

Ornella Tajani
Università di Bari

DeLillo e Bruegel:
dalla sovrapposizione di due trionfi
al *recycling* come chiave d'accesso
per l'immortalità

Abstract

The Triumph of Death is both the title of Pieter Bruegel's painting and DeLillo's *Underworld* prologue: what is the connection between the medieval panorama of skeletons and the novel's opening scene? The description of the painting and the garbage rain during the baseball match at the Polo Grounds point out two important elements: death and waste, both related to the activity of recycling, that has a fundamental meaning in the novel. In this «rococo exercise in coincidences», recycling is the way of pursuing the illusion of immortality: from the beginning, then, DeLillo gives the reader one of the keys opening the doors of his postmodern Hades.

Su un piano il celebre quadro del Cinquecento fiammingo, un panorama di un giallo marcio come l'epidemia in cui la morte, a cavallo di un ronzino, e al contempo moltiplicata in un'infinità di scheletri, si abbatte su una landa desolata: morde, sgozza, infilza, impicca, incendia e sbrana carogne senza risparmiare nessuno, dal contadino al cardinale, dalla coppia d'amanti all'imperatore; la forza dell'impatto visivo produce una sorta di prodigio sinestetico grazie al quale sembra di sentire i rintocchi della campana sulla sinistra, suonata da due araldi della rovina, cui fa eco il tamburo posto a destra, sopra una specie di vagone a chiusura ermetica all'interno del quale l'esercito di scheletri spinge i condannati.

Sull'altro, un affresco di facce e cappellini immerso in pennellate di colori, tra il verde delle tribune e il marrone del terreno¹: una folla su cui piovono «bits of matchbook covers, [...] crushed paper cups, little waxy napkins they got with their hot dogs, [...] germ-bearing tissues many days old that were matted at the bottoms of deep pockets»², «old shopping lists and ticket stubs and wads of fisted newsprint»³, e ancora «paper [...], crushed traffic tickets and field-stripped cigarettes and work from the office and scorecards in the shape of airplanes, wind-blown and mostly white»⁴.

Don DeLillo prende in prestito il titolo del celebre quadro di Pieter Bruegel, *The Triumph of Death*, per aprire il prologo al suo lungo romanzo *Underworld* (1997), in cui, tra realtà e finzione, ritrae un quarantennio di storia americana declinandone miti, destini e quotidianità in una sintassi postmoderna. Sia nel dipinto, sia nella pittorica descrizione del Polo Grounds di New York ci troviamo davanti a un'immagine composita: mentre nel primo è raffigurata la folla di scheletri intenti nelle più svariate attività omicide, nella seconda s'impone la massa di spettatori accorsi ad assistere alla finale di campionato tra i New York Giants e i Brooklyn Dodgers, il 3 ottobre del 1951, giorno

¹ «Strokes of colors all around, a frescoing of hats and faces and the green grandstand and tawny base paths», Don DeLillo, *Underworld*, Scribner, New York 1997, p. 15.

² *Ivi*, p. 16. «Bustine di fiammiferi fatte a pezzi, [...] bicchieri di carta appallottolati, tovagliolini oleati di hot dog, [...] fazzoletti di carta germinosi schiacciati da giorni nelle profondità di tasche capaci», Don DeLillo, *Underworld*, trad. it. di Delfina Vezzoli, Einaudi, Torino 1999, p. 10. Per le successive traduzioni in nota citerò sempre da questa edizione, indicando prima il riferimento bibliografico alla versione originale, poi soltanto il numero di pagina della traduzione.

³ *Ivi*, p. 31. «Vecchie liste della spesa, biglietti strappati e fogli di giornale appallottolati», p. 27.

⁴ *Ivi*, p. 37. «Carta, multe appallottolate, sigarette srotolate, appunti di lavoro e ruolini segnapiunti trasformati in aeroplanini, sospinti dal vento e per lo più bianchi», p. 34.

dello “shot heard ‘round the world”⁵, ossia di una delle battute più celebri della storia del baseball. La narrazione percorre gli spalti offrendo una panoramica dei diversi personaggi, da Cotter, il ragazzino di colore entrato clandestinamente, alla tribuna vip con Frank Sinatra, dal cronista nella cabina radio ai giocatori sul campo.

Molteplici sono le assonanze tra il trionfo pittorico e quello letterario: la prima, la più lampante, è appunto *the crowd*, la presenza della folla. In Bruegel questa si sdoppia: da un lato c'è la massa di scheletri, ancor più spaventosi perché numerosissimi, e presenti anche in formazione da esercito; dall'altro, la folla di condannati, ora già morti e accatastati gli uni sugli altri, ora stretti nella disperazione mentre entrano nell'enigmatico vagone, così inquietante nel profetizzare i treni di deportati durante le guerre del Novecento.

Nel prologo di DeLillo percepiamo la moltitudine di spettatori in modo simile a quest'ultimo esempio, seppur in maniera meno drammatica: «We're buddies in bad times», dice Bill Waterson a Cotter, nel momento in cui i Giants sono in svantaggio, «[we] gotta stick together»⁶ - i due sono compagni di sventura, così come lo sono i personaggi del dipinto. I tifosi, completamente isolati dal resto del mondo, totalmente rapiti dalla speranza di vincere, diventano un'unica entità; nella folla la loro individualità si perde, ma è da questa perdita che nascono la condivisione e la fiducia nel futuro. È un principio base del tifo da stadio: se anche gli altri ci credono, vuol dire che è possibile, anche quando tutto sembra andare per il peggio; è questo sentimento che fa scaturire il senso di fratellanza, di comunione del destino: uniti nella buona come nella cattiva sorte.

⁵ L'espressione, ormai d'uso corrente nella lingua inglese per riferirsi ad alcuni fatti storici, ha origine dal *Concord Hymn* di R. W. Emerson, scritto nel 1836 per celebrare il monumento che ricorda la battaglia di Lexington e Concord, combattuta il 19 aprile del 1775, ossia la battaglia che segnò l'inizio della guerra di indipendenza americana.

⁶ Ivi, p. 33. «Siamo compagni di sventura, ci tocca stare uniti», p. 29.

In DeLillo la folla è spesso vista come scudo contro una minaccia: in *White Noise* (1985) Stacey Olster rileva che «the characters [...] can only locate themselves collectively within the crowd»⁷; la folla rappresenta dunque un guscio all'interno del quale i personaggi si sentono protetti, in cui possono adagiarsi in un sentimento di sicurezza, al riparo da tutto⁸. La minaccia numero uno, naturalmente, è la morte: «Crowds came to form a shield against their own dying. To become a crowd is to keep out death. To break off from the crowd is to risk death as an individual, to face dying alone. Crowds came for this reason above all others. They were there to be a crowd»⁹. Sono queste le

⁷ Stacey Olster, *White Noise*, in J. N. Duvall (ed.), *Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 83.

⁸ Nell'opera di DeLillo esistono tuttavia casi in cui, al contrario, è la folla stessa a costituire una minaccia. Esempio è il momento dell'incontro tra Pammy e Jeanette, sua ex compagna di scuola, in *Players*: Pammy ha sbagliato edificio e si ritrova in coda per l'ascensore insieme a una gran folla, in cui compare il volto di Jeanette. Alla protesta di Pam sul fatto che non riuscirà mai a prendere l'ascensore che la porti al piano terra, in modo da poter uscire e raggiungere poi il suo ufficio, Jeanette le racconta a quali complicazioni va incontro per prendere un caffè: «You should see how I have to get to the cafeteria. A local and an express down. Then an express up. Then the escalator if you can get there without them ripping your flesh to pieces» (Don DeLillo, *Players*, Vintage, New York 1989, p. 15). Un'ipotesi ancora diversa è quella lanciata in *Americana*: mentre torna a casa a piedi, David si lascia andare a riflessioni sulla necessità esistenziale della folla, in quanto elemento contro cui il singolo può concedersi di scagliare la propria rabbia. Infine, anche in *Mao II* l'autore fa della folla e del rapporto tra masse e individuo uno dei temi cardine del romanzo: dalle migliaia di invitati all'epocale matrimonio iniziale allo Yankee Stadium al gran numero di fedeli presenti ai funerali di Khomeini (di nuovo, la storia dei protagonisti incontra la Storia), la massa nuovamente si impone: «The future belongs to crowds» è l'emblematica frase conclusiva del prologo a *Mao II*. Cfr. Don DeLillo, *Mao II*, Viking, New York 1991, p. 16.

⁹ Don DeLillo, *White Noise*, Viking, New York 1985, p. 73. «Quelle folle accorrevano per fare da scudo alla propria morte. Farsi folla significava tenere lontana la morte. Uscire dalla folla significava rischiare la morte individuale, affrontare la morte solitaria. Quelle folle accorrevano soprattutto per questa ragione. Erano lì proprio per essere folla», Don DeLillo, *Rumore bianco*, trad. it. di Mario Biondi, Einaudi, Torino 1999, p. 91. Come per *Underworld*, per le successive traduzioni in nota citerò sempre da questa edizione.

parole con cui il prof. Jack Gladney, protagonista di *White Noise*, spiega ai suoi studenti il significato della folla nella cultura nazista; egli sottolinea subito che il legame tra quel tipo di *crowd* e la morte rappresenta la differenza principale con le masse dell'epoca contemporanea, tuttavia, un attimo dopo la fine della lezione, quando studenti e insegnanti gli si raccolgono intorno, si accorge che sono essi stessi diventati una folla intrisa del sentimento di morte. Gladney non se ne preoccupa perché, in quel caso, si tratta di una faccenda affatto professionale, in cui si considera perfettamente a proprio agio. In realtà, DeLillo sta fornendo al lettore un indizio prolettico, perché quella folla che il professore descrive diventerà presto una realtà del suo quotidiano: nella prima parte del romanzo il senso di morte si insinua lentamente tra le righe fino a esplodere poi nella seconda, coinvolgendo l'intera popolazione, a causa dell'«airborne toxic event», che troverà la vittima prescelta proprio in Gladney¹⁰.

Inizialmente, la folla del Polo Grounds non sembra avere molto a che fare con la morte. Tuttavia, lo stadio rappresenta una dimensione aliena dal mondo reale, quasi sospesa, come testimonia Cotter quando pensa alle partite in notturna, «when the field and the players seem completely separate from the night around them»¹¹; non solo il campo e i giocatori, ma soprattutto gli spettatori, quasi al riparo dal buio, dall'ignoto al di là dei cancelli, in quel guscio di luci e colori. Se consideriamo poi che durante la partita il capo dell'FBI, J. Edgar Hoover, viene informato in diretta dell'esperimento atomico compiuto dai russi all'interno dei propri confini (siamo in piena guerra fredda), iniziamo a capire come la “minaccia”, che è anche quella dalla quale il pubblico si

¹⁰ Questo tipo di indizio prolettico è frequente in DeLillo. Ancora in *Players*, Frank McKechnie dice a Lyle che nel mondo al di fuori della porta di casa non vede altro che *death masks*: «I'm walking around seeing death masks» (Don DeLillo, *Players* cit., p. 23).

¹¹ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 19. «Quando il campo e i giocatori sembrano del tutto separati dalla notte che li circonda», p. 14.

sente inconsciamente protetto all'interno dello stadio, si insinui lentamente tra gli spalti.

È proprio con Hoover che assistiamo a un altro momento fortemente simbolico del prologo: il dipinto di Bruegel entra “fisicamente” in scena, rappresentato su due pagine svolazzanti della rivista *Life* (ironia onomastico-ossimorica certamente non casuale) che vengono a sfiorargli le spalle. Un uomo nella tribuna superiore dello stadio ha infatti iniziato a strappare pagine del giornale e a lanciarle oltre la ringhiera, senza appallottolarle, per partecipare con gli altri alla pioggia di carta e altri piccoli rifiuti che sta invadendo gli spalti.

Piove di tutto: pubblicità di automobili e caffè, di shampoo e whiskey, fotografie di cellulari ultimo modello e riproduzioni di Rubens o Tiziano. Piovono, in forma cartacea e patinata, i «venerated emblems» di una nazione, «easier to identify than the names of battlefields or dead presidents»¹². È l'apoteosi della pubblicità come vicaria di un tessuto di cultura e tradizioni che viene a mancare, in cui i simboli della storia vengono sostituiti con i nomi di prodotti commerciali: Johnson & Johnson, General Motors e via dicendo. È per questo che Hoover resta così colpito dal dipinto: la morte compie un'irruzione brutale quanto inaspettata sulle pagine di una rivista come *Life*, il cui compito abituale è quello di celebrare i divi nazionali e di invogliare all'acquisto – e il consumo, in DeLillo, si manifesta come antitesi della morte, ovvero come antidoto: «Consume or die»¹³, spiegherà più avanti il *waste theorist* Jesse Detwiler. Il consumo, attraverso le potenzialità di riproduzione infinita, regala una promessa di eternità. Parlo soprattutto dell'acquisto in sé, più che dell'utilizzo effettivo dell'oggetto acquistato o del sentimento di possesso che esso provoca: dopo aver concluso l'affare con Manx per l'acquisto della celebre palla da baseball che aveva segnato la vittoria dei Giants, Charles ha un momento di perplessità:

¹² *Ivi*, p. 39. «I venerati emblemi [...] più facili da identificare dei nomi di battaglie o di presidenti morti», p. 36.

¹³ *Ivi*, p. 287. «Consuma o muori», p. 305.

«Now that the ball is mine, what do I do with it?»¹⁴, si chiede. Charles si sente improvvisamente svuotato: passa dall'esaltazione del momento in cui possiederà il cimelio, oggetto eterno che renderà il suo acquirente speciale e in qualche modo immortale, a una sorta di placida disperazione. La sua unicità sparisce nel momento in cui l'acquisto si conclude, perché soltanto in quel momento la Storia gli ha riconosciuto un ruolo speciale; ora non è che un proprietario come un altro. Questo meccanismo si inserisce nel quadro del «paradoxe tragique de la consommation» di cui parla Baudrillard: mentre l'uomo si illude di aver trasferito il proprio desiderio nell'oggetto acquistato, da questo il desiderio è in realtà scomparso, proprio perché necessariamente precedente all'acquisto¹⁵. Riattualizzando il proverbio latino, «Post negotiationem omne animal triste est».

Nonostante lo stupore dell'improvvisa apparizione, Hoover è affascinato da quello che vede nell'opera del Cinquecento: l'uomo che vorrebbe salvarsi da quel magma oleoso che avvolge lo stadio e gli spettatori, in cui non vede altro che «germs, an all-pervading medium of pathogens, microbes, floating colonies of spirochetes that fuse and separate and elongate and spiral and engulf, whole trainloads of matter that people cough forth, rudimentary and deadly»¹⁶, l'uomo che correbbe a rifugiarsi in un bagno a prova di batterio per farsi una lunga doccia bollente, lavandosi con saponette e asciugandosi con teli rigorosamente mai usati prima, nel momento in cui fissa gli occhi sul panorama marcio e funesto del quadro inizia a ignorare del tutto la partita. La motivazione per cui ne viene rapito è che «[he] has never seen a

¹⁴ *Ivi*, p. 653. «Adesso che la palla è mia, cosa ne faccio?», p. 695.

¹⁵ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, Paris 1970, pp. 240-241.

¹⁶ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 19. «germi, una coltura dilagante di agenti patogeni, microbi, colonie galleggianti di spirochete che si fondono e si separano, si allungano in spirali e si inabissano, intere vagonate di materia che la gente butta fuori tossendo, primitive e letali», p. 13.

painting quite like this»¹⁷: la morte, con tutto il suo contorno di corpi feriti e martoriati, rappresenta per lui qualcosa di nuovo, ma riesce a contemplarla, come DeLillo tiene a sottolineare, soltanto a patto che il contatto con essa sia puramente figurativo, soltanto perché artisticamente sublimata. Edgar - l'uomo abituato ad avere tutto sotto controllo, che si rallegra della compagnia di Frank Sinatra, Jackie Gleason, attore comico, e Toots Shor, proprietario di un celebre ristorante new-yorchese, purché questi siano disposti a rivelargli la loro vita privata, a lasciargli schedare i loro segreti nel suo archivio personale - riesce a godere del quadro perché in esso la morte è dominata, intrappolata nella finzione artistica; è, in un certo senso, schedata anch'essa, si presta al conteggio del numero di morti come alla lista delle varie modalità di esecuzione. La visione del quadro lo trascina col pensiero alla zona degli esperimenti nucleari in Kazakistan e il capo dell'FBI inizia a chiedersi cosa staranno architettando i suoi nemici: «And what is the connection between Us and Them, how many bundled links do we find in the neural labyrinth? It's not enough to hate your enemy. You have to understand how the two of you bring each other to deep completion»¹⁸. Lo slittamento di pensiero dal quadro alla guerra avviene in Hoover in maniera inconsapevole; in Bruegel, però, è raffigurata proprio la morte causata dalle guerre. Quella che Hoover sta ammirando è la rovina ch'egli stesso contribuisce a generare, pur restandone sempre ben lontano, così lontano da non riuscire neanche a riconoscerla, rappresentata sulle due pagine di *Life*.

L'atmosfera del Polo Grounds offre da subito un sapore guerriero: lo "sfondamento" dei cancelli da parte di Cotter e degli altri ragazzi che conosce appena, con i quali fa gruppo per avere maggiori possibili-

¹⁷ *Ivi*, p. 41. «Edgar non ha mai visto un quadro che avesse la seppur minima somiglianza con questo», p. 38.

¹⁸ *Ivi*, p. 51. «E qual è il rapporto tra Noi e Loro, quanti collegamenti troviamo nel labirinto neurale? Non basta odiare il proprio nemico. Bisogna capire che ciascuno dei due contribuisce alla completezza dell'altro», p. 49.

tà di riuscire a entrare senza biglietto, scagliandosi contro i tornelli col viso deformato dalle urla, «their faces into scream masks, tight-eyed, with stretchable mouths»¹⁹, quasi seguendo un antico rituale d'attacco tribale; il commento del tecnico del suono a Russ Hodges, cronista sportivo, a proposito della partita del giorno prima, in cui i Giants hanno perso, e che suona come la sconfitta dopo una battaglia: «a crushing defeat puts a gloom on the neighborhoods. [...] It's demoralizing for people. It's like they're dying in the tens of thousands»²⁰; la convinzione di Russ che sia un gran giorno, che si avvicini una svolta, perché «something's building»²¹, e chi si trova in quel momento al Polo Grounds diventerà portatore di un brandello di storia: «When you see a thing like that, a thing that becomes a newsreel, you begin to feel you are a carrier of some solemn scrap of history»²². È qui evidente come la stessa percezione della Storia passi attraverso lo schermo: la realtà è legittimata soltanto nel momento in cui viene racchiusa e incorniciata in uno schermo televisivo o da qualche altro tipo di mezzo di comunicazione.

E ancora, i vari “caduti”: dal giocatore Mueller portato via in barella, perché «a man on a stretcher makes sense here»²³, alle due vittime d'infarto, che poco contano in un momento storico così importante; l'annuncio della bomba fatta esplodere dai russi, prologo di un possibile attacco agli Stati Uniti; l'infinita battaglia di mani e gambe per recuperare la palla della vittoria finita sugli spalti, e via dicendo. Ma, sul finire del prologo, da bellicosa la scena diventa funesta: sotto

¹⁹ *Ivi*, p. 12. «I volti dei ragazzi sono maschere urlanti, occhi stretti e bocche di gomma», p. 6.

²⁰ *Ivi*, p. 15. «Una sconfitta schiacciante semina malumore in tutti i quartieri della città. [...] La gente si perde d'animo. È come se morissero in massa», p. 9.

²¹ *Ibid.* «Qualcosa sta montando nell'aria», p. 11.

²² *Ivi*, p. 16. «Quando si vede una cosa del genere, una cosa che diventa un servizio del cinegiornale, ci si incomincia a sentire portatori di un solenne brandello di storia», p. 10.

