1999. *A History of the Writer Alone in a Room*, in «The Jerusalem Prize For The Freedom Of The Individual In Society», pp. 13-18.
- DeLillo Don, 2001. *In the Ruins of the Future*, in «Harper's Magazine», pp. 33-40. Trad. it. E. Leo, *Nelle rovine del futuro*, Marotta&Cafiero, Napoli, 2022.
- DeLillo Don, 2007. *Falling Man*, New York, Simon & Schuster. Trad. it. M. Colombo, *L'uomo che cade*, Torino, Einaudi, 2008.
- Derrida Jacques, 2004. *Le "concept" du 11 septembre, dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée.
- Devetak Richard, 2009. *After The Event: Don DeLillo's White Noise and 11 September 11 narratives*, in «Review of International Studies», 35, 4, pp. 795-815.
- Dewey Joseph, 2002. *A Gathering under Words. An Introduction*, in «Underwords. Perspectives on Don De Lillo's Underworld», Newark, University of Delaware Press, pp. 9-18.

- Donnarumma Raffaella, 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Duvall John, 2008., *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 79-93.
- Duvall John, 2012. *Cambridge Companion to American Fiction after 1945*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Eagleton Terry, 1998. *Le illusioni del postmodernismo*, Roma, Editori Riuniti.
- Eco Umberto, 1985. *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- Evans David H., 2006. *Taking Out the Trash: Don DeLillo's "Underworld", Liquid Modernity, and the End of Garbage*, in «The Cambridge Quarterly», 35, 2, pp. 103-132.
- Ferraris Maurizio, 2012. *Il populismo come perversione del postmoderno*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 1, pp. 57-61.
- Foster Hal, 2007. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books.
- Ganeri Margherita, 1998. *Postmodernismo. Storia dei Movimenti e delle Idee*, Milano, Editrice Bibliografica.
- Génette Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Du Seuil.
- Gray Richard, 2009. *Open Doors, Closed Minds: American Prose Writing at a Time of Crisis*, in «American Literary History», 21, 1, pp. 128-151.
- Harack Katrina, 2013. *Embedded and Embodied Memories: Body, Space, and Time in Don DeLillo's "White Noise" and "Falling Man"*, in «Contemporary Literature», 54, 2, pp. 303-336.
- Hardack Richard, 2004. *Two's Crowd: "Mao II", "Coke II" and The Politics of Terrorism in Don DeLillo*, in «Studies in The Novel», 36, 3, pp. 374-392.
- Harvey David, 1990. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell. Trad. it. Viezzi Maurizio, 1993. *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore.
- Harvey David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, 1990. Oxford, Blackwell. Trad. it. *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993.
- Hassan Ihab, 1975. *Paracriticism. Seven Speculation of the Times*, Urbana, University of Illinois Press.

- Henry James, 2015. *The Figure in the Carpet*, London, Penguin Classics, 2015. Trad. it. L. Formigari, *La cifra nel tappeto*, Firenze, Passigli, 1995.
- Howe Irving, 1959. *Mass Society and Postmodern Fiction*, in «Partisan Review», 26, pp. 420-436.
- Jameson Fredric, 1990. *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*. Milano, Garzanti.
- Jameson Fredric, 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press. Trad. it. M. Manganelli, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Junod Tom, 2003. *The Falling Man*, in «Esquire», 140, 3, pp. 38-51.
- Kaplan Ann E., 2005. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- LaCapra Dominick, 2000. *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Lash Scott and Urry John, 1994. *Economies of Signs and Space*, London, Sage.
- Lentricchia Frank, 1991. *An Outsider in This Society': An Interview with Don DeLillo*, Durham and London, Duke University Press.
- Levin Harry, 1996. *What Was Modernism?*, in «Massachusetts Review», I, pp. 609-30.
- Lipovetsky Gilles, 1983. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Parigi, Gallimard. Trad. it. P. Peroni, 1995. *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Milano, Luni.
- Lipovetsky Gilles, 2004. *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- Marfè Luigi, 2021. *Falling Man and the Intericonicity of 9/11 Pictures*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 18, pp. 109-122.
- McHale Brian, 1987. *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge.
- Mitchell William J. T., 1990. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press. Trad. it. M. Cometa, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- Morcellini Mario, 2003. *Torri crollanti. Comunicazione, media e nuovi terrorismi dopo l'11 settembre*, Milano, Franco Angeli.
- Osteen Mark, 1999. *Becomning Incorporated: Spectacular Authorship and DeLillo's "Mao II"*, in

«Modern Fiction Studies», 45, 3, pp. 571-599.

Panzani Ugo, 2012. *Oltre il postmoderno. Libertà positive in "Infinite Jest" di David Foster Wallace e "Underworld" di Don DeLillo*, in «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 1, pp. 93-101.

Perniola Mario, 1983. *La società dei simulacri*, Bologna, Cappelli.

Schick Kate, 2011. *Acting out and working through: trauma and (in)security*, in «Review of International Studies», 37, 4, pp. 1837-1855.

Siti Walter, 2011. *L'inganno del realismo*, in «La Stampa», p.1.

Sontag Susan, 1969. *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Dell Publishing, 1969.

Sontag Susan, 2003. *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. P. Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori.

Turi Nicola, 2020. *A partire da "Underworld". Don DeLillo e il romanzo del terzo Novecento*, Firenze, Firenze University Press.

Turner Tom, 1995. *City as Landscape: A Post Post-modern View of Design and Planning*, London, Taylor & Francis.

Vermeulen Timotheus, Van den Akker Robin, 2010. *Notes on Metamodernism* in «Journal of Aesthetics & Culture», 2, pp. 1-14.

Vittorini Fabio, 2017. *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron editore.

Weimann Gabriel, and Winn Conrad, 1994. *The Theater of Terror: Mass Media and International Terrorism*, New York, Longman.

Wilcox Leonard, 1991. *Baudrillard, DeLillo's White Noise, and the end of the heroic narrative*, in «Contemporary Literature», Vol. 32, n. 3 pp. 346-365.

Willman Skip, 1988. *Traversing the Fantasies of the JFK Assassination: Conspiracy and Contingency in Don DeLillo's "Libra"*, in «Contemporary Literature», 39, 3, pp. 405-433.

Wood Gordon S., 1982. *Conspiracy and the Paranoid Style: Causality and Deceit in the Eighteenth Century*, in «William and Mary Quarterly», 39, pp. 401-441.

Žižek Slavoj, 1996. *I Hear You with My Eyes; or, The Invisible Master*, in «Gaze and Voice as Love Objects», pp. 90-126.

Žižek Slavoj, 2003. *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi.