

Don DeLillo, *The Angel Esmeralda. Nine Stories.*

Marco Trainini

Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM

AbstractRecensiamo il libro Don DeLillo, *The Angel Esmeralda. Nine Stories*, New York, Scribner, 2011.**Parole chiave**

Don DeLillo, letteratura americana.

Contattimt.tredici@gmail.com

DeLillo takes us on a breathtaking journey, beyond the official versions of our daily history, behind all easy assumptions about who we're supposed to be, with a vision as bold and a voice as eloquent and morally focused as any in American writing.

Thomas Pynchon

... how I would enjoy being told the novel is dead. How liberating, to work in the margins, outside a central perception. You are the ghoul of literature.

Don DeLillo

Quickly, as if she were recalled by something over there, she turned to her canvas. There it was--her picture. Yes, with all its greens and blues, its lines running up and across, its attempt at something. It would be hung in the attics, she thought; it would be destroyed. But what did that matter? she asked herself, taking up her brush again.

Virginia Woolf

Nel novembre 2011, a poco più di un solo anno dalla data di pubblicazione dell'ultimo suo scritto intitolato *Point Omega*, lo scrittore americano Don DeLillo ha dato alle stampe per i tipi di Scribner la sua nuova opera: *The Angel Esmeralda. Nine Stories*, peculiare sin dal titolo e unica all'interno dell'intero corpus delilliano. L'autore di *Libra* non è certamente estraneo all'utilizzo della tipologia narrativa del racconto, basti solamente ricordare il fatto che frammenti della quasi totalità dei suoi romanzi vennero originariamente pubblicati su rivista sotto questa forma; la sua prima raccolta di novelle, *The Angel Esmeralda*, si erige primariamente come conferma, dilata nella vastità di un arco temporale che copre la quasi totalità del suo ciclo vitale artistico, della maestria di DeLillo nell'utilizzare quel prezio-

so meccanismo del racconto che sa perfettamente ricalcare, e modellare nuovamente, «la geometria di un sonetto, con una trama rigorosamente distesa su una tavola metrica «baciata» alla fine da un'arguzia, che può essere sì un colpo di scena, ma entro la prevedibilità di una catena di cause e di concause» (Nigro, *Regina I*).

Il racconto che apre il volume, *Creation*, venne originariamente pubblicato nella primavera del 1979 sulla rivista *Antaeus*. Una coppia, ambiguamente estesa a una ulteriore composta da una casuale intercambiabilità dei componenti, vede il proprio viaggio in una delle numerose isolette che popolano l'Oceano Atlantico costretto in una forzata e indeterminata protrazione a causa di continui disguidi presso il piccolo aeroporto locale. Confortevolmente intrappolati nella asettica accoglienza di quel «modern product»¹ (DeLillo, *Angel 8* [prodotto della modernità]) che è l'albergo quale emblema di uno spazio «designed to make people feel they'd left civilization behind» (DeLillo, *Angel 8* [ideato affinché gli esseri umani vengano privati della propria civilizzazione]), le due coppie si trovano costrette a ripetere quotidianamente, con esiti continuamente frustrati, il tentativo di imbarcarsi, che viene ad assumere la forma di un «primitive baptism» (DeLillo, *Angel 5* [una forma primordiale di battesimo]) oppure di «ordeals at the airport» (DeLillo, *Angel 15* [ordalie all'aeroporto]), e di poter sfuggire così alla bellezza primordiale e terribile di quel luogo che andava ad assumere i contorni di un «dream of Creation» (DeLillo, *Angel 9* [una visione della Creazione]).

Human Moments in World War III, apparso nel numero di *Esquire* datato luglio 1983, è il resoconto, redatto attraverso la voce in prima persona di uno dei protagonisti, della vita di due uomini in orbita nel sistema solare sul ricognitore spaziale *Tomahawk II*. In una violenta ma silente «cosmic solitude» (DeLillo, *Angel 35* [solitudine del cosmo]), la loro esistenza quotidiana, continuamente e forzatamente modulata sul ricordo di «that inherently earthbound rhythm» (DeLillo, *Angel 28* [quel ritmo inesorabilmente legato alla terra]), è scandita nella successione delle mansioni che essi devono compiere sull'astronave intervallate dai momenti di inevitabile ma indelicata intimità che necessariamente si è instaurata tra di loro. Sulla sottostante superficie terrestre, «that living body» (DeLillo, *Angel 44* [quell'organismo vivente]), gli uomini battagliaano in uno degli ennesimi ed insensati combattimenti che prende il nome di terza guerra mondiale.

La *Part Two* del volume si apre con il racconto intitolato *The Runner*, conciso ma tematicamente ingombrante, la cui pubblicazione risale al settembre 1988 sulla rivista *Harper's*. Immerso nella quotidianità banale di un gesto abusato dall'uomo moderno quale può essere quell'attività sportiva che prende il nome di *jogging*, un uomo che corre, e che resterà privo di nome lungo tutto l'arco della narrazione, diviene involontario testimone, insieme ad una collettività più vasta di individui sconosciuti, del rapimento di un bimbo che potrebbe però prestarsi nella sua indeterminatezza alle più variabili interpretazioni. La protagonista del racconto successivo, il quarto della raccolta, *The Ivory Acrobat*, pubblicato in *Granta 25* nell'autunno del 1988, dovrà affrontare una minaccia ancor più inesorabile rispetto a quella presentata nel racconto precedente. Una giovane americana, insegnante di musica ad Atene, vede la quotidianità della propria esistenza alterata da un terrificante

¹ Le citazioni da *The Angel Esmeralda*, in mancanza della traduzione italiana di prossima pubblicazione presso Einaudi, vengono qui presentate con una traduzione mia. Ugualmente, in considerazione della disomogeneità, di anni e autori, delle varie traduzioni e edizioni presenti in italiano dei romanzi di Don DeLillo, si è preferito uniformare le varie citazioni presenti nel testo con una traduzione mia. Le restanti traduzioni presenti nel testo, salvo indicazioni differenti, sono mie.

terremoto che devasta parte della città greca e la precaria tranquillità sulla quale poggiava la sua esistenza. Costretta a vivere come «an atomic child» (DeLillo, *Angel* 60 [una figlia dell'atomo]), la giovane sa trovare un necessario conforto solamente nelle parole di coloro che, oscillando tra una «mass emotion» (DeLillo, *Angel* 64 [emozione di massa]) e una «mass illusion» (DeLillo, *Angel* 69 [illusione di massa]), hanno condiviso l'evento ominoso. Il «sacred terror» (DeLillo, *Angel* 71 [terrore sacro]) insito nel tenebrore della sua nuova vita troverà una forma composita, che si spingerà eventualmente persino a «marking the limits of the self» (DeLillo, *Angel* 72 [tracciare i limite dell'io]), in una statua raffigurante una giovane donna cretese nell'atto temerario di saltare un toro. Pubblicato su *Esquire* nel maggio 1994. Protagonista di *The Angel Esmeralda*, frammento che verrà sedimentato poi nel fluviale *Underworld*, è Suor Edgard, una «cold-war nun» (DeLillo, *Angel* 83 [suora della guerra fredda]), che affronta quotidianamente l'«infectious disease» (DeLillo, *Angel* 73 [il contagio della malattia]) del «world out there» (DeLillo, *Angel* 73 [mondo là fuori]) pur di portare aiuto e provvisoria consolazione nell'esistenza di emarginati e reietti che popolano il Bronx, un catalogo dolente e vertiginoso di «unimaginable lives» (DeLillo, *Angel* 83 [vite inimmaginabili]). Un terrificante atto di violenza e morte compiuto sul corpo di una bimba e un finale miracolo, entrambi in maniera differente un «uncanny occurrence» (DeLillo, *Angel* 72 [un evento impensabile]), sapranno scuotere e frantumare le regole e le imposizioni con le quali la donna aveva sigillato la propria esistenza.

Baader-Meinhof è il racconto che apre la parte finale della raccolta e che venne originariamente pubblicato il primo aprile 2002 su *The New Yorker*. Una giovane donna assiste, seduta su di una panca «as a person does in a mortuary chapel» (DeLillo, *Angel* 105 [come farebbe una persona seduta in una cappella funeraria]), all'esposizione di una serie di opere composte dall'artista tedesco Gerhard Richter e ispirate al gruppo terroristico noto come Banda Baader-Meinhof quando, improvvisamente, un uomo compare nella sala prima deserta. Se inizialmente la sua presenza è «just an intimation behind her, a faint displacement of air» (DeLillo, *Angel* 105 [un solo accenno alle sue spalle, un semplice spostamento dell'aria]), ben presto quella «intimacy so false» (DeLillo, *Angel* 115 [intimità così fasulla]) fondata sulla loro conversazione rischia di trasformarsi in un atto di violenza contro la giovane, costretta «on the verge of something happening before you can begin to prepare for it» (DeLillo, *Angel* 114 [sulla soglia di un evento che giunge quando si è ancora impreparati]). Fortunatamente sfuggita ad un possibile episodio di traumatica violenza, l'indomani la donna ritrova nella medesima galleria l'uomo che, come una maschera di lampedusiana memoria, è «assorto in un abbraccio con la morte» (Nigro, *Principe* 74) mentre fissa un quadro non casualmente intitolato *Funeral*.

In *Midnight in Dostoevsky*, apparso su *The New Yorker* datato 30 novembre 2009, due giovani studenti universitari, durante una delle usuali passeggiate in cui sono soliti «to register what was out there, all the scattered rhythms of circumstance and occurrence, and to reconstruct it as human noise» (DeLillo, *Angel* 122 [registrare gli eventi del mondo esterno, tutti i ritmi frantumati del caso e dei fatti, per poi ricostruirli sotto forma di rumori umani]), incontrano un anziano sconosciuto avvolto da «an aura of mystery» (DeLillo, *Angel* 128 [una misteriosa aura]). Da questo momento ha inizio una competizione dialettica tra i due affinché possa essere narrata la più plausibile delle storie che sappiano giustificare l'esistenza dell'uomo registrando, attraverso un «process of imagining» (DeLillo, *Angel* 143 [un processo di immaginazione]), la sua storia passata modellata su di una «feasible truth, a usable truth» (DeLillo, *Angel* 140 [una verità malleabile e adattabile]).

Hammer and Sickle, presentato sul numero del dicembre 2010 di *Harper's*, registra la vita quotidiana in un insolito penitenziario: detenuti nel luogo, vi sono esclusivamente uomini che hanno commesso crimini di natura economica, che hanno trafficato illegalmente utilizzando come strumento quel denaro che è «the coded impulse» (DeLillo, *Angel* 155 [l'impulso codificato]). Le notizie del rumoroso mondo esterno giungono all'interno delle pareti del penitenziario filtrate da un surreale telegiornale per ragazzi presentato dalle figlie di uno dei detenuti, colui che narra in prima persona la storia; in una atmosfera altrettanto surreale, mentre si fa sempre più tangibile la minaccia di un crollo economico mondiale cioè il manifestarsi di quella violenta paralisi che «is what the city teaches us to fear» (DeLillo, *Names* 214 [è ciò che la città ci insegna a temere]), questi criminali del sistema capitalistico si ritrovano uniti in un liberatorio e consolatorio inno che possa auspicare una rivoluzione modellata su quel simbolo della falce e martello così ardentemente antitetico al loro credo.

Il racconto che chiude la raccolta ha titolo *The Starveling* e apparve originariamente nel numero 117 di *Granta* datato autunno 2011. Un uomo di mezza età, dopo aver dedicato un'intera vita allo studio dei film quali «waking dreams-daydreams» (DeLillo, *Esmeralda* 187 [sogni a occhi aperti, fantasticherie]), traslitera momentaneamente la sua ossessione per la cinematografia sul corpo, smagrito al limite dell'anoressia, di una donna casualmente incontrata durante una proiezione. Dopo il primo incontro, la sua mente continuerà con forza compulsiva a visualizzare l'ipotetica storia, così come le sue abitudini quotidiane e alimentari, di questa giovane donna sconosciuta e priva di un nome.

Come già accaduto per molte sue opere precedenti, per comprendere appieno lo spirito di questo *The Angel Esmeralda. Nine Stories* è necessario osservarne primariamente il paratesto. L'immagine di copertina, l'ombrosa statua di un angelo che sovrasta la figura di una croce, riporta alla memoria del lettore la tipologia di letteratura ottocentesca precedente a quella in cui si muove la poetica di DeLillo; questa raccolta di racconti possiede con mirifica precisione le medesime caratteristiche di una cattedrale oppure di un romanzo del canone europeo del diciannovesimo secolo: «stessa composita mescolanza di parti, alcune antique, altre di una bellezza ancora piena di vita; stessa ineguaglianza di usura, e soprattutto stesso prodigio di un'unità finale a dispetto della diversità dei particolari» (Barthes 348). Dimenticando questa copertina ufficiosa sarebbe curioso immaginare una eventuale variante da inserire nella recente riproposta della quasi totalità delle opere delilliane presentata dalla londinese Picador: la copertina di ogni singolo volume è stata infatti affidata all'eccellente illustratore Noma Bar il quale ha saputo, con precisione e lucidità encomiabili, racchiudere lo spirito che caratterizza ogni testo in una sola immagine, epigrammatica nella sua preponderante e risoluta unicità, modellata su di una scelta monocroma ripresa poi nel titolo e nella costina del volume. Questa sarebbe certamente una sfida vivificante per il giovane disegnatore di origine israeliana: rappresentare un insieme di testi che attraversa un arco temporale vastissimo, con tutto quanto il suo ingombrante ed influente carico di fisiologiche metamorfosi di stile o temi.