²³ *Ivi*, p. 37. «qui un uomo su una barella ha senso», p. 34.

un'alluvione di carta, Branca, il lanciatore sconfitto, si avvia verso gli spogliatoi in quella che l'autore definisce «the long dead trudge»²⁴; Robinson, giocatore dei Dodgers, a causa dell'inaspettata sconfitta sembra improvvisamente invecchiare. Ancor più sintomatica, e veicolo di un sapore funereo, è la paura del cronista Hodges che, dopo essersi sgolato per annunciare il trionfo dei Giants, è preoccupato all'idea di dover attraversare il campo da gioco ormai in delirio: «If his voice has an edge of disquiet it's because he has to get to the clubhouse to do interviews with players and coaches and team officials and the only way to get out there is to cross the length of the field on foot and he's already out of breath, out of words, and the crowd is growing over the walls»²⁵. Russ, stremato dalla partita, è inquieto perché lo stadio sembra ormai fuori controllo, e attraversare il campo diventa un'impresa quasi rischiosa: è l'invasione della folla, è l'abolizione d'ogni regola; «something's building», come aveva profetizzato all'inizio.

È con Hoover, tuttavia, che notiamo i più significativi e sinistri presagi, è attraverso i suoi occhi che DeLillo ci lascia scorgere le più potenti sinergie tra i due *triumphs*. Mentre l'erba del campo è ormai diventata *incandescent*, tanto da richiamare il cielo fiammeggiante ch'egli contempla nel dipinto, Edgar si guarda intorno e ci offre una lunga serie di istantanee sui diversi gruppi di tifosi che escono dallo stadio, una lenta processione che immediatamente segue l'elenco dei vari morti bruegeliani: le assonanze musicali sono evidenti, soprattutto quando, nella lista di spettatori prevalentemente felici, spuntano «the ones who taunt the losers», che richiamano «the dead [who] fall upon the li-

²⁴ *Ivi*, p. 43. «La lunga marcia mortale», p. 40.

²⁵ *Ivi*, pp. 46-47. «Se nella sua voce c'è una punta di inquietudine è perché deve andare fino agli spogliatoi a intervistare i giocatori, i coach e i dirigenti della squadra, e l'unico modo di arrivarci è attraversare il campo a piedi in tutta la sua lunghezza e lui è già a corto di fiato, a corto di parole, e la folla si sta arrampicando sulle recinzioni», p. 44.

ving»²⁶ ammirati un attimo prima; nella mente del lettore il dipinto e lo stadio cominciano a fondersi. Inoltre, poco prima di andar via, Hoover osserva «these men who drop from the high walls [who] like to *hang* for a while before letting go. They hit the ground and crumple and get up slowly. But it's the static drama of the dangled body that Edgar finds compelling, the terror of second thoughts»²⁷. Il verbo *to hang* significa anche “impiccare”: Hoover sembra così sovrapporre l'immagine degli scheletri bruegeliani, appesi a forche vere o improvvisate sugli alberi, e quella dei tifosi fino a un attimo prima seduti «in the furrow of destruction»²⁸, che si lasciano penzolare quasi senza vita, e di cui Hoover assapora perversamente l'istante prima della caduta; li immagina in preda a un «terrore del ripensamento» ch'egli trova irresistibile e in cui sembra di riconoscere il terrore dell'impiccato, dovuto alla consapevolezza della fine imminente e irrevocabile.

Il più acuto tra i tifosi, viene detto tra le righe, è il pazzo che corre preoccupato su e giù per i corridoi, durante la partita, colui che «shakes his head and moans as if he knows something's coming, or came, or went»²⁹. Sta per succedere qualcosa, dice il pazzo, qualcosa sta montando, afferma il cronista: è attraverso questi dettagli che DeLillo conferisce al suo prologo un'aria epocale, apocalittica. Il trionfo è alle porte, e con l'uscita di scena di Hoover assistiamo a una sintesi tra il quadro e lo stadio ancor più persuasiva: «He turns toward the field on an impulse and sees another body dropping from the outfield wall, a streaky length of limbs and hair and flapping sleeves. There is some-

²⁶ *Ivi*, pp. 51 e 50. «Quelli che tormentano i perdenti», «I morti [che] si accaniscono sui vivi», pp. 49 e 48.

²⁷ *Ivi*, p. 54. «Questi uomini che si gettano dall'alto dei muri amano restare un po' penzoloni prima di lasciarsi andare. Toccano terra afflosciandosi e si rialzano lentamente. Ma è il dramma statico del corpo penzolante che Edgar trova irresistibile, il terrore del ripensamento», p. 53.

²⁸ *Ivi*, p. 28. «Nel solco della distruzione», p. 23.

²⁹ *Ibid.*. «Scuote la testa e si lamenta come se sapesse che sta per succedere qualcosa, o che è già successo e non c'è più niente da fare», p. 24.

thing apparitional in the moment and it chills and excites him and sends his hand into his pocket to touch the bleak pages hidden there»³⁰. Un'apparizione che avrebbe colpito Walter Benjamin, in cui arte e vita si fondono attraverso il potere di un'opera d'arte riprodotta. Perché Edgar, agghiacciato ed eccitato dalla visione, porta istintivamente la mano a toccare le due pagine di *Life*? Probabilmente riconosce in quella scena un presagio di morte che gli ricorda il dipinto: sfiorare la carta lo aiuta così a convincersi che quel terrificante trionfo contemplato fino a qualche minuto prima è soltanto un'opera d'arte, qualcosa ch'egli tiene sotto controllo, tanto da avercela in tasca – seppur ben nascosta: Hoover si vergogna del piacere che prova nella contemplazione del quadro, difatti il narratore, o la sua stessa voce della coscienza, lo incita: «Edgar, Jedgar. Admit it – you love it»³¹.

Le ultime pagine del prologo sono avvolte da un sentimento di fine: con la partita termina la Storia, lo stadio si svuota e sugli spalti non si vede che qualche tifoso quasi impiccato: «It is all falling indelibly into the past»³². Ma qualcos'altro resta sulla scena, una presenza fisica che ha accompagnato l'intero corso della narrazione, che non ha mai interrotto la sua pioggia silente: la spazzatura.

It is coming down from all points, laundry tickets, envelopes swiped from the office, there are crushed cigarette packs and sticky wrap from ice-cream sandwiches, pages from memo pads and pocket calendars, they are throwing faded dollar bills, snapshots torn to pieces, ruffled paper swaddles for cupcakes, they are tearing up letters they've been carrying around for years pressed into their wallets, the residue of love affairs and college friendships, it is happy garbage now, the fans' intimate wish to be connected to the event, unendably, in the form of pocket bitter, person-

³⁰ *Ivi*, p. 55. «Il Direttore si gira d'impulso a guardare il campo e vede un altro corpo cadere dal muro del campo esterno, un variegato insieme di arti, capelli e maniche svolazzanti. Il momento ha qualcosa di fantasmatico che lo agghiaccia e lo eccita spingendolo a mettere la mano in tasca e a toccare le lugubri pagine che ha nascosto», p. 53.

³¹ *Ivi*, p. 50. «Edgar, Jedgar. Ammettilo – ti piace molto», p. 48.

³² *Ivi*, p. 60. «Tutto sta scivolando indelebilmente nel passato», p. 60.

al waste, a thing that carries a shadow identity – rolls of toilet tissue unbolting lyrically in streamers³³.

In questa descrizione il tono di DeLillo suona comprensivo, questo senso di partecipazione manifestato dai tifosi possiede una certa dolcezza (*softness*), mostra carattere, personalità (*selfness*): il desiderio dei tifosi è di allacciare un legame con la squadra, di intrecciare le proprie vite alla Storia. Chi lancia i rifiuti si trasfigura in quello che lancia, che è espressione perfetta di sé: lettere d'amore, fotografie, promemoria di appuntamenti; quello che i tifosi lanciano è la loro vita, materializzata in «spazzatura personale» - è una manifestazione che diventa un'affermazione di identità collettiva, seppur effimera in quanto legata unicamente all'evento in corso. Il pubblico, desideroso di creare una relazione anche fisica con i propri divi, arriva a sentirsi in un certo senso transustanziato nel *garbage* che lancia, il che è esplicito nel passaggio in cui i tifosi tempestano di cartacce il giocatore Pafko: «People like to see the paper fall at Pafko's feet, maybe drift across his shoulder or cling to his cap. The wall is nearly seventeen feet high so he is well out of range of the longest leaning touch and they have to be content to bathe him in their paper»³⁴; i tifosi, non potendo toccarlo, devono “accontentarsi” di sfiorarlo con la spazzatura, come se questa fosse una specie di protesi del loro corpo. L'illusione è che quel “contatto” dure-

³³ *Ivi*, pp. 44-45. «Piove da tutte le parti, scontrini di lavanderia, buste rimediate in ufficio, ci sono pacchetti di sigarette schiacciati e appiccicosi involucri di gelato, pagine di promemoria e agendine tascabili, stanno lanciando dollari sbiaditi, istantanee stracciate, carta pieghettata di pasticcini, stanno strappando lettere che si sono portati dietro per anni schiacciate nel portafogli, residui di storie d'amore e di amicizie scolastiche, ormai allegra spazzatura, l'intimo desiderio dei tifosi di essere collegati all'evento, per sempre, sotto forma di rifiuti da tasca, spazzatura personale, cose che hanno una vaga impronta di identità – rotoli di carta igienica che si disfano liricamente come stelle filanti», p. 42.

³⁴ *Ivi*, pp. 16-17. «Alla gente piace vedere la carta cadere ai piedi di Pafko, o magari svolazzargli sulle spalle, o atterrargli sul berretto. La recinzione è alta quasi sei metri e lui è irraggiungibile anche dal più lungo degli sforzi per toccarlo, quindi devono accontentarsi di tempestarlo con le cartacce», p. 11.

rà per sempre, *unendably*: il pubblico si sente ormai coprotagonista della Storia, e DeLillo spiega bene come una partita così celebre possa assumere col tempo un'importanza non certo inferiore a un evento storico in senso proprio, tanto da cristallizzarsi nel rituale interrogativo «Dov'eri il giorno dello “shot heard ‘round the world”?»», che diventa usuale almeno quanto «Dov'eri quando hanno ucciso Kennedy?».

