

Luca Diani

Il romanzo circadiano. Il caso di *Cosmopolis* di Don DeLillo

Abstract

This contribution intends to give a first theorization of circadian novel, which story is set in a single day, by adopting David Harvey's concept of 'time-space compression' and Fredric Jameson's literary theory of the political unconscious, to find a correlation between formal structure of these novels and historical context. Then, the essay focuses on a particular twenty-first century circadian novel, Don DeLillo's *Cosmopolis*, as the summary of an experimental narrative tradition, in order to offer a concrete analysis of the inner workings of one-day novels.

1. *Il romanzo circadiano*

Le scoperte scientifiche e filosofiche e gli esperimenti narrativi tra XIX e XX secolo hanno aperto la strada alla produzione di particolari romanzi la cui storia fosse contratta nelle ventiquattr'ore di una singola giornata, in totale controtendenza rispetto all'amplessissimo respiro temporale dei grandi monumenti dell'Ottocento letterario. Prima di azzardare una teoria e di analizzare un case study, è necessario fare chiarezza terminologica.

I romanzi con un tempo della storia circoscritto in una cornice di ventiquattr'ore sono stati indifferentemente definiti dai critici One-day novel (romanzo di una giornata) e Circadian novel (romanzo circadiano).¹ Se è vero che entrambe le

1 La bibliografia critica riguardante i romanzi di una giornata è molto ristretta; in particolare, se si esclude Higdon (1992), è assente uno studio monografico significativo che possa servire da punto di riferimento per lo sviluppo di un filone critico vero e proprio. Tra i contributi saggistici più significativi, si vedano Weninger (2009), Randall (2016), Comparini (2019). Per un'analisi incentrata sull'unità drammatica di tempo dei grandi romanzi modernisti di una giornata, si vedano White (2015 e 2018).

diciture sono corrette, è tuttavia preferibile adottare quella di romanzo circadiano. Il termine ‘circadiano’ (dal latino *circa diem*) è stato coniato negli anni Cinquanta dal biologo tedesco Franz Halberg per indicare i processi fisiologici e metabolici, delle piante e degli animali, che si ripetono regolarmente, tra cui spicca il ciclo sonno-veglia. Queste dinamiche sono regolate da orologi biologici che, attraverso degli oscillatori circadiani endogeni, impongono all’organismo un ritmo ciclico che si approssima alla durata di un giorno astronomico, ovvero ventiquattr’ore. I ritmi degli orologi biologici persistono in condizioni costanti, ma possono subire l’influenza di stimoli sincronizzanti provenienti dall’esterno definiti *Zeitgeber* (ad esempio la luce o un forte cambiamento di temperatura), funzionali a mantenere le oscillazioni dell’organismo in fase con le variazioni dell’ambiente in cui si trova a vivere.² La dinamica di scambio e dipendenza tra la dimensione esterna e quella individuale è una componente centrale del romanzo circadiano: si ipotizzerà che l’influenza non sia univocamente esercitata dall’ambiente sull’individuo, ma che la relazione possa farsi più complessa in virtù delle resistenze intime esercitate dai personaggi, e diventare in ultima analisi uno scontro.

C’è anche una ragione puramente pratica per preferire la dicitura di romanzo circadiano: la maggior parte dei romanzi si snoda intorno a un tempo della storia inferiore alle ventiquattr’ore. Spesso sono legati al completo ciclo di veglia di uno o più personaggi, in altri casi la narrazione è circoscritta alla sola notte, oppure inizia una sera e si snoda fino a quella del giorno successivo, rimanendo comunque compresa nell’arco di ventiquattr’ore; altre volte si limita al racconto di poche ore, facendo coincidere il tempo della storia e il tempo del racconto in una sorta di narrazione in presa diretta; spesso e volentieri i confini del singolo giorno sono violati dalle analessi. La varietà delle soluzioni è dunque ampia e piuttosto variegata, tanto da rendere non perfettamente aderente l’accettabilissima dicitura di *One-day novel*: è meglio infatti mettere in primo piano, accanto alla temporalità, la dimensione umana e i suoi ritmi circadiani.

Seppur datato, è necessario partire dal primo e unico censimento dei romanzi circadiani, stilato nel 1992 da David Leon Higdon, a cui sono affiancate alcune brevi ma preziose considerazioni di carattere teorico. Osservando il censimento, si nota che la gran parte della produzione romanzesca circadiana riguarda il XX secolo, e anche se poco inflazionata, annovera tra i suoi frequen-

2 Per una breve e semplice panoramica sul funzionamento dei ritmi biologici circadiani, si vedano Costa (2007) e Romanò (2015).

tatori autori come Fuentes, Böll, Robbe-Grillet, distanti per origine geografica e tradizione letteraria. Higdon ritrova infatti questa cornice temporale in nove lingue e diciotto letterature nazionali diverse (1992, 60).

L'universalità del vincolo temporale favorisce indubbiamente l'eterogeneità dei contesti, ma cronologicamente sembra che tutti gli autori siano debitori della lezione modernista dell'*Ulisse* [*Ulysses*] e della *Signora Dalloway* [*Mrs Dalloway*], pubblicati rispettivamente nel 1922 e nel 1925. È superficiale attribuire meccanicamente a Joyce e Woolf il titolo di capostipiti del romanzo circadiano, facendo gravare sulle loro spalle tutta una specifica tradizione successiva? Se Higdon sembra esserne poco convinto, altri critici l'hanno affermato piuttosto indiscriminatamente, come Robert Wenginger, per cui l'*Ulisse* sarebbe il testo 'fondativo' della letteratura del ventesimo secolo (2009, 206), a cui i successivi romanzi circadiani avrebbero reso omaggio, non soltanto rielaborando la medesima soluzione formale, ma attraverso citazioni, allusioni e metafore. Se il contributo di Wenginger non può certo soddisfare le questioni che ci pone una teoria del romanzo circadiano, le sue conclusioni perentorie finiscono per complicare ulteriormente il quadro. In fin dei conti è vero che prima dell'*Ulisse* non furono scritti romanzi circadiani pienamente compiuti, ma poche opere mai perfettamente aderenti ai tradizionali paradigmi romanzeschi. Tra queste, Higdon individua nell'*Ultimo giorno di un condannato* [*Le Dernier Jour d'un condamné*] di Victor Hugo (1829) il primo esempio ottocentesco di romanzo di una giornata, a cui seguono il *Canto di Natale* [*A Christmas Carol*] di Charles Dickens (1843) e *L'uomo di fiducia* [*The Confidence-Man*] di Herman Melville (1857). Vale la pena notare che, per caratteristiche strutturali e d'intreccio, quest'ultimo testo richiama il genere drammatico: racconta infatti il viaggio a bordo del *Fidèle* (unità d'azione e di luogo), un battello a vapore che naviga il Mississippi, da St Louis a New Orleans, durante il primo aprile (unità di tempo). Lo stesso sottotitolo originale, *His Masquerade*, rimarca la teatralità di una vicenda fatta quasi esclusivamente di frammenti di conversazione tra i passeggeri.

Un quarto romanzo circadiano ottocentesco è *I lauri senza fronde* [*Les lauriers sont coupés*] di Édouard Dujardin (1887). A differenza dei precedenti romanzi, incastonati in una cornice temporale 'memorabile' (il giorno della morte per Hugo, la notte di Natale per Dickens, il primo di aprile per Melville), il romanzo di Dujardin registra sei ore della vita del giovane parigino Daniel Prince, assoluto protagonista e unico narratore autodiegetico di una vicenda che non ha nulla di sensazionale e straordinario, ma che si riduce alle

sue *flâneries* per le strade e i locali di Parigi nell'attesa della donna amata, e alle poche ore serali trascorse con lei. Mallarmé definì la narrazione “un modo di notazione piroettante e rapido che ha la sua sola ragione di essere [...] quando venga usato per esprimere, senza un'impropria applicazione dei mezzi sublimi, il quotidiano così raro a cogliersi”.³ Nello strettissimo rapporto con la quotidianità banale e nella sperimentazione di uno stile volto a una rappresentazione condotta dall'unica voce possibile, quella soggettiva del protagonista, ritroviamo due tratti distintivi del romanzo circadiano. La narrazione realista guidata dalle mani sicure del narratore onnisciente ottocentesco è costantemente frammentata e velata dall'unico punto di vista dell'io soggettivo, “unica misura dello spazio-tempo, per il quale la realtà si fa più che mai relativa, ambigua, oscillante, molteplice. Il tempo perde la sua oggettiva scansione per dilatarsi all'infinito” (Solito 2009, 20). La soggettività si impone come artefice della realtà diegetica messa di fronte al lettore, e Dujardin non esita a esplicitarlo in uno degli ultimi monologhi in cui Daniel prende consapevolezza metatestuale del suo ruolo: “Uno nella folla illimitata delle esistenze, così percorro la mia strada, uno definitivamente tra gli altri; così in me si sono creati l'oggi, il qui, l'ora, la vita” (2009, 149).

Nel tentativo dell'autore di registrare sistematicamente la realtà attraverso il filtro del personaggio, il tempo e lo spazio sono inevitabilmente distorti. Nasce di qui la ricorrente ossessione, delle narrazioni circadiane novecentesche e dei loro personaggi, per il tempo in generale, e in particolare per lo scollamento del tempo del soggetto da quello oggettivo e cronologico. Così Higdon: “the form [il romanzo circadiano] is here to stay as a quintessential expression of the time-consciousness of this century” (1992, 60). Siamo ormai proiettati verso la grande stagione modernista.

2. Compressione come atto simbolico

Nel romanzo circadiano, la temporalità del soggetto e il tempo cronologico ufficiale intrattengono un rapporto complesso, quasi sempre antagonista. L'accostamento delle due polarità temporali è amplificato dalla cornice romanzesca li-

3 La lettera dell'8 aprile 1888 di Mallarmé indirizzata a Édouard Dujardin è riportata in Dujardin (1991).

mitata alla singola giornata, unità comune a entrambe le componenti, funzionale a rappresentarle contemporaneamente nel medesimo spazio diegetico. La nostra riflessione teorica adotterà programmaticamente il modello teorizzato da Fredric Jameson (1990), basato su uno specifico rapporto tra letteratura e realtà, e la riflessione storico-sociologica compiuta da David Harvey (2010). Si metterà allora in relazione la forma letteraria circadiana con il fenomeno della ‘compressione spazio-temporale’, frutto della razionalizzazione e della modernizzazione capitalista. Per Harvey “ciascun modo distintivo di produzione o di formazione sociale farà propria una precisa serie di comportamenti e di concetti relativi allo spazio e al tempo” (2010, 251): il costante cambiamento dei modi di produzione del capitalismo ha avuto conseguenze sulle categorie di spazio e tempo, e sulla vita quotidiana.⁴ La storia del capitalismo si è contraddistinta, nell’ambito della temporalità, per i continui sforzi di accorciare i tempi di rotazione (la somma del tempo di produzione e del tempo di circolazione dello scambio): “l’effetto complessivo della modernizzazione capitalista, quindi, riguarda soprattutto l’accelerazione del ritmo dei processi economici e, pertanto, della vita sociale” (Ibid.: 281). Date queste premesse, Harvey può introdurre il concetto cardine di ‘compressione spazio-temporale’:

Con tale espressione indico alcuni processi che rivoluzionano le qualità oggettive dello spazio e del tempo in modo tale da costringerci a modificare, a volte in maniera radicale, le modalità attraverso le quali rappresentiamo il mondo a noi stessi. Uso la parola ‘compressione’ perché si può fondatamente sostenere che la storia del capitalismo è stata caratterizzata da un’accelerazione nel ritmo della vita, con relativo superamento delle barriere spaziali che il mondo a volte sembra far precipitare sopra di noi [...] Mentre lo spazio sembra rimpicciolirsi fino a diventare un ‘villaggio globale’ delle telecomunicazioni e una ‘terra-navicella’ di interdipendenze economiche ed ecologiche – per usare soltanto due immagini familiari e quotidiane – e mentre gli orizzonti temporali si accorciano fino al punto in cui il presente è tutto ciò che c’è (il mondo dello schizofrenico), dobbiamo imparare a venire a patti con un travolgente senso di compressione dei nostri mondi spaziali e temporali (Ibid.: 295).

Durante la temperie illuministica il tempo e lo spazio vennero considerati, secondo l’ottica newtoniana, omogenee configurazioni di un ordinamento uni-

⁴ Lo stesso Jameson ha sostenuto la medesima tesi: “la temporalità, in quanto fenomeno esistenziale, modalità dell’esperienza vissuta, è generata dal modo di produzione stesso. Ogni modo di produzione ha il suo sistema di temporalità” (2003, 88).

tario e razionale del reale. Tuttavia, l'ottimizzazione dell'illuminismo rischiava di limitare il fluire dell'esperienza e la libertà umana, nel segno di un progresso cieco alla frammentazione e alle specificità caratteristiche della realtà. Infatti, nel corso del XIX secolo, la rigidità settecentesca delle forme spazio-temporali iniziava a manifestare le proprie contraddizioni e lo scollamento dalla percezione della realtà concreta: le scoperte scientifiche, le teorie filosofiche e le innovazioni tecnologiche più disparate (tra cui spiccavano i nuovi mezzi di comunicazione e quelli di locomozione) fornivano modi diversi di pensare e fare esperienza del tempo e dello spazio, in netta contraddizione con le configurazioni elaborate nel secolo precedente. Riflettendo sui cambiamenti della comune percezione del mondo tra Otto e Novecento, Stephen Kern ha affermato l'impossibilità di individuare una tesi univoca che spieghi in modo appropriato gli slittamenti dell'esperienza spazio-temporale; tuttavia, riconosce che "uno dei cambiamenti principali fu l'affermazione di una pluralità di tempi e spazi" (2007, 40).

Le forme specifiche della temporalità esplosero in una nebulosa di direttrici spesso in contrasto tra di loro. Le tesi einsteiniane (ricorrentemente citate nei romanzi circadiani) demoliscono l'idea di una dimensione assoluta del tempo; gli studi di Jaspers, James e soprattutto quelli di Bergson sulla *durée*, sfaldano l'idea newtoniana di temporalità e descrivono un tempo personale, dalla natura eterogenea, fluida e reversibile. Di contro, la rinnovata malleabilità della temporalità consentì di accelerare ulteriormente i ritmi capitalistici, parcellizzando i processi di produzione e ottimizzandone i tempi, in modo sempre più rigido. Dalla prospettiva di Harvey, a cavallo di Otto e Novecento aumentò il grado di compressione spazio-temporale.

È indubbiamente esistita, dal punto di vista storico, una tensione tra la polarità privata e pubblica del tempo, inasprita dallo scoppio del primo conflitto mondiale, e conseguentemente sbilanciata verso la dimensione ufficiale per ottimizzare il funzionamento della macchina bellica. In questo senso, il modernismo degli anni Venti può essere considerato la risposta, sperimentale e instabile, alle condizioni prodotte dal travagliato processo di modernizzazione. Richiamandosi a Pierre Bourdieu, Harvey afferma che "le forme temporali o le strutture spaziali strutturano non soltanto le rappresentazioni del mondo del gruppo, ma il gruppo stesso, che si ordina secondo questa rappresentazione" (2010, 263). La scelta formale di alcuni autori modernisti di incastonare i propri romanzi nella cornice di una singola giornata inizia ad assumere moti-

vazioni concrete: la progressiva compressione del tempo e l'addensamento dei cicli produttivi, in un presente che oscura il passato e fagocita il futuro, trova la sua controparte letteraria nella contrazione del tempo della storia, che mai prima di allora sarebbe stato adatto, così compresso, alla costruzione di un intero romanzo. L'esistenza velocizzata può allora mostrarsi e persino risolversi in un intervallo di tempo straordinariamente breve come quello delle ventiquattr'ore di una giornata.

Seppur circoscritto, è nel tempo apparentemente non rilevante e banale della quotidianità che si addensa il nocciolo di verità da cogliere e raccontare: l'unità giornaliera acquista simbolicamente l'aspetto di sineddoche della vita intera, e come tale la piena dignità di essere raccontata, nonostante il suo carattere ordinario. Contrarre e addensare il tempo della storia significa anche riconfigurare i parametri qualitativi di 'essenzialità' della trama circadiana. Notando la tendenza della narrativa novecentesca a dissolvere l'intreccio e a costruire 'pseudo vicende' basate su fatti inessenziali, Umberto Eco riconosce la necessità di riconsiderarne i parametri narrativi, "tutti altamente essenziali, purché li si giudichi secondo un'altra nozione della scelta narrativa, e tutti concorrono a prospettare una azione, uno svolgimento psicologico, simbolico o allegorico, e comportano un certo implicito discorso sul mondo" (2013, 199).

Ma questa compressione sineddotico-esistenziale, che potremmo definire esterna o strutturale, è solo una faccia della medaglia. Così Michael Sherin-gham sul paradigma temporale della singola giornata:

A particular day is the antithesis of the everyday: the quotidien ignores the difference the calendar marks, it belongs, indifferently, to the day after day, to repetition rather than difference. Still, we will not catch hold of everydayness if we sever it from given days. Dailiness both transcends particular days and partakes of the day. A day is a microcosm (2006, 364).

La struttura temporale a singola giornata acquista allora un duplice aspetto: è uno strumento universale di organizzazione del tempo, quindi si lega per caratteristiche alla dimensione capitalistica della compressione; allo stesso tempo appartiene all'intimità dell'esperienza quotidiana delle persone, è lo spazio diegetico in cui la temporalità soggettiva può meglio esprimersi. La rappresentazione circadiana assume un punto di vista che non stilizza la quotidianità, ma adotta un'ottica doppia che fa comunicare e contemporaneamente scontrare le due polarità della temporalità, ufficiale e personale, che abitano la singola giornata. Si deve a Paul Ricoeur una fondamentale analisi riguardante l'interazione

di queste due temporalità all'interno di un'opera romanzesca: individuando "il tempo monumentale del mondo e il tempo mortale dell'anima" alla base del sistema narrativo della *Signora Dalloway* di Virginia Woolf, su questa distinzione "si distribuiscono e si mettono in ordine le esperienze temporali di ciascuno degli altri personaggi e il loro modo di negoziare il rapporto tra i due lati della frattura" (1999, 182-183). Prendere in considerazione Ricoeur è importante non soltanto per il suo soffermarsi sullo scontro di temporalità diverse, dando loro un nome preciso e descrivendone le caratteristiche, ma soprattutto nel fornire un modello di analisi applicabile in primis all'opera woolfiana, e indirettamente a tutti i romanzi circadiani.

Se ora presupponiamo, con Jameson, la presenza di un inconscio politico nella dimensione della vita quotidiana e nella rielaborazione finzionale delle opere letterarie, possiamo considerare il romanzo circadiano, almeno a un primo livello di analisi, "una rivolta contro la reificazione e un atto simbolico di compensazione utopistica per la crescente disumanizzazione della vita quotidiana" (Jameson 1990, 45). Nel capitolo dedicato a Conrad, è interessante osservare quello che Jameson dice della produzione modernista: accetta la tesi che il modernismo sia espressione ideologica del capitalismo, e come tale ne riproduca nei caratteri la logica della frammentazione e della reificazione della vita quotidiana; allo stesso tempo afferma che l'ideologia modernista porta con sé un certo grado di compensazione utopistica all'astrazione prodotta dal modo di produzione, aprendo spazi vitali in cui è possibile sviluppare simbolicamente l'opposizione, la negazione della razionalizzazione (Ibid.: 291-292). Viene a crearsi un ponte con l'ottica doppia del romanzo circadiano, con il dialogo che istituisce tra la dimensione temporale ufficiale e intima della giornata. La strategia estetizzante di comprimere la struttura temporale del romanzo tradizionale diventa allora, inconsciamente, 'ideologia della forma' tesa alla ricodificazione della realtà nei termini della disposizione percettiva dei personaggi.

Qual è l'oggetto del contendere, la contraddizione che i romanzi di una giornata cercano di risolvere? Ovviamente la temporalità, o meglio, la necessità dell'uomo comune di veder rispettato il suo benessere soggettivo che si esprime nella sfera della temporalità mortale. Un'istanza evidentemente difficile da conciliare con le società del primo dopoguerra, che dall'alto ne imponevano una ufficiale per massimizzare il profitto economico e mantenere forzatamente la stabilità sociale. L'ideologia (utopica) della forma circadiana non riguarda tanto la prevaricazione della temporalità ufficiale e l'imposizione arbitraria di

un nuovo ritmo. Le soluzioni immaginarie alla contraddizione reale risiedono piuttosto nella mediazione e nel rispetto dell'articolazione libera delle temporalità soggettive, sempre più fragili e minacciate dalla compressione, protagoniste assolute del romanzo circadiano. Analizzando il trattamento della temporalità nelle narrazioni novecentesche, Randall Stevenson parla appunto di 'riconfigurazione' modernista: "Conventional orders of time and space, in other words, were not wholly obliterated in late 1919, nor in modernist literature during the decade that followed [...] the modernist clock was more often deformed or improved upon than shattered, dropped or entirely ignored. Modernist interests were principally in reconfiguration" (2018, 122). Da questo punto di vista, il nucleo della *Signora Dalloway* si baserà sulla dialettica delle temporalità monumentali dei campanili e quelle mortali dei londinesi, che alla fine trova una sintesi, più o meno salvifica, nell'epifania di Clarissa; i personaggi dell'*Ulisse* ricercheranno un qualunque appiglio, anche temporale, per orientarsi e uscire indenni dal bombardamento sensoriale delle realtà di Dublino.

La polifonia e il relativismo prospettico degli autori modernisti, combinati con la valorizzazione della temporalità soggettiva, sono un argine alla reificazione capitalistica, e sulla linea dello psicologismo jamesiano rappresentano "un mondo la cui visione sociale è una visione di radicale relatività di monadi coesistenti" (Jameson 1990, 274). Tuttavia le contraddizioni che il romanzo circadiano riesce a mettere in primo piano non sono sempre superate nell'ideologia della forma, ma lo stato della compressione può essere troppo dirompente, e il tentativo di riconfigurazione, da utopico, può diventare fallimentare. Inoltre, i romanzi circadiani del secondo dopoguerra perdono l'essenziale componente polifonica; la lente del narratore tende a focalizzarsi sulle vicissitudini giornaliere di un singolo personaggio, sfumandosi di tinte esistenziali che cancellano l'apertura alla coralità che aveva contraddistinto le prime opere moderniste, forse le uniche capaci di rendere meno utopica l'aspirazione ideologica dell'inconscio politico degli autori del primo Novecento.

Così, la presa di coscienza delle contraddizioni resterà ironicamente inerte nei diciassette anni che dividono la giornata di giugno (21 o 22, non è mai chiarito fino in fondo) del 1937, in cui il narratore autodiegetico dell'*Opera galleggiante* [*The Floating Opera*] di John Barth è deciso a uccidersi salvo cambiare idea all'ultimo momento, e il presente diegetico del 1954, in cui cerca di spiegare al lettore le sue motivazioni (ovviamente futili), raccontando nei minimi particolari quel lontano fatidico giorno; le contraddizioni restano nella man-

cata evasione di Edgardo dell'*Airone* di Giorgio Bassani dalla realtà del dopoguerra, che gli appare sempre più estranea e insieme assurdamente paralizzante; il prigioniero di *Una giornata di Ivan Denisovič* [*Odin den' Ivana Denisoviča*] di Aleksandr Solženicyn non ha la possibilità di superare le contraddizioni del suo campo di lavoro. In quest'ultimo caso, tuttavia, la forza politica – per niente inconscia – del testo, e quindi la sua riuscita, risiede nella rappresentazione dell'impossibile umanizzazione della condizione dei detenuti, in aperta sfida al regime sovietico, responsabile dei ritmi invalicabili del campo di lavoro.

3. La compressione nell'epoca del cybercapitale

Nella seconda metà del secolo l'accelerazione dei tempi di rotazione ha creato sempre più problemi al sistema fordista: il mercato finanziario capitalistico ha progressivamente perso contatto con l'economia reale, il denaro è diventato sempre più distante dal referente concreto della merce. La velocità del flusso del denaro si è accelerata fino a rendere “ventiquattr'ore un periodo molto lungo nei mercati azionari mondiali” (Harvey 2010, 348): il capitalismo ha vissuto una nuova crisi di rappresentazione, distorcendo ulteriormente il significato delle forme del tempo e dello spazio. Di conseguenza, l'istantaneità e la caducità hanno costretto gli individui a venire a patti con la prospettiva dell'obsolescenza; la pianificazione a lungo termine è resa impossibile, il senso di continuità con il passato e la programmazione del futuro si sono persi, fagocitati dall'espansione del presente onnicomprensivo (Ibid.: 285). Nel romanzo circadiano di Saul Bellow, *La resa dei conti* [*Seize the Day*], pubblicato nel 1956, i segnali della crisi sono evidenti. Il protagonista Tommy Wilhelm, soffocato dai ritmi della New York degli anni '50 e dagli errori, mai compresi fino in fondo, che hanno costellato l'arco della sua vita, sente la possibilità, un giorno qualunque, di fare un bilancio della sua esistenza – “Forse era proprio negli errori il senso della sua vita, la sostanza del suo esserci” (Bellow 1960, 72) – e di provare un ultimo colpo di mano per riscattarsi economicamente. Come? Giocando in Borsa, cogliendo l'attimo giusto (il titolo originale *Seize the Day* è traducibile con il classico *carpe diem*), per anticipare, almeno una volta, i ritmi insostenibili della realtà. La speculazione, manco a dirlo, si rivela fallimentare; le contraddizioni del protagonista sono portate alla luce e fatte oggetto di riflessione, ma restano irrimediabilmente insuperabili.

Consapevoli del gran numero delle narrazioni circadiane (basti pensare agli esempi romanzeschi citati in precedenza, ma anche al corpus di racconti e novelle ambientati in una singola giornata, per non parlare dei racconti finzionali cinematografici e seriali che sfruttano la stessa soluzione formale), si è scelto di soffermarci e analizzare un romanzo circadiano del ventunesimo secolo, *Cosmopolis* di Don DeLillo, particolarmente significativo sia come punto di arrivo e sintesi della tradizione narrativa sperimentale di cui ci stiamo occupando, sia per la postazione storico-letteraria del suo autore, la cui opera può essere considerata “a late modernist writing about the consequences of postmodernism” (Parrish 2002, 87). In gran parte della sua produzione, DeLillo si è interrogato riguardo la possibilità di rispondere allo stato della compressione spazio-temporale attraverso ‘controstorie’ finzionali dalla funzione compensatoria (e utopica) simile agli atti simbolici jamesoniani. Tra i suoi romanzi, in *Cosmopolis* è rappresentato l’estremo tentativo simbolico, a cavallo del secolo, di compensazione e risoluzione del conflitto attraverso la commistione di temporalità, tecnologia, denaro e violenza.

L’intreccio è incentrato sulle vicende newyorkesi di Eric Packer, giovane magnate della finanza, lungo un’unica giornata dell’aprile 2000. “As the idea developed it began to occur to me that this would be the last day of a particular era” (Nashawaty 2003, 48-49) ha affermato DeLillo in un’intervista: la giornata raccontata in *Cosmopolis* ha i tratti della soglia, sospesa tra la rassicurante (e perduta) dimensione novecentesca e il baratro freddo della realtà nuovo millennio. Qui, la temporalità monumentale è irrimediabilmente fusa con lo spazio digitale,⁵ ed è così accelerata da inglobare il futuro nel presente onnicomprensivo dei mercati finanziari e della rete informatica. “È il cybercapitale che crea il futuro” (DeLillo 2003, 68), viene suggerito a Eric tra le pagine del romanzo. Riferendosi alle due opere delilliane post-*Underworld*, *Body Art* [*The Body Artist*] e *Cosmopolis*, pubblicate rispettivamente nel 2001 e nel 2003, Peter Boxall sostiene che “the time of the novels is the stretched, alienated, empty time of mourning; a mourning for the spirits that walk the halls, that speak to us from the last century, the last millennium, but that cannot enter into our space or time” (2006, 216). La condizione dei personaggi è quella di chi ha

5 È lo stesso spazio digitale freddo sinistramente descritto in *Das Kapital*, l’epilogo di *Underworld* (che non a caso si chiude alla fine del XX secolo), in cui finisce il personaggio di suor Edgar dopo la morte. (Cfr. DeLillo 2014b, 877-880).

perso gli strumenti necessari a vivere un'esistenza normale, protesa verso un futuro da costruire, ed è intrappolato in un pericoloso stallo luttuoso che cerca di superare nel corso della narrazione.

La giornata di *Cosmopolis* si apre proprio nel segno del lutto: Eric, insonne, è profondamente turbato da una serie di dubbi riconducibili, in ultima analisi, alla paura di ritrovarsi a vivere un'esistenza sospesa nel tempo e nel flusso digitale, disincarnata ed eterna, priva di una vera risoluzione mortale. "Nulla esisteva intorno a lui. C'era soltanto il rumore nella sua testa, la mente nel tempo. Sarebbe morto ma non sarebbe finito. Il mondo sarebbe finito" (DeLillo 2003, 8). Una sorta di melanconia per il lutto, per la disumanizzazione del naturale corso della vita dettato dalle imposizioni monumentali del cybercapitale. Il suo turbamento non può essere anestetizzato dall'attività fisica, né placato dallo studio della psicanalisi e delle teorie einsteiniane, grandi sistemi di conoscenza del Novecento, ormai strumenti gnoseologici inadeguati e obsoleti.