Varcata la soglia della visuale imposta dalla copertina, il lettore ritrova tutta la destabilizzante chiarezza di quegli inserti grafici/visivi utilizzati con proficua costanza da DeLillo come parti integranti del testo composto dalla parola scritta. Ognuna delle tre parti in cui il volume è suddiviso viene introdotta al lettore da un'immagine epigrammatica che sappia prefigurare un frammento del materiale narrato. La *Part One* è anticipata da una fotografia del globo terrestre visto dalla vastità dello spazio, echeggiando quindi in maniera scoperta la tematica della 'creazione' del primo racconto così come quella spazia-

le/fantascientifica di *Human Moments in World War III*; l'immagine che presenta la seconda sezione, estrapolata dal volume *Herakleion Museum* e raffigurante l'Affresco della tauocatapsia dove una giovane donna acrobata è eternata nell'atto di saltare un toro, richiama invece in maniera diretta il quarto racconto del volume, pur presentando palesi vicinanze tematiche con i restanti racconti della sezione. Uguale metodologia si riscontra nell'ultima immagine presentata al lettore: sebbene il quadro di Gerhard Richter sia direttamente correlato alla tematica terroristica presente in *Baader-Meinbof*, tutta quanta la sua aura di ferale angoscia sa ulteriormente lambire le restanti novelle proposte in questo sbalorditivo *The Angel Esmeralda. Nine Stories*.

È profondamente corretto leggere con proficua attenzione tra le righe di questa serie di racconti. Limpidamente, un lettore pratico della letteratura di DeLillo potrà ritrovarvi taluni temi che le sono propri, quella rinomata ricorrenza tematica che Henry James visualizzava nella forma di «a complex figure in a Persian carpet» (*Figure* 586 [una complessa immagine in un tappeto persiano]): la ricca opulenza occidentale di un turismo che è mosso «not for museum and sunset but for ruins» (DeLillo, *Esmeralda* 87 [non per musei o tramonti ma per le rovine]), *Creation*, *The Angel Esmeralda*, *Players*, *The Names*; la forma di un genere narrativo quale la fantascienza traslato verso una sua ulteriore evoluzione, *Human Moments in World War III*, *Ratner's Star*, il tentativo di comporre, come vaticinò uno dei suoi personaggi nell'agghiacciante *Great Jones Street*, quell'attualissima «financial litterature» (DeLillo, *Great* 213 [una letteratura finanziaria]), *Hammer and Sickle*, *Great Jones Street*, *Cosmopolis*; l'influsso del linguaggio sulla cognizione del mondo, *The Runner*, *Midnight in Dostoevsky*, *The Starveling*, *The Names*. Nonostante ciò, l'attitudine più corretta mentre ci si avventura nella lettura di queste pagine è quella di affrontarle nella loro essenziale unicità, in quel movimento della voce del narratore che passa dall'insieme dei più vasti arazzi all'analisi ristretta di un particolare altrettanto determinante, dall'analisi di quella massa cui appartiene «The future» (DeLillo, *Mao* 16 [Il futuro]) a quella dei singoli individui che la compongono. L'intricata parola di DeLillo, il quale mentre narra le meraviglie e gli orrori dell'adorata «Megamerica» (DeLillo, *Americana* 119 [Megamerica]) racconta anche della più abusata condizione umana, pur trasmettendo interamente il tolstojano «potere che ha l'arte di turbare» (Gifford, 79) sa ugualmente possedere quella «strange air of simplicity» (Woolf, 146 [strana aria di semplicità]) propria dei romanzi appartenenti al canone precedente a quello della nostra modernità.