In *Underworld* esiste una stretta connessione tra morte e spazzatura: i due elementi si impongono sin dal prologo per fornire al lettore una delle chiavi di lettura dell'intero romanzo. L'iniziale sovrapposizione dei due trionfi rivela una serie di richiami che vanno via via intensificandosi; e la casualità del contatto tra Hoover e Bruegel è naturalmente pretestuosa: *Underworld* è un «rococo exercise in coincidences» in cui ogni intarsio ha un senso. Il titolo è già una prima, sommaria mappa: se il richiamo più immediato è quello di una *wasteland* postmoderna, esso si ricollega anche, come nota Tom LeClair, a «Dante, the Mafia, hollowed earth, humankind's sediment, ghetto life, underground politics, the subconscious, and linguistic roots»³⁵. *Underworld* è la tappa finale di una «progression of all things toward disorder and death»³⁶, suggerita e tracciata dall'autore attraverso descrizioni di spazzatura e scarti di ogni tipo.

Il rapporto tra individui e oggetti, già in sé sintomatico di un'epoca, si fa per DeLillo strumento d'analisi dell'identità contemporanea. Patrick O'Donnell vede in *Underworld* «perhaps, the most capacious fictionalization of human subjectivity in the postmodern era available to us»³⁷: quello di cui parla il critico è un postmodernismo fondato, alla maniera di Fredric Jameson, sulla trasformazione dei rapporti tra *self*, *object* e *world*. Oggi gli oggetti arrivano a influenzare l'individuo forse

³⁵ Cfr. Tom LeClair, *An Underhistory of Mid-Century America*, in “The Atlantic online”, October 1997, <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/97oct/de-lillo.htm>.

³⁶ Patrick O'Donnell, *Underworld*, in J. N. Duvall (ed.), *Don DeLillo* cit., p. 111.

³⁷ *Ivi*, p. 109.

più di quanto egli riesca a determinarli: in *Underworld* questo *switching* è centrale, e anzi è l'oggetto stesso che, in un certo senso, crea il soggetto, nel suo imporsi come standardo dell'identità collettiva. Ora, uno degli "oggetti" onnipresenti all'interno del romanzo, e di certo afferente a una categoria al tempo stesso particolare e universale, è la spazzatura. Quello che scartiamo costituisce una mappa archeologica della nostra quotidianità: attraverso lo scarto possono ricostruirsi azioni, abitudini e desideri che scandiscono il ritmo dei giorni. Se lo stesso potrebbe dirsi della spesa fatta al supermercato, la spazzatura, tuttavia, ha una peculiarità rispetto ai prodotti appena acquistati: è avvolta dal mistero, viene nascosta e dimenticata. Numerosi film e romanzi gialli o noir offrono allo spettatore, o al lettore, la scena in cui un personaggio rovista nella spazzatura di qualcun altro per carpirne i segreti: accade, ad esempio, nel film *La sconosciuta* di Giuseppe Tornatore, in cui la protagonista fruga nei sacchetti della famiglia che ha adottato sua figlia per apprenderne gusti e ritualità.

Non è affatto strano che non si presti attenzione ai propri rifiuti, dal momento che si tratta di qualcosa di inutile, privo di funzione; quello che è invece interessante è il desiderio collettivo di nasconderli, il sentimento di disgusto che essi ispirano. Negli Stati Uniti è abitudine diffusa il conservare i bidoni dell'immondizia nel cortile interno del condominio o nel proprio garage; mai in strada, mai alla portata di tutti. In *White Noise* Jack Gladney resta scioccato quando si trova a rovistare nella propria spazzatura: l'abbiamo davvero prodotta noi?, si chiede. Interi momenti di vita domestica gli sono completamente ignoti, scopre oggetti, prodotti e disegni che non ha mai visto prima; scopre «the dark underside of consumer consciousness»³⁸, il lato oscuro della coscienza consumistica. Il suo senso di colpa è palese, si sente una «spia domestica» nel momento in cui fruga nel sacchetto, tra i segreti della sua famiglia. Pensiamo anche al terrore che prova Hoover all'idea che qualcuno

³⁸ Don DeLillo, *White Noise* cit., p. 259.

gli rubi la spazzatura, per poi renderla di pubblico dominio: addirittura arriva a pensare di sostituire quella vera con una falsa, meno personale, meno pericolosa, che non possa essere usata contro di lui. Si sviluppa una strana forma di gelosia che cela in realtà una profonda vergogna.

Ciò accade non soltanto perché i rifiuti, nel loro rivelare una parte importante della nostra vita intima, rappresentano l'oggetto inaccettabile per eccellenza, ma anche perché essi sono la prova materiale del tempo che passa: è ai nostri occhi che vogliamo celarli, prima ancora che a quelli degli altri. L'idea che qualcuno potrebbe vederli ci porta a ricordarcene, a doverli in un certo senso affrontare di nuovo, dopo essercene separati con la speranza di dimenticarli. Il disgusto che essi suscitano non è dunque soltanto di natura estetica, ma è anche collegato a un desiderio inconscio di controllo che si ricollega alla teoria del sogno di purezza delineata da Zygmunt Bauman in *Il disagio della postmodernità*: «L'idea della pulizia è la visione di uno stato di cose perfetto, dove non occorre più aggiungere o togliere nulla; uno stato che bisogna costruire e che, una volta costruito, va diligentemente e scrupolosamente protetto da ogni genere di pericoli [...]. Senza tale visione di uno stato ideale, l'idea della pulizia non ha senso»³⁹. Ciò che è vischioso, come per Sartre in *L'être et le Néant*, racchiude in sé l'impossibilità del controllo; «il contrario del pulito – la macchia, la chiazza, l'immondizia, la sporcizia, il lordume – è appunto una cosa “non al suo posto”»⁴⁰. Il sogno di purezza qui descritto, unito all'ossessivo desiderio di neutralizzare i rifiuti e la morte, è condiviso da molti dei personaggi di DeLillo.

In *Underworld* la spazzatura rappresenta «the spoor of our mortality, the map of our progress toward death, individual and collective»⁴¹. In essa l'uomo vede un'anticipazione di quel che egli stesso diventerà, ragion per cui ne rifugge; la spazzatura diventa metafora della morte. O, considerando il dilatarsi del significato all'interno del romanzo, il

³⁹ Zygmunt Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano 2007, p. 4.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Patrick O'Donnell, *Underworld* cit., p. 110.

suo assumere un carattere fluido che trascina con sé numerosi riferimenti e il ruolo che il contesto gioca in questa trasfigurazione semantica, possiamo anche definirla un'aristotelica "metafora continuata", cioè un'allegoria: «Materia in rovina: è l'innalzamento – scrive Benjamin in un breve e illuminante appunto – della merce allo stato di allegoria. Carattere di feticcio della merce e allegoria»⁴².

Ora, nel prologo di DeLillo assistiamo al trionfo di questi due elementi: la spazzatura da un lato, la morte dall'altro, entrambi contenuti nel termine più frequente per indicare i rifiuti, *waste*, che nella lingua colloquiale vuol dire anche "fare fuori", uccidere. Come rileva anche O'Donnell, non è tanto sulla morte in sé che *Underworld* vuol riflettere, bensì sul perpetuo flusso cui accennavo poc'anzi, sul fatto che «humans and objects are forever shuttling *between* life and death in a process of recycling demarcated, once more, by the underhistory of waste»⁴³. È il carattere transitorio e mutevole della vita umana che nel romanzo diventa protagonista. Non già la spazzatura in sé, dunque, ma il ruolo che il *leitmotiv* del riciclaggio assume all'interno del romanzo mi interessa analizzare.

Come si inserisce in questo schema l'attività del Nick Shay di *Underworld*? «My firm was involved in waste. We were waste handlers, waste traders, cosmologists of waste. [...] Waste is a religious thing. We entomb contaminated waste with a sense of reverence and dread. It is necessary to respect what we discard»⁴⁴: i rifiuti sono una cosa "religiosa", vanno rispettati per via del timore che incutono. Sembra quasi che la religione del consumismo, così come le religioni in senso stretto celebrano la morte, voglia caricare di importanza il seppellimento dei rifiuti per marcare una distanza netta, direi "di protezione", tra passato

⁴² Walter Benjamin, *I «Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2010, vol. I, p. 217.

⁴³ Patrick O'Donnell, *Underworld* cit., p. 114.

⁴⁴ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 88. «La mia azienda si occupava di rifiuti. Noi manipolavamo rifiuti, trattavamo rifiuti, eravamo i cosmologi dei rifiuti. [...] I rifiuti sono una cosa religiosa. Noi seppelliamo rifiuti contaminati con un senso di reverenza e timore. È necessario rispettare quello che buttiamo via», p. 91.

e futuro. I rifiuti devono scomparire perché rappresentano una costante minaccia, uno strumento di contaminazione a base di morte che rischia di inquinare la tranquilla quotidianità; già Benjamin sottolineava che il XIX secolo ha abituato l'uomo a sottrarsi alla vista dei morenti, di volta in volta spediti, al termine del loro percorso, in sanatori e ospedali, allontanati perché infetti di morte. Anche Michel De Certeau riflette sul carattere intollerabile della morte che, in quanto «véritable ailleurs», non può che diventare «innommable»: al di là di qualsiasi angoscia e disperazione alla vista di un morente, «il ne faut pas que cela se *dise*»⁴⁵, perché è nell'enunciazione che inizierebbe il reale confronto con essa. Bisogna dimenticare che l'uomo è imperfetto e mortale; è così che discariche e luoghi di cura, edifici funzionali entrambi simbolo dell'imperfezione umana, sembrano allontanarsi dai centri delle città in moto continuo e centrifugo.