Spinto dalla futile motivazione di farsi tagliare i capelli dallo stesso barbiere della sua infanzia, Eric decide di intraprendere una vera e propria odissea cittadina lungo la quarantasettesima strada di Manhattan, dall'East al West Side, a bordo di un'ipertecnologica e insieme nostalgica limousine bianca in cui si riflette la nevrotica sospensione del protagonista, attirato ora dal rassicurante calore degli elementi appartenenti al passato, ora dalla realtà accelerata del nuovo millennio.

È stato notato che nel gergo finanziario 'get a haircut' indica la perdita di una grossa quantità di denaro (Smith 2010): infatti, in parallelo allo spostamento urbano, Eric decide di scommettere contro l'aumento incontrollato del valore finanziario dello yen investendo enormi quantità di denaro, con il rischio di causare disastrose conseguenze in tutto il sistema economico e perdere il proprio capitale personale. L'investimento è estremamente azzardato, ma lo spirito prometeico del giovane lo porta a cercare di anticipare le velocissime dinamiche del cybercapitale e ricercare "uno schema latente nella natura stessa, un sussulto di linguaggio figurato che andava oltre i modelli standard di analisi tecnica" (DeLillo 2003, 55). Nella necessità di scandagliare il nocciolo di una realtà che si è fatta sempre più oscura e sfuggente, la scommessa di Eric assume i tratti della ricerca gnoseologica modernista, oltre che di un tragico cupio dissolvi. Ma la scommessa di Eric si gioca soprattutto nell'ambito della temporalità monumentale: è un tentativo di tener testa all'accelerazione del tempo del cybercapitale, anticipandolo sul suo stesso campo attraverso l'imposizione

di un proprio ritmo. Nella folle speculazione si può scorgere allora un tentativo utopico di compensazione, di risoluzione dello stato di compressione; una scommessa che porta intrinsecamente con sé il destino del fallimento, masochisticamente inseguito con la volontà di tagliarsi i capelli / get a haircut, di cui sia Eric che i lettori hanno consapevolezza fin dall'inizio del romanzo.

La possibilità di contrastare la temporalità ufficiale infonde grande fiducia e forza nell'animo di Eric, gli consente di dimenticare il lato oscuro dei suoi pensieri. Tuttavia, nel corso della giornata, guardando gli schermi delle telecamere esterne o attraverso il vetro isolante del finestrino, il giovane è affascinato dalle proteste di vari gruppi no-global che quel giorno manifestano per le strade della metropoli, mettendo a ferro e fuoco i templi della finanza al grido di "Uno spettro si aggira per il mondo – Lo spettro del capitalismo" (Ibid.: 83). In fondo, il suo tentativo di anticipare i movimenti del mercato finanziario non è che un modo alternativo alle proteste violente dei manifestanti di opporsi dall'interno al sistema globale, oltre che un mezzo per aumentare il proprio capitale. La volontà di anticipare il mercato (nella consapevolezza dell'haircut, della perdita finale) e la violenza distruttiva dei manifestanti non sono spinte contraddittorie, ma sono accomunate dallo stesso desiderio di resistenza alla compressione e di ricodificazione delle forme del tempo e dello spazio. E così, alle soglie del nuovo millennio, la mente schizofrenica di Eric è attratta ora dal bagliore futuristico degli schermi, ora dalla confusione della metropoli e dal tentativo terroristico di riportare il mondo a uno stadio passato; un momento è sicura di sé, un altro è travolta dai dubbi: "In giornate come questa, il mio umore cambia di continuo. Quando mi sento vivo e in forma, sono estremamente perspicace" (Ibid.: 44). Così si spiegano i dubbi che dilanano Eric fin dal mattino: alla dominazione del mondo del cybercapitale, basato sulla tecnologia e sul denaro, corre parallela la fascinazione nei confronti di tutto ciò che è materiale e corporeo, organico, dei forti appetiti (di ogni tipo); si comprende anche la controtendenza a naufragare verso il passato lontano: quello personale, rappresentato dal barbiere del West Side, e quello storico e politico desiderato dai manifestanti. Più volte Eric si sporge dal finestrino dell'auto, attirato dal brulichio della vita cittadina, "c'erano giorni in cui aveva voglia di mangiare in continuazione, parlare faccia a faccia con la gente, vivere in uno spazio di carne" (Ibid.: 55). In particolare, è sconvolto dall'attraversamento del Diamond District newyorkese, animato dal vortice di stimoli visivi e sonori della folla babelica di ebrei cassidici che sembrano popolarlo da sempre, ma soprattutto

alla vista dell'ostentazione della ricchezza materiale delle vetrine dei negozi di diamanti, al pensiero dello scambio di denaro fisico che ogni giorno, da tempo immemore, avviene nei retrobottega. Di fronte a questo spettacolo, "la strada era un oltraggio alla verità del futuro. Ma lui ne subiva il fascino" (Ibid.: 57).