Se da un lato la scrittura di DeLillo è calco di una hawthorniana «exploration of the relation between appearance and reality» (Bewley, 80 [una esplorazione del rapporto tra apparenza e realtà]), similamente la si può canonizzare ulteriormente nella «difficulty of bringing evil to a particular focus» (Bewley, 80 [difficoltà nel ritrarre il male nella necessaria limpidezza]) che apparterrà in seguito pure a James. Questa peculiarità, propria dell'intera produzione delilliana, è facilmente rintracciabile nel filo comune che lega l'atto narrativo di questi nove stupefacenti racconti; similmente, un ulteriore quesito, di fattura jamesiana, che da sempre sottende le parole di DeLillo è pure presente nella raccolta *The Angel Esmeralda. Nine Stories*: «How do we discover the evil that is in us, and are we capable of recognizing it for what it is?» (Anderson, 155 [Come possiamo svelare il male che risiede in noi e essere capaci di riconoscerne la vera natura?]). Come in tutti gli scritti narrativi di DeLillo pure in queste novelle, in un mondo che pare essere non solamente «abbandonato dagli dèi» (Lukács, 80) ma «abbandonato anche dal demonio» (Debenedetti, 51), è possibile trovare «more than one kind of faith or belief» (Tanner, 219 [più di una tipologia di fede o credo]) in cui i personaggi si immergono per ottenere una illusoria

salvaguardia contro il mondo esterno oppure i demoni rappresentati dalle proprie inconciliabili pulsioni; similamente, l'atto narrativo, nella maggior parte dei casi di stampo e-xtradiegetico autodiegetico, si bilancia su di «una vivacissima dialettica tra confessione e finzione» (Vittorini, *Svevo* 2) che inevitabilmente inficia l'attendibilità di un narratore prima autorevole nella sua dialettica modulata sulla verità. Ulteriormente, una costante accomuna tutte le esistenze narrate attraverso testi che si dipanano in un lungo percorso narrativo incominciato nel 1971 con quello stupefacente laboratorio di tematiche e maschere fenzionali a nome *Americana*, romanzo che insieme a *V.* di Thomas Pynchon è la più strabiliante opera prima regalataci dalla narrativa statunitense del dopoguerra. Gli esseri umani intagliati nelle pagine di DeLillo, indipendentemente che siano quelle di queste novelle oppure dei più vasti romanzi, vedono le proprie esistenze, spesso trascinate in relazioni scosse da «a whisper of desperation» (DeLillo, *Americana* 37 [un sospiro di disperazione]), continuamente «threatened by the silence» (DeLillo, *End* 30 [minacciate dal silenzio]) imposto da una inevitabile convivenza che forzatamente introduce una precaria intimità nella quale «The only danger is conversation» (DeLillo, *Esmeralda* 29 [Il solo pericolo è nella parola]) poiché «other people are conflict» (DeLillo, *Point* 29 [gli altri sono la guerra]). Nei momenti in cui emerge imperiosa «a shared crisis» (DeLillo, *Esmeralda* 31 [una minaccia comune]) – l'incognita sorta dagli ingranaggi dei codici della civiltà (*Creation, Human Moments in World War III, Hammer and Sickle*), le violente minacce della natura (*The Ivory Acrobat*) così come quelle di origine umana (*Baader-Meinhof, The Runner, The Angel Esmeralda, The Starveling*) - , tuttavia, essi percepiscono lo stimolo insopprimibile di avventurarsi nella parola gli uni negli altri, quando «their solitude becomes a sheltering» (DeLillo, *Players* 35 [la loro solitudine diviene un luogo in cui rifugiarsi]) nel «compiacimento irresistibile di essere oggetto dell'attenzione ermeneutica» (Vittorini, *Sogno* 188) di un altro individuo. Eteronimi di una serie di personaggi jamesiani, questi di DeLillo condividono con i primi una costante e frustrata ricerca di quella felicità che è, nel rimbombo dei trasognamenti di un megalomane che vuole «correggere la vita» (Freud, 472), simile all'«acqua nella rete: la butti, e si gonfia, e poi la tiri fuori, e non c'è niente» (Tolstoj, 1510).

Il titolo del secondo racconto ci introduce a quello che è uno dei nuclei centrali della raccolta così come dell'intera opera delilliana. La scelta per il titolo che raggruppa questi racconti dell'autore di *Falling Man* è caduta, come ovvietà prevedibile ma necessaria, in quel *The Angel Esmeralda* che richiama il pachidermico *Underworld*, probabilmente opera di DeLillo più nota al grande pubblico. Tuttavia, è propriamente *Human Moments in World War III* che avrebbe potuto essere ottimamente utilizzato quale titolo principale, e pertanto come introduzione ad un universo narrativo ben definito e delimitato, con forza ancor più pervasiva. Muovendosi continuamente e obbligatoriamente nella «lovely folly of history» (DeLillo, *End* 46 [amorevole follia della storia]) che con violenza inesausta modella e condiziona le loro esistenze, i due astronauti, così come tutte le restanti maschere narrative, devono affrontare e sfiorare continuamente quei momenti modulati sull'inevitabile contatto umano. Nonostante gli uomini e le donne temano profondamente questa possibile intromissione nella privatezza della propria esistenza, nell'urgenza di un evento terrificante così come di un dolore insopprimibile e incomprensibile, quello che essi ricercano con foga e determinazione è semplicemente «An interpreter of the mearning of his fear» (DeLillo, *Running* 212 [Un interprete che sappia spiegare il significato della paura]).