«What we excrete comes back to consume us»⁴⁶, riconoscerà Nick verso la fine del romanzo. È in questa lotta contro l'invasione dei rifiuti che risiede l'importanza del suo lavoro, della quale è ben cosciente. Nick Shay si considera qualcuno che “vive la realtà in modo responsabile”; si rade tutti i giorni, paga le tasse, si tiene in forma con jogging e latte di soia e fa un'impeccabile raccolta differenziata:

At home we separated our waste into glass and cans and paper products. Then we did clear glass versus colored glass. Then we did tin versus aluminum. We did plastic containers, without caps or lids, on Tuesdays only. Then we did yard waste. Then we did newspapers including glossy inserts but were careful not to tie the bundles in twine, which is always the temptation⁴⁷.

⁴⁵ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, «Folio Essais», Paris 1990, pp. 276 ss.

⁴⁶ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 791. «Quello che scartiamo ritorna a consumarci», p. 841.

⁴⁷ *Ivi*, p. 89. «A casa nostra raccoglievamo separatamente i rifiuti di vetro, le lattine e i prodotti di carta. Poi separavamo il vetro trasparente dal vetro colorato. La latta dall'alluminio. I contenitori di plastica, senza tappi o coperchi, li buttavamo via solo il martedì. Poi c'erano i rifiuti organici, per il giardino. E infine i giornali, inclusi

L'anafora del «we did» marca l'orgoglio del personaggio e la convinzione che l'intera procedura sia eseguita correttamente: se un attimo prima Nick ha definito i rifiuti «una cosa religiosa», in questo passaggio riconosciamo una vera e propria liturgia del riciclaggio, ancor più visibile in quanto questa descrizione viene riproposta in altri punti del romanzo in modo quasi identico⁴⁸; si tratta dunque di un passaggio anch'esso riciclato, in cui l'intento di DeLillo supera la volontà di tratteggiare il suo personaggio in base alla professione che svolge. Nick è un *waste manager*, è vero, ma l'ossessività con cui ripete le singole operazioni del riciclaggio domestico, l'insistenza nel sottolineare la precisione con cui lui e sua moglie seguono le regole, la maniacalità dell'accortezza nel non legare i giornali con lo spago, celano un significato più profondo: «Freighted with dread, the affirmation of ecological “diligence” here frames and partly masks a half-conscious hunger for the larger recycling of spiritual waste. The speaker, that is, cannot disguise a deep disquiet that his recycling efforts (not to mention his almost obsessive recounting of them) do not keep at bay»⁴⁹.

Che tipo di *disquiet*, dunque, di inquietudine, si cela dietro questo rituale del riciclaggio? Come il Jack Gladney di *White Noise*, che guardando i propri familiari si chiede spesso, spaventato, chi morirà per primo, e al contempo rifiuta di sapere dal dottore in che modo la sua morte sta “progredendo”, anche Nick ha paura della propria fine; essendo la spazzatura la prova materiale dell'ineluttabile divenire delle cose, questa non può che ricordargli la sua prossima morte.

gli inserti patinati, ma stavamo attenti a non legarli con lo spago, che è sempre una grossa tentazione», p. 92.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 102-3, 803-4, 806-7.

⁴⁹ David Cowart, «*Shall these bones live?*», in Joseph Dewey, Steven G. Kellman, Irving Malin (eds.), *Underwords. Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, University of Delaware Press, Newark; Associated University Presses, London 2002, p. 59.

Nel momento in cui tutto riesce a essere riciclato, dunque, nel momento in cui viene immaginato un circolo che non termina mai, il riciclaggio diventa metafisico: Nick si illude che la vita continuerà in qualche modo anche dopo la morte. Più che una forma di esorcismo, questo processo mostra come la repulsione per i rifiuti si trasformi in attrazione. Se Nick è ossessionato dai rifiuti, non è per deformazione personale; se diventa ossessivo nel riciclaggio, è perché sogna una vita che evolva seguendo un cerchio e non in linea retta e progressiva verso la morte, una vita in cui non ci sia mai un termine e in cui tutto ricominci e rinasca in modo continuo e perpetuo. Così, il riciclaggio diventa una promessa di *rebirth* e la spazzatura un attraente feticcio: gestirla o ripulirla aiuta a tenere lontana la morte⁵⁰. Non è un caso che la città in cui Nick vive, nonché la tappa finale del suo viaggio, sia Phoenix: il suo ultimo desiderio sarà quello di trasformarsi in un'araba fenice e rinascere dalle proprie ceneri.

Se è vero, come Cowart rileva, che spesso i romanzi di DeLillo sono strutturati «as a quest»⁵¹, *Underworld*, dietro l'inseguimento della palla da baseball durato decenni, nasconde la ricerca di un antidoto alla morte: la stessa palla, ambigua nel suo rappresentare al contempo un brandello di storia, un oggetto di desiderio e un emblema di malaugurio, diventa infine una reliquia, ovvero un ponte per collegare la vita alla morte, un modo per perpetuarla. Ma, per dirla con O'Donnell, questo romanzo ritrae un mondo in cui è l'oggetto a produrre il soggetto e questo *switching* cui mi riferivo prima porta alla perdita di qualcosa, alla perdita di una soggettività: «Nick's life embodies the history of the subject produced by objects»⁵². Nella vita di Nick non c'è posto per la spiritualità ed è qui che viene meno il collegamento con la morte: ogni

⁵⁰ Anche Massimo Fusillo ha sottolineato il legame tra rifiuti, feticci e morte, scrivendo che il tema dei rifiuti rappresenta il rovescio della medaglia del tema dei feticci: in esso «l'elemento mortuario si cela dietro lo splendore delle merci feticcizzate», cfr. Massimo Fusillo, *Feticci*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 175.

⁵¹ David Cowart, «*Shall these bones live?*» cit., p. 60.

⁵² Patrick O'Donnell, *Underworld* cit., p. 119.

soluzione fallisce, l'incubo rimane e ai personaggi non resta che circondarsi di feticci e di ritualità che regalino loro l'illusione dell'immortalità, che si tratti di una palla da baseball o di una immondizia perfettamente suddivisa e pronta al riciclo. In un punto del romanzo i due oggetti vengono esplicitamente messi a confronto; quando il collega Sims scopre che Nick aveva acquistato la palla, provocato sulla presunta invidia per il cimelio in questione, risponde: «I deal in other kinds of waste. The real stuff of the world. Give me disposable diapers by the ton. Not this melancholy junk from yesteryear»⁵³. Sims non sa che farsene di quella spazzatura «qui a plus de souvenirs que si elle avait mille ans»; gli interessano soltanto gli scarti veri, «roba concreta, la materia prima del mondo», ovvero tutto quel che si presta all'immediato riciclo.

Cowart analizza diverse modalità di *recycling* all'interno di *Underworld*: prima di considerare qualcuno dei riciclaggi intratestuali, è interessante notare come anche l'arte diventi una *promesse de bonheur*. L'artista Klara Sax, con la quale Nick ha avuto una relazione da giovane, viene ritratta nel deserto dove, dopo anni di creazioni a base di rifiuti che le sono valse l'appellativo di *Bag Lady*, sta lavorando a un progetto di recupero di B-52: una moltitudine di bombardieri abbandonati, colorati e trasformati in piacere estetico. Il meccanismo è qui evidente: aerei dell'ultima guerra, ovvero strumenti di morte, vengono dipinti e "caramellizzati" in arte; attraverso il riciclo l'arte svuota l'oggetto del suo preciso significato, fa rivivere ciò che era morto in una nuova forma e regala all'uomo l'implicita promessa della redenzione dalla spazzatura.

L'obiettivo che Klara si propone è di andare oltre l'inaccettabile – sotto la cui etichetta classifica anche i numerosi bombardieri costruiti in serie, identici tra loro - cercando di rompere la catena della ripeti-

⁵³ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 99. «Io tratto un altro tipo di scarti. Roba concreta, la materia prima del mondo. Datemi pannolini usa e getta a tonnellate. Non questa spazzatura nostalgica dei tempi andati», p. 104.

zione e di ritrovare un elemento di vita vissuta dietro la cosa. Ma alla fine ammette: «Maybe there's a sort of survival instinct here»⁵⁴. Questo spirito di sopravvivenza, insito nell'attività di riciclaggio, è condiviso anche da Nick: lui fa parte dei «Church Fathers of waste» che controllano tutte le trasmutazioni dei rifiuti. Sia lui sia Klara sono accomunati dalla ricerca nell'ambito del *recycling*. Nick però evita di parlarne a Klara durante il loro breve incontro, perché ha paura che l'artista si infastidisca nel sentirsi paragonata a un piccolo demiurgo della spazzatura. Egli sente che, nonostante la comunione di strumenti, arte e vita restano nettamente separate.

Nick ricicla, al lavoro come nel resto della sua giornata. È affascinante come DeLillo, attraverso il meccanismo della lista, lasci parlare il suo personaggio in una dialettica anch'essa sottoposta al riciclo, proponendo elenchi in cui i vari elementi vengono abbandonati e ripresi in maniera apparentemente casuale, venendo a costituire una sorta di *refrain* da intercalare alla narrazione. Ciò avviene ad esempio nella descrizione della camera della madre: la composizione dell'arredo viene da Nick insistentemente ripetuta, come se il protagonista volesse convincersi della sua impeccabilità, della sua efficienza anche per quel che riguarda la sistemazione offerta alla genitrice: «We set her up with the dresser and the air conditioner and a hard mattress that was good for her back»⁵⁵. Due pagine dopo: «We gave her room a coat of fresh green paint, Lainie's old room, pale and restful. We fixed her up with the TV set and resilvered mirror and the good hard healthy bed and we laid in a case of flavored seltzer – lemon lime, I think»⁵⁶; alcune pagine dopo: «We laid in a case of the flavored seltzer she liked and we set her up in a quiet room, Lainie's old room, with the resilvered mirror and

⁵⁴ *Ivi*, p. 77. «Forse in questo c'è una specie di istinto di sopravvivenza», p. 78.

⁵⁵ *Ivi*, p. 102. «L'avevamo sistemata con il cassetto, l'aria condizionata e un materasso duro che le faceva bene alla schiena», p. 106.