Col procedere delle pagine Eric è sempre più propenso ad abbandonare la prometeica rincorsa alla temporalità monumentale e ad assecondare le pulsioni più istintivamente carnali, tra le quali rientra l'istanza violenta dei manifestanti. Proprio da questo spazio esterno arriva l'elemento che scioglie il rovello di Eric, facendolo svestire i panni dell'uomo – accelerato – del nuovo millennio e abbracciare definitivamente le parti degli oppositori: nel bel mezzo dell'assalto al Nasdaq Centre, sporgendosi dal tettuccio panoramico della limousine, Eric scorge l'immagine di una sagoma avvolta dalle fiamme, quella di un manifestante immolatosi alla maniera dei monaci vietnamiti. Nonostante le critiche che Vija Kinski, l'esperta di teoria che lo affianca in quel momento della giornata, rivolge al gesto del manifestante, accusandolo di superficialità e di mancare di originalità, e in generale alle proteste no-global, prodotto igienico dello stesso cybercapitale, agli occhi di Eric il gesto si carica di un grande valore simbolico che epifanicamente sblocca nuovi livelli di consapevolezza, liberandolo finalmente dall'angosciosa situazione di stallo e dubbiosità schizofrenica.

E adesso guarda. Un uomo in fiamme. Alle spalle di Eric l'immagine pulsava su tutti gli schermi. E tutte le azioni si erano interrotte, i dimostranti e i reparti antisommossa giravano in tondo e solo le telecamere spingevano per farsi largo. Cos'era cambiato? Tutto, pensò Eric. Kinski aveva torto. Il mercato non era totale. Non poteva rivendicare quell'uomo o assimilare il suo atto. Troppo crudo e orribile. Era al di fuori della sua portata (Ibid.: 86).⁶

⁶ L'immagine del manifestante avolto tra le fiamme acquista di fronte a Eric gli stilemi dell'epifania modernista. Tuttavia è interessante notare che tra l'osservazione dell'immolazione e l'effettiva acquisizione del valore epifanico c'è un certo vuoto temporale riempito dalle solite titubanze del protagonista, che non sa ancora bene da che parte stare; è necessario che il narratore apostrofi direttamente il suo personaggio a guardare con attenzione – "E adesso guarda [Now look]" (DeLillo 2003, 86) –, a riconsiderare l'evento che è appena accaduto. Sembra che nell'epoca del cybercapitale l'epifania modernista abbia perso parte della radianza che tanto colpiva le donne e gli uomini di inizio secolo. Vale la pena ricordare che il termine 'radioso' [radiant] viene spesso utilizzato per descrivere il pulsare degli schermi, e che in generale, in questo e negli altri romanzi delilliani, tutti i simboli del cybercapitale sono ammantati di una certa aura radiante.

Il giovane non possiede la consapevolezza di un teorico della postmodernità, come Kinski, ma è interessato alla dimensione concreta e individuale del gesto, alla serietà del suicidio e al dolore reale del manifestante, irriducibile alle logiche del cybercapitale. In quel fascio di fiamme riconosce la fecondità del gesto radicale della morte, compiuto “per dire qualcosa, per far pensare la gente” (Ibid.: 87), per aprire uno spazio di opposizione e creazione di nuove possibilità, altrimenti negate. Come ha notato Boxall, “the sign of this something, in DeLillo, this something that continues, is death [...] a death in process which inhabits the texture of the present as the unrealised, the not yet conscious” (2006, 9-10). Si capisce allora che la prospettiva in cui la fine è negata abbia turbato profondamente l'esistenza Eric, e allo stesso tempo l'autoimposizione della morte abbia aperto ai suoi occhi nuove possibilità paradossalmente salvifiche. Nella consapevolezza di non poter tenere testa alla velocità del tempo monumentale, né conoscerne la natura, l'immolazione del manifestante rappresenta l'espressione di una nuova possibile 'controstoria', di uno spazio vergine in cui sviluppare e preservare la temporalità mortale non accelerata, intima e umana: nel gesto estremo Eric scorge nuove possibilità di opposizione alla compressione, che dal nostro punto di vista rivestono la funzione di atto simbolico alla base del romanzo circadiano.

Dopo l'epifania, l'odissea di Eric prosegue nel segno del sesso e dell'autopunizione masochista, segnali inequivocabili di un piacere dovuto alla corporeità riconquistata e ormai pienamente riconosciuta nel suo valore. La decisione di continuare a speculare contro l'aumento incontrollato dello yen sta provocando un crollo a catena del mercato globale e una grande ebbrezza nell'animo di Eric, privato del fardello di dubbi che l'hanno tormentato dall'inizio della giornata, e dell'ossessione per la rincorsa prometeica al futuro accelerato. Nel continuo movimento verso ovest, rotto l'isolamento dello spazio digitale della limousine, attraversando a piedi