Ancora, in una delle scene finali di *Human Momentes in World War III*, nel corso di uno dei numerosi momenti di umanità che irrompono forzatamente nella vita dei due protagonisti del racconto, ci viene palesemente svelato quello che è il pensiero su cui poggia la pulsione narrativa di DeLillo. Vollmer, il giovane genio a bordo della navicella da ricognizione spaziale che scopertamente riecheggia quell'altro genio protagonista del capolavoro matematico di DeLillo a nome *Ratner's Star*, osservando la terra da distanze abissali si stupisce di come i suoi abitanti possano vivere in quel luogo colmo di nefaste e terribili minacce, «all those terrible things» (DeLillo, *Esmeralda* 39 [tutte quelle cose terribili]). Dopo averle elencate con glaciale precisione, Vollmer chiude così il suo pensiero: «But they live there, they stay there. Where could they go?» (DeLillo, *Esmeralda* 40 [Eppure continuano a vivere sulla terra, continuano a popolarla. Dopotutto, dove altro potrebbero andare?]). Coerentemente, i vari narratori che si intervallano nelle opere di DeLillo si muovono attraverso queste coordinate del pensiero: pur provando la medesima incomprendimento stupita e rassegnata verso ciò che osservano, in ultima istanza non possono far altro che registrare nella maniera più limpida possibile tutto l'orrore e lo splendore della vita, «The colors and all» (DeLillo, *Esmeralda* 44 [I colori e tutto il resto]).

Un ulteriore elemento che unisce parte dei racconti presentati risiede in una modalità narrativa qui utilizzata da DeLillo con inedito vigore. Tralasciando intenzionalmente le sperimentazioni sulla figura del narratore, sulla focalizzazione dei personaggi e sul rapporto tra fabula e intreccio che hanno caratterizzato i grandi testi - primariamente si veda quello «multiforme e sfuggente» (Vittorini, *In the end* 91) del rinomato *Underworld* senza tuttavia dimenticare tentativi altrettanto riusciti e pregni quali *Americana*, *The Names*, *Libra* - da sempre DeLillo è spinto verso quella narrazione infranta propria di una certa narrativa contemporanea, si pensi al solo *Americana*. In questa raccolta tuttavia è anche presente un fattore che marcatamente condiziona la narrazione. Nello specifico i racconti *The Runner*, *Midnight in Dostoevsky* e *The Starveling* sono possibili letture di un eventuale libro distaccato dall'atto narrativo e composto dai personaggi medesimi; i protagonisti, l'uomo che corre e l'anziana, i due giovani e lo studioso di film, divengono sorta di proiezioni di ogni narratore che deve pianificare una storia, nello specifico le esistenze e le motivazioni di determinati individui incontrati casualmente, arrivando ad acquisire così i contorni della figura di uno scrittore. Immergendosi nel «pure game of making up» (DeLillo, *Mao* 46 [il puro gioco della creazione]) essi si ritrovano a plasmare «things still shapeless, the potential unrealized» (DeLillo, *End* 31 [oggetti ancora senza forma, un potenziale non ancora realizzato]). Mutuando attraverso le parole quella forma artistica di Gerhard Richter che si situa sulla labile soglia fra la pittura e la fotografia, DeLillo si avventura, con un sbalorditiva perizia, a comporre delle storie in cui l'atto medesimo del narrare diviene l'oggetto primo di interesse ed esibizione.

In ultima istanza, come si è tenuti a fare con le opere dei grandi scrittori, è doveroso leggere la forma di questa raccolta di novelle proiettandola sulla tela dell'intero corpus artistico di DeLillo. Per far ciò è necessario compiere un gesto non dissimile da quello che impone la bibliografia di Svevo: «Cominciamo quasi dalla fine» (Vittorini, *Svevo* 1). Tutta quanta la produzione che segue, essendone inevitabilmente condizionata, «l'incommensurabile corpo di *Underworld*» (Vittorini, *In the end* 92) risente inesorabilmente di una debolezza e incorporeità che lo scrittore medesimo, probabilmente con lucida analisi, descrive nel suo ultimo romanzo pubblicato; tutte le opere composte in quello spazio cronologico che si situa sulla soglia del nuovo millennio sembrano ricalcare il giudizio che il protagonista di *Point Omega* impone alla sua composizione filmica: la sua uni-