⁵⁶ *Ivi*, p. 104. «L'avevamo sistemata con il televisore e lo specchio restaurato e un buon letto duro e tenevamo in serbo per lei una cassetta di acqua frizzante aromatizzata – al limone, mi pare», p. 109.

the big-screen TV»⁵⁷, e soltanto alcune righe dopo: «We fixed her up with the humidifier, the hangers, the good hard bed and the dresser that belonged to Marian when she was growing up, a handsome piece with a history behind it»⁵⁸. Il cassettone «portatore di un brandello di storia», qui definito «handsome», andrà infine a far parte di quegli «household effects» che possiedono qualcosa di «somber»⁵⁹, di tetto: sono oggetti che accompagnano una vita e che, nel loro sopravviverci, simboleggiano un decorso di tempo, e il fatto che Nick lo rilevi nelle ultime pagine con una consapevolezza ben diversa rispetto all'inizio del romanzo è un segno del percorso compiuto. Come non sentire, in questo senso di solitudine e perdita suscitato dal tetto mobilio e tipico «[of] the hour after the sunset in a stillness that feels unceasing»⁶⁰, l'eco delle joyciane «evening lands», le terre occidue immaginate da Stephen sulla spiaggia di Sandymount Strand in *Ulysses*, o del paesaggio innevato del finale di *The Dead*, in cui Gabriel Conroy sa che è giunto il momento di incamminarsi metaforicamente verso l'ovest? Anche O'Donnell sottolinea le affinità con l'ultimo esempio:

And like Gabriel Conway⁶¹, who in James Joyce's *The Dead* (1914) comes to view a winter landscape as the scene of all life passing into death, the multiple narrative perspectives assembled in *Underworld* overlook a contemporary landscape littered with the evidence of the mutable and transitory nature of life: the piles of waste in

⁵⁷ *Ivi*, p. 118. «Tenevamo in serbo una cassa di acqua frizzante al suo aroma preferito e l'avevamo sistemata in una stanza tranquilla, la vecchia camera di Lainie, con lo specchio restaurato e il televisore con lo schermo grande», p. 124.

⁵⁸ *Ivi*, p. 119. «L'avevamo sistemata con l'umidificatore, le grucce, un buon letto duro e il cassettone appartenuto a Marian adolescente, un bel mobile con una storia alle spalle», p. 125.

⁵⁹ *Ivi*, p. 808.

⁶⁰ *Ibid.* «l'ora dopo il tramonto in un silenzio che sembra eterno», p. 860.

⁶¹ Non è superfluo segnalare che una non esigua parte della critica internazionale si riferisce al personaggio del racconto *The Dead*, Gabriel Conroy, chiamandolo Gabriel Conway. Interrogato sulla questione, Patrick O'Donnell ha risposto che il motivo di confusione sta, oltre che nella somiglianza tra i due *surnames*, nel fatto che entrambi i cognomi provengono dall'Irlanda dell'ovest.

which formerly discrete, usable objects become inert slag; the offspring of radiation victims whose misshapen bodies are indicative of our corporeal vulnerability in the face of our technological advances; the seemingly infinite interchangeability and diffuseness of identities in crowds and objects tracked across time and history that are only seen, momentarily, like a quantum particle at a precise instant of alteration to a new physical state⁶².

È in questo senso che O'Donnell vede in *Underworld* un mondo di *life-always-becoming-death*, un Ade posto sotto il segno del continuo passaggio tra la vita e la morte, come detto in precedenza.

Tornando alle procedure di raccolta differenziata, ancor più significativo è il riciclo verbale di Nick nell'ossessiva ripetizione delle procedure di riciclaggio: dopo i punti già citati, c'è una descrizione particolarmente lunga all'inizio del quarto capitolo della prima parte, che riporto qui per intero per sentirne il ritmo lento che scandisce la routine quotidiana:

At home we removed the wax paper from cereal boxes. We had a recycling closet with separate bins for newspapers, cans and jars. We rinsed out the used cans and empty bottles and put them in their proper bins. We did tin versus aluminum. On pickup days we placed each form of trash in its separate receptacle and put the receptacles, from the Latin verb that means receive again, out on the sidewalk in front of the house. We used a paper bag for the paper bags. We took a large paper bag and put all the smaller bags inside and then placed the large bag alongside all the other receptacles on the sidewalk. We ripped the wax paper from our boxes of shredded wheat. There is no language I might formulate that could overstate the diligence we brought to these tasks. We did the yard waste. We bundled the newspapers but did not tie them in twine⁶³.

⁶² Patrick O'Donnell, *Underworld* cit., pp. 113-114.

⁶³ Don DeLillo, *Underworld* cit., pp. 102-103. «A casa togliavamo la parte paraffinata dalle scatole di cereali. Avevamo un ripostiglio per il riciclaggio con bidoni separati per i giornali, le lattine e i vasetti di vetro. Sciacquavamo le lattine usate e le bottiglie vuote e le mettevamo nei loro bidoni. Dividevamo la latta dall'alluminio. Nei giorni di raccolta sistemavamo ogni tipo di spazzatura nell'apposito ricettacolo e mettevamo i ricettacoli, dalla parola latina che significa ricevere di nuovo, fuori

È Nick stesso a dirlo: non ci sono parole per spiegare la meticolosità con cui lui e la sua famiglia svolgono queste procedure, che vanno ben oltre un impegno civico ed ecologico. Il riciclaggio diventa un momento rituale ed essenziale della quotidianità, come sottolinea lo stesso Detwiler: «Cities rose on garbage. [...] But [...] it pushed back. It pushed into every space available, dictating construction patterns and altering systems of ritual»⁶⁴. La presenza della spazzatura diventa tanto invasiva da alterare le ritualità quotidiane e richiedere lo sviluppo di un sistema in grado di opporsi a essa: «Garbage comes first, then we build a system to deal with it»⁶⁵.

Il fatto che Nick non riesca a descrivere la *diligence* delle operazioni di raccolta differenziata è già di per sé significativo: è stato Padre Paulus a insegnargli l'importanza delle parole nella memorabile scena ambientata nel college sperimentale in cui viene spedito il giovane Nick dopo l'omicidio. Durante uno dei loro colloqui il padre gesuita gli

sul marciapiede davanti a casa. Usavamo un sacchetto di carta per i sacchetti di carta. Prendevamo un sacchetto di carta molto grande, ci mettevamo dentro i sacchetti più piccoli e poi depositavamo il sacchetto più grande accanto a tutti gli altri ricettacoli allineati sul marciapiede. Strappavamo la carta paraffinata dalle scatole di germe di grano. Mi sarebbe impossibile trovare espressioni che possano esagerare la meticolosità con cui eseguivamo questi compiti. Facevamo la composta in giardino. Impacchettavamo i giornali ma non li legavamo con lo spago», pp. 107-108.

⁶⁴ *Ivi*, p. 287. «Le città crescevano sulla spazzatura. [...] Ma [...] [essa] reagiva spingendo a sua volta. Spingeva in ogni spazio disponibile, dettando schemi di costruzione e alterando sistemi di rituale», p. 304.

⁶⁵ *Ivi*, p. 288. «Prima creiamo la spazzatura e dopo costruiamo un sistema per riuscire a fronteggiarla», p. 305. Un'annotazione a proposito della soluzione di traduzione adottata in questo passaggio, sulla quale non sono molto d'accordo: trovo inappropriato trasformare quel «Garbage comes first», in cui il soggetto è ovviamente la spazzatura, in un «Noi creiamo la spazzatura». Qui DeLillo vuole senz'altro creare un'opposizione tra la spazzatura che emerge in maniera autonoma, direi *naturalmente* (pur essendo di certo prodotta dall'uomo), quasi nascendo come una creatura aliena, e quel *noi* che cerca invece di fronteggiarla, di tenerle testa, come si farebbe in guerra con un nemico o in una gara sportiva con un concorrente.

chiede di elencargli le parti di una scarpa: Nick si limita a quelle più ovvie, lacci, suola, tacco. Il padre, avvilito, gli descrive allora l'oggetto in tutte le sue più piccole componenti, dalla tomaia all'aghetto: è un esercizio che egli considera fondamentale perché, a suo avviso, chi non conosce i nomi finisce col non saper guardare. Dopo l'incontro con Padre Paulus, Nick diventerà molto attento al linguaggio, tanto da spiegare spesso ai suoi figli, in brevi incisi disseminati nel testo ed estranei al contesto, il significato di alcune parole. Se dunque non riesce a definire quella meticolosità con cui lui e sua moglie compiono le operazioni di riciclaggio, vuol dire che in questa ineffabilità si cela non solo una maniacalità tale da diventare inesprimibile, ma anche una paura, o quel senso di timore reverenziale che, come abbiamo visto, la spazzatura suscita nel protagonista.

Come sottolinea LeClair già a proposito del titolo, in *Underworld* c'è una forte attenzione a radici linguistiche ed etimologie: nel brano citato c'è una osservazione sul termine *receptacle*, ricettacolo, dal latino "ricevere di nuovo". È ormai chiaro che l'ossessione di Nick nei confronti della spazzatura è motivata dal suo desiderio di rinascita. "Ricettacolo" è un termine positivo, che gli piace, perché relativo al riciclo, laddove il termine *waste*, come egli avrà cura di notare in un capitolo successivo, si può rintracciare nell'inglese e nel norvegese antico, risalendo fino al latino e a derivati come "vuoto" o "devastare". In *waste* è contenuto tutto l'*horror vacui* che simboleggia una morte senza possibilità di redenzione.