ca opera cinematografica portata a compimento viene catalogata dal suo autore semplicemente come «an idea for a film» (DeLillo, *Point* 35 [un'idea per un film]), un informe concetto che flebilmente «remains an idea» (DeLillo, *Point* 36 [resta solamente un'idea]). *The Body Artist*, *Cosmopolis* e *Point Omega*, rispettivamente pubblicati nel 2001, 2003 e 2010, sanno perfettamente esemplificare questa fragilità compositiva. Il germe di un'idea potenzialmente stupefacente, la letteratura finanziaria in *Cosmopolis* e il terrificante peso della presenza della morte analizzato attraverso la visuale inedita di coloro che sopravvivono in *The Body Artist* e *Point Omega*, non sa sostenere il peso della forma del romanzo: a tal proposito, risulterebbe interessante immaginare una sorta di altro romanzo fiume - in nulla dissimile, specularmente persino, a *Underworld*, come *Against The Day* lo è stato per Thomas Pynchon e quel suo pilastro della modernità letteraria a nome *Gravity's Rainbow* - dove questi tasselli o frammenti possano sedimentare e maturare completamente. Cronologicamente situato nel mezzo di questi titoli, un solo romanzo sa porsi accanto ai fasti dei precedenti capolavori dello scrittore americano. *Falling man* è un'opera che pur nella trascrizione del dramma collettivo e destabilizzante dell'attentato alle torri gemelle riesce a mutare in un qualcosa d'altro; nel corso del racconto questo filo narrativo pare affievolirsi con inesorata debolezza per lasciare il posto al vero nucleo pulsante della narrazione: *Falling Man* diviene così un libro straziato e d'una profonda dolcezza puramente femminile, non casualmente la vera protagonista del romanzo è una donna che non ha vissuto direttamente l'attacco terroristico, sulla memoria e sul tempo così come sulla famiglia e i meccanismi che ne regolano e determinano le dinamiche.

Dopo aver intrapreso con determinato rigore quella «conversation with madness» (DeLillo, *Names* 150 [conversazione con la follia]) propria dei narratori moderni, l'autore di *White Noise* parrebbe accusare un fisiologico indebolimento della «divine flame» (James, *Shakespeare* 1215 [sua fiamma divina]) che determina e regola un componimento artistico. Il romanziere DeLillo si trova oggi inevitabilmente costretto ad affrontare la necessità di «to examine the immense complexity of going home» (DeLillo, *Players* 49 [esaminare la complessità immensa di fare ritorno alla propria casa]) oppure quella altrettanto terribile di sapere fondare una nuova e inedita forma di 'casa' lungo i sentieri di quella rigogliosa narrativa percorsi con inesausta determinazione lungo mezzo secolo di storia. Come per un numero ristretto di altri scrittori della sua generazione ancora oggi privati di eredi meritevoli, Don DeLillo può comunque possedere in ultima istanza la certezza di aver saputo scrivere dei libri che appartengono a quel canone che è «una scelta tra testi in lotta tra loro per la sopravvivenza» (Bloom, *Western* 17) e grazie ai quali il lettore viene a contatto con il genio «che sente come una grandezza che può aggiungersi al suo essere senza violarne l'integrità» (Bloom, *Genius* 23), libri perfettamente esemplificati in questa affermazione jamesiana: «To say that she had a book is to say that her solitude did not press upon her» (James, *Portrait* 212 [Affermare che era intenta nella lettura di un libro significava che la solitudine non aveva potere su di lei]).

Bibliografia

- Anderson, Quentin. *The American Henry James*. New Brunswick, N. J. : Rutgers University press, 1957. Stampa.
- Barthes, Roland. “La cathédrale des romans”. *Bulletin de la Guilde du Livre* (mars 1957). Stampa. [Ed. cons. *Scritti*, a cura di Gianfranco Marrone, traduzioni di Marina Di Leo, Gianfranco Marrone, Sandro Volpe. Torino: Einaudi, 1998]
- Bewley, Marius. *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*. London : Chatto and Windus, 1952. Stampa.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books of the Ages*. New York: Harcourt & Brace, 1994. Stampa [Ed. cons. *Il canone occidentale. I Libri e le Scuole delle Età*, traduzione di Francesco Saba Sardi. Rizzoli: Milano, 2005]
- . *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. London: Fourth Estate, 2002. Stampa. [Ed. cons. *Il genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, traduzione di Elisa Banfi, Rosangela Cantalupi, Annalisa Crea, Daniele Didero, Stefano Galli, Alessandro Vanoli, Roberta Zuppet. Milano: Rizzoli, 2002]
- Debenedetti, Giacomo. *Il personaggio uomo*. Milano: Il saggiatore, 1970. Stampa.
- DeLillo, Don. *Americana*. London: Penguin, 1990. Stampa. [Trad. it. di Marco Pensante, *Americana*. Milano: Il saggiatore, 2000]
- . *End Zone*. London: Picador, 2011. Stampa.
- . *Running Dog*. London: Picador, 2011. Stampa. [Trad. it. di Livia Fascia, *Cane che corre*. Napoli: Tullio Pironti, 1991]
- . *Players*, London: Vintage, 1991. Stampa. [Trad. it. di Maria Teresa Marengo. *Giocatori*. Napoli: Tullio Pironti, 1993]
- . *The Names*. London: Picador, 2011. Stampa. [Trad. it. di Amalia Pistilli, *I nomi*. Napoli: Tullio Pironti, 1999]
- . *Mao II*. London: Vintage, 1992. Stampa. [Trad. it. di Delfina Vezzoli, *Mao II*. Torino: Einaudi, 2003]
- . *Falling Man*. London: Picador, 2011. Stampa. [Trad. it. di Matteo Colombo, *L'uomo che cade*. Torino: Einaudi, 2008]
- . *Point Omega*. London: Picador, 2011. Stampa. [Trad. it. di Federica Aceto, *Punto omega*. Torino: Einaudi, 2012]
- . *The Angel Esmeralda. Nine Stories*. New York: Scribner, 2011. Stampa.

- Freud, Sigmund. "Der Familienroman der Neurotiker". Rank, Otto, *Der Mythos von der Geburt des Helden*. Deuticke: Leipzig-Wien, 1909. 64-68. Stampa. [Ed. cons. *Il romanzo familiare dei nevrotici. Opere 5. 1905-1908*, a cura di Casare Musatti, traduzione di Marilisa Tonin Dogana. Boringhieri: Torino, 1972]
- Gifford, Henry. *Tolstoy*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1982. Stampa. [Ed. cons. *Tolstoj*, traduzione di Giuseppe Balestrino. Il Mulino: Bologna 2003]
- James, Henry. *The Portrait of a Lady* (1881). *Novels 1881-1886*. Ed. William T. Stafford. New York: The Library of America, 1985. Stampa. [Trad. it. di Carlo e Silvia Linati, *Ritratto di signora*. Torino: Einaudi, 1976]
- . *The Figure in the Carpet* (1896). *Complete Stories 1892-1898*. Ed. John Hollander, David Bromwich. New York: The Library of America, 1996. Stampa. [Trad. it. di Benedetta Bini, *La figura nel tappeto*. Palermo: Sellerio, 2002]
- . *William Shakespeare* (1907). *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers & English Writers*. Ed. Leon Edel, Mark Wilson. New York: The Library of America, 1985. Stampa.
- Lukács, György. *Die Theorie Des Romans: Ein Geschichtsphilosophischer Versuch Über Die Formen Der Grossen Epik* (1920). Stampa. [Ed. cons. *Teoria del romanzo*, a cura di Giuseppe Raciti. SE: Milano 2004]
- Nigro, Salvatore Silvano. Risvolto a Camilleri, Andrea, *La Regina di Pomerania e altre storie di Vigatà*. Sellerio: Palermo, 2012. Stampa.
- . *Il Principe fulvo*. Sellerio: Palermo, 2012. Stampa.
- Tanner, Tony. *The American Mystery*. Cambridge University Press: Cambridge, 2000. Stampa.
- Tolstoj, Lev. *Vojna i mir* (1865-1869) [Trad. it. di Igor Sibaldi, *Guerra e pace*. Milano: Mondadori, 1999]
- Vittorini, Fabio, "In the end there were only images. Appunti sulla narrative apocalittica contemporanea", *Polifemo, Nuova serie di «Lingua e letteratura»*I.0 (novembre 2009): 89-109. Stampa.
- . *Il sogno all'opera. Racconti onirici e testi melodrammatici*. Palermo: Sellerio, 2010.
- . *Italo Svevo*. Mondadori Education: Milano, 2011. Stampa.
- Woolf, Virginia. *The Common Reader* (1925). San Diego-New York-London: Harcourt, Inc., 1986. Stampa.