«At home we wanted clean safe healthy garbage. We rinsed out old bottles and put them in their proper bins. We faithfully removed the crinkly paper from our cereal boxes. It was like preparing a pharaoh for his death and burial»⁶⁶: la spazzatura dev'essere pulita, sana e sicu-

⁶⁶ *Ivi*, p. 119. «A casa nostra volevamo una spazzatura pulita, sana e sicura. Sciacquavamo le bottiglie vecchie e le mettevamo negli appositi bidoni. Toglievamo doverosamente la carta fruscante dalle scatole di cereali. Era come preparare un faraone per la morte e la sepoltura», pp. 124-125.

ra. Queste caratteristiche sono così importanti che al supermercato Nick e la moglie scelgono i prodotti da acquistare sulla base del tipo di spazzatura che diventeranno: «Can the package be recycled and come back as a tawny envelope that is difficult to lick closed? First we saw the garbage, then we saw the product as food or lightbulbs or dandruff shampoo»⁶⁷; il pensiero della morte da esorcizzare precede e anzi si sostituisce alla vita. Il «clean safe healthy garbage» è l'unica chiave per l'aldilà, per quella vita oltre la morte sintetizzata nel riferimento al faraone.

Durante la visita all'impianto di riciclaggio di Vam, in Olanda, Nick è improvvisamente colpito da una scoperta nel momento in cui realizza che i cattivi odori sembrano dirci qualcosa di noi stessi: nel mezzo di questa «scena medieval-moderna», tra grattacieli di spazzatura, «the hell reek of every perishable object ever thrown together [...] seems like something we've been carrying all our lives»⁶⁸ - così come David, protagonista di *Americana*, affermerà che si impara meglio a conoscere una persona attraverso i suoi rifiuti che vivendoci insieme. In cuor suo Nick, padre della chiesa dei rifiuti, sa che la spazzatura fa parte dell'uomo; tuttavia non riesce a rendersi conto che i tentativi di neutralizzarla o di rifunzionalizzarla completamente sono destinati a restare vani.

Non molto diversi da quelli di Nick sono i limiti di Brian Glassic, suo amico e socio in affari, nonché amante di sua moglie Marian. Tornando da Manhattan, dopo essere stato a casa del collezionista Marvin, Brian si trova immerso in un «tramonto da valium», tra cartelloni pubblicitari stranamente autoreferenziali, quasi generatori di realtà nel perfetto corrispondere dei prodotti raffigurati con le sigarette fumate dagli

⁶⁷ *Ivi*, p. 121. «La confezione potrà essere riciclata e trasformata in buste marroncine difficili da incollare? Prima vedevamo la spazzatura, poi vedevamo il prodotto come cibo, lampadine o shampoo antiforfora», p. 127.

⁶⁸ *Ivi*, p. 104. «La puzza infernale di ogni oggetto deperibile mai fabbricato [...] assomiglia a qualcosa che ci portiamo dentro da tutta la vita», p. 110.

automobilisti o le auto da loro guidate. A un tratto si ritrova davanti a Fresh Kills, la più grande discarica di tutti i tempi. Il nome Fresh Kills è dovuto alla vicinanza col fiume omonimo, e *Kills* deriva dal tedesco *Kille*, cioè “letto” o “canale d’acqua”, evocando così immagini di purezza e rigenerazione. Davanti a questo paesaggio di rifiuti Brian «felt invigorated»⁶⁹: gli sembra di assistere alla costruzione di una novella piramide di Cheope (ulteriore riferimento alla cultura egizia, dopo l’araba fenice e il seppellimento del faraone), però molto più alta e profumata, grazie all’utilizzo di appositi spray.

L’idea che le discariche diventino un luogo di attrazione, ormai sempre più attuale, è in DeLillo una profezia latente: Gracie e Suor Edgar incrociano l’autobus turistico che propone il «South Bronx Surreal», ossia il tour del distretto più degradato di Manhattan, suggerendo l’idea che l’antiestetico diventa il nuovo esotico. La definizione del Bronx in quanto “surreale” non può che suscitare le ire di chi vi ha quotidianamente a che fare, difatti Gracie protesta: «Brussels is surreal. Milan is surreal. This is real. The Bronx is real»⁷⁰.

Davanti alla discarica di Fresh Kills, Brian è estasiato: la spazzatura, attraverso il riciclo, è fantascienza e preistoria, è il prodotto di abitudini e passioni, di amori e brame che furono e che saranno. Fresh Kills, il sogno di una nuova vita. È interessante il suo approccio geografico alla visione che gli si materializza davanti: egli paragona gli enormi ammassi di rifiuti a montagne vere e proprie, come se, nel loro essere materia organica, non ci fosse alcuna differenza tra i due tipi di formazione: di lì a pochi anni, si dice, quella che vede davanti ai suoi occhi diventerà il monte più alto dell’intera costa atlantica.

Nonostante l’estasi, neanche Brian riesce a rinunciare a un certo *disquiet*: «When people heard a noise at night, did they think the heap was coming down around them, sliding toward their homes, an omniv-

⁶⁹ *Ivi*, p. 184. «Si sentì rinvigorire», p. 191.

⁷⁰ *Ivi*, p. 247. «Bruxelles è surreale. Milano è surreale. Questa è roba vera. Il Bronx è reale», p. 259.

orous movie terror filling their doorways and windows?»⁷¹. L'orrore è nascosto al di sotto della montagna di spazzatura, all'interno di un segreto che Brian, fiero, è convinto di cogliere: respira a piena polmoni e si sente un veggente, perché fa parte di quelle poche persone che non ignorano lo scarto, ma che anzi, "cercando" di gestirlo⁷², danno forma al futuro. Il manager dei rifiuti diventa un piccolo demiurgo: «Certo è che gli spazzaturai sono accolti come angeli, e il loro compito di rimuovere i resti dell'esistenza di ieri è circondato d'un rispetto silenzioso, come un rito che ispira devozione, o forse solo perché una volta buttata via la roba nessuno vuole più averci da pensare»⁷³, scrive Italo Calvino a proposito di Leonia. Lo scenario di *Underworld* somiglia così a quello della città invisibile, un mondo ricoperto da crateri di spazzatura al cui centro c'è una metropoli in eruzione ininterrotta: rifiuti e morte devono essere espulsi in modo tale che lo scrigno interno risulti sempre lindo e nuovo di zecca (e si pensi al senso di sollievo di Gladney nella scena in cui, davanti al pericolo di morire a causa dell'«airborne toxic event», non trova miglior terapia se non quella di tornare a casa e mettersi a gettar via un'infinità di cose vecchie, di oggetti che possiedono una loro "mortalità" - da cui la sua serenità dopo l'attività di scarto, quando, esausto, si siede sui gradini di casa a godersi la calma finale).

Leonia è una città affascinante. «Più che dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove»⁷⁴: non già sulla quantità di nuovi acquisti, dunque, ma sulla massa di rifiuti prodotti è tarato lo strumento che misura il livello di benessere di cui gode la popolazione. Il lusso è il mondarsi da ogni impurità. Un aspetto interessante è che a Leonia si produce spazzatura di sempre

⁷¹ *Ivi*, p. 185. «Chissà se la gente, sentendo un rumore di notte, si chiedeva se la montagna stesse franando, scivolando verso le case, come una creatura onnivora da film dell'orrore che avrebbe tappato porte e finestre?», p. 192.

⁷² Cfr. *ivi*, p. 185.

⁷³ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 2009, p. 113.

⁷⁴ *Ibid.*.

migliore qualità: durevole, resistente al tempo e alle intemperie, a fermentazioni e combustioni. È una spazzatura doc, verrebbe da pensare, che entra a pieno diritto in quel futuro immaginato infine da DeLillo, in cui l'immondizia sarà anche prodotta artificialmente e quotata in borsa.

Non meno visionaria è l'idea di Detwiler, il *waste theorist* le cui teorie terrorizzano i colleghi. È in una «architettura fatta di immondizia» ch'egli vede il panorama del futuro, in strutture da cartolina che raccolgono i rifiuti tossici, così come in presse e convogliatori con cui la gente dovrà entrare in confidenza, per imparare a riconoscere i propri scarti, ad accettarli completamente e con gioia. Secondo Detwiler, è stata la spazzatura a imporsi prima di ogni altra cosa e a fondare la civiltà stessa, e soltanto in reazione a questa spinta si sono poi sviluppate arte, filosofia e scienza. «We make stupendous amounts of garbage, then we react to it, not only technologically but in our hearts and minds. We let it shape us. We let it control our thinking»⁷⁵. L'idea di Detwiler è che soltanto il riconoscimento degli scarti come materia prima del mondo, l'accettarli come strumento che forgia le coscienze e l'attribuire loro quel ruolo grandioso e magico che gli spetta possa consentire di sviluppare un sistema di reazione tale da permettere una società migliore.

In ogni caso, di accettare la morte non si parla mai. Anzi, gli stessi manager dei rifiuti, coloro che, per dirla con Brian, dovrebbero possedere il segreto, si illudono di esserne al riparo: «Nobody dies here – afferma Sims, seduto nel suo ufficio, rivolgendosi a Nick – I get blood pressure readings right down the hall. We have exercise rooms. They

⁷⁵ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 288. «Noi creiamo quantità stupefacenti di spazzatura, poi reagiamo a questa creazione, non solo tecnologicamente ma anche con il cuore e con la mente. Lasciamo che ci plasmi. Lasciamo che controlli il nostro pensiero», p. 305.

measure my body fat and tell me what to eat in grams and ounces»⁷⁶. I mistici manager, al riparo nei loro uffici, in grandi palazzi moderni, si sentono immortali: il riciclo è la pratica di annullamento della morte – e la spazzatura lo strumento per tenere tutto sotto controllo: «Waste simultaneously signifies randomness, accident, and disorganization; it registers the breakdown of material order as well as the human attempt, through production of objects, to achieve mastery over the physical world»⁷⁷. In questo passaggio inserito nel paragrafo dal titolo *The vocation of waste*, O'Donnell sottolinea il rapporto diretto tra oggetti e spazzatura, in un ciclo che, procedendo senza soluzione di continuità, consente quella costante produzione di entrambi che garantisce l'impossibilità di qualsiasi tipo di pausa, o di vuoto. L'*horror vacui* è così dominato.

È ormai chiaro quanto forte sia la sovrapposizione tra spazzatura e morte, la prima metafora della seconda, e quanto il riciclaggio sia collegato al sogno dell'araba fenice. Naturalmente significati e ruoli dell'immondizia che costituisce le fondamenta dell'*underworld* sono molteplici: per DeLillo, insieme all'enorme numero di oggetti che accompagna la nostra quotidianità, essa rappresenta la chiave di lettura della cultura di massa, ossia della cultura contemporanea. Secondo O'Donnell, i romanzi di DeLillo, e *Underworld* in particolare, sono marcatamente influenzati dagli scritti di Benjamin, soprattutto dall'idea che è alla base dei *Passages*: se Benjamin si proponeva di studiare la storia del XIX secolo attraverso oggetti trattati come se fossero cose sognate, facendosi poi, a seguito di una «illuminazione profana»⁷⁸, interprete del sogno, in DeLillo la storia, questa pila di «wreckage upon wreckage», è narrata dai numerosi cumuli di spazzatura presenti nel

⁷⁶ *Ivi*, p. 303. «Qui non muore nessuno. Mi posso misurare la pressione in fondo al corridoio. Ci sono le palestre. Mi misurano il grasso corporeo e mi dicono cosa mangiare e in quale quantità», p. 322.

⁷⁷ Patrick O'Donnell, *Underworld* cit., p. 111.

⁷⁸ Dall'introduzione di Rolf Tiedemann a Walter Benjamin, *I «Passages» di Parigi* cit., p. XVI.

romanzo come formazioni materiali depositarie della *mass history*, in cui una folla di *atomized individuals* emerge, insieme agli oggetti che usa, come l'anonima parte di un tutto.

In questa miscellanea di elementi concreti, di tazze, cellulari e sacchetti pieni di rifiuti, di simboli religiosi e prodotti di lusso, si celano desideri e paure della collettività: ogni paradosso è esemplificato in una tecnologia che deumanizza o uccide così come può all'occorrenza salvare la vita, se sfruttata ad esempio in campo medico. All'interno del romanzo, tuttavia, è posta in rilievo l'importanza di quel che ci lasciamo dietro, «in the pursuit of satisfaction»⁷⁹, piuttosto che il ruolo assunto dagli oggetti in sé, ed è per questo motivo che ho voluto concentrarmi sul significato del *recycling*.

Nell'epilogo del romanzo dal titolo *Das Kapital* la spazzatura viene definita «the mystical devil twin», la gemella del Diavolo: «Because waste is the secret history, the underhistory, the way archaeologists dig out the history of early cultures, every sort of bone heap and broken tool, literally from under the ground»⁸⁰. La spazzatura, lo abbiamo detto, come mappa archeologica del quotidiano; anche Jack Gladney si sente un archeologo, nel momento in cui si trova a rovistare nella spazzatura della propria famiglia. Tuttavia, come anche Nick si rende conto, lo scarto non muore e torna a consumarci: i rifiuti sono una minaccia costante, e non soltanto dall'esterno, come un esercito di invasori colonizzatori di spazio vitale, ma anche dall'interno, nel loro perpetuo veicolare un sentimento di morte. «We try to bury it – spiega Viktor –. But maybe this is not enough. That's why we had this idea. Kill the devil»⁸¹. Uccidere il diavolo, ovvero distruggere la spazzatura tramite

⁷⁹ Patrick O'Donnell, *Underworld* cit., p. 118.

⁸⁰ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 791. «Perché l'immondizia è la storia segreta, la storia che sta sotto, il modo in cui l'archeologo dissottera la storia delle culture precedenti, ogni mucchio d'ossa e strumento rotto, letteralmente dissotterrato», p. 841.

⁸¹ *Ibid.* «Tentiamo di seppellirlo. Ma forse questo non basta. Ecco perché ci è venuta questa idea. Uccidere il diavolo», *ibid.*

l'impiego di apposite armi, vorrebbe dunque dire uccidere la morte, il che è naturalmente utopistico: «And never can a man be more disastrously in death than when death itself shall be deathless»⁸², scrive un anonimo stalker al protagonista di *Americana*, citando Sant'Agostino. Uccidere la morte è un'illusione non meno grande del riciclaggio metafisico: «Maybe we feel a reverence for waste, for the redemptive qualities of the things we use and discard – osserva Nick contemplando la discarica –. Look how they come back to us, alight with a kind of brave aging»⁸³. Venerati e dotati di nuove, infinite vite, gli scarti rassicurano l'uomo, e Nick, ormai negli anni Novanta, parlerà di fabbriche che arrivano a produrre rifiuti finti, dell'immondizia quotata alla borsa di Chicago, del suo nuovo ruolo di dirigente emerito col quale gira il mondo come conferenziere dello scarto. Pur fortemente nostalgico, come ammette infine, dei tempi in cui non si preoccupava di nulla, dei «days of disarray, when I didn't give a damn or a fuck or a farthing»⁸⁴, Nick si è rassegnato, da adulto, a vivere con la continua, latente ossessione di dover in qualche modo imbrigliare e addomesticare la morte: e allora, il vetro con il vetro, la plastica con la plastica, i giornali a parte, ma senza legarli con lo spago.

La spazzatura è diventata feticcio. Dalla fabbrica alla spazzatura e oltre, *du berceau à la tombe et au delà*, partendo da un prologo dal titolo tardomedievale che, nel graduale sovrapporsi fin quasi a coincidere dei trionfi di morte e spazzatura, segna l'inizio della discesa nell'*Underworld*. All'epilogo, invece, è affidato il perfetto miracolo

⁸² Don DeLillo, *Americana*, Penguin, London 1989, p. 21. «Mai uomo sarà più morto di disastrosa morte di quando la morte stessa sarà immortale», Don DeLillo, *Americana*, trad. it. di Marco Pensante, Il Saggiatore, Milano 2000, p. 26.

⁸³ Don DeLillo, *Underworld* cit., p. 809. «Forse proviamo reverenza per la spazzatura, per le qualità redentrici delle cose che usiamo e scartiamo. Guardate come ritornano, illuminate da una specie di invecchiamento coraggioso», p. 861.

⁸⁴ *Ivi*, p. 806. Citazione completa: «Vi dirò cosa desidero di più, tornare ai giorni del disordine, quando non me ne fregava un accidente o un cazzo o non davo un centesimo», p. 857.

postmoderno: Esmeralda, ragazzina selvaggia e senza fissa dimora, viene violentata e uccisa nel Bronx. Dopo qualche tempo iniziano a diffondersi delle voci riguardo a sue apparizioni. E infatti, su un manifesto della Minute Maid che pubblicizza il succo d'arancia, fra le cascate arancioni del riquadro, quando il treno sopraelevato, all'ora del tramonto, illumina con i suoi fari la parte in ombra del tabellone, al centro del lago raffigurato ecco il volto di Esmeralda. La folla lì raccolta alza i bambini verso il cartellone, quasi che il dio del marketing debba benedirli. Il miracolo, la vita dopo la morte, c'è, ma viene rapidamente eliminato dalla legge naturale del mercato: il manifesto viene sostituito, il prodotto è cancellato dalla pubblicità della pubblicità: «Spazio disponibile». Da un lato resta una speranza strappata, una promessa di rinascita; dall'altro appare un nuovo prodotto, un ulteriore, potenziale riciclo: il cerchio non si interrompe.

Così, in questo Ade postmoderno che è *Underworld*, tra raccolte liturgicamente differenziate, smanie di dominio della morte e promesse di rinascita, il riciclaggio, mascherato da araba fenice, diventa il nuovo sogno americano – quasi che un ultimo Caronte, moderno chauffeur, non aspetti altro che offrirci, oltre all'andata, anche il ritorno.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, J. (1970), *La société de consommation*, Denoël, Paris.
- BAUDRILLARD, J. (1968), *Le système des objets*, Gallimard, «Tel», Paris.
- BAUMAN, Z. (2000), *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa (trad. it. *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano 2007)-
- BENJAMIN, W. (1955), *Schriften*, Suhrkamp Verlag (trad. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995).
- BENJAMIN, W. (1982), *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *I «Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2010).
- BENJAMIN, W. (1978), *Il carattere distruttivo*, in “Metaphorein”, 1, 3.
- BENJAMIN, W. (1963), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2011).
- CALVINO, I. (2009), *Le città invisibili*, Mondadori, Milano.
- DE CERTEAU, M. (1990), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, «Folio Essais», Paris.
- DELILLO, D. (1989), *Americana*, Penguin, London (trad. it. *Americana*, di M. Pensante, Il Saggiatore, Milano 2000).
- DELILLO, D. (2003), *Cosmopolis*, Simon and Schuster, New York.
- DELILLO, D. (2006), *Love-Lies-Bleeding: A Play*, Scribner, New York.
- DELILLO, D. (1991), *Mao II*, Viking, New York.
- DELILLO, D. (1989), *Players*, Vintage, New York.
- DELILLO, D. (2010), *Point Omega*, Simon and Schuster, New York.
- DELILLO, D. (1997), *Underworld*, Scribner, New York (trad. it. *Underworld*, di D. Vezzoli, Einaudi, Torino 1999).
- DELILLO D. (1985), *White Noise*, Viking, New York (trad. it. *Rumore bianco*, di M. Biondi, Einaudi, Torino 1999).

- DEWEY, J., KELLMAN S. G., MALIN, I. (eds.) (2002), *Underwords. Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, University of Delaware Press, Newark; Associated University Presses, London.
- DUVALL, J. N. (ed.) (2008), *Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge.
- FREUD, S. (1930), *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien (trad. it. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010).
- FUSILLO, M. (2012), *Feticci*, Il Mulino, Bologna.
- JAMESON, F. (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.
- JOYCE, J. (1996), *Dubliners*, Penguin, New York.
- JOYCE, J. (1969), *Ulysses*, Penguin, Harmondsworth.
- LECLAIR, T. (1997), *An Underhistory of Mid-Century America*, in "The Atlantic online", October, <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/97oct/delillo.htm>.
- LENTRICCHIA F. (ed.) (1991), *Introducing Don DeLillo*, Duke University Press, Durham.
- LYOTARD, J.-F. (1979), *La condition postmoderne*, Minuit, Paris.
- ORLANDO, F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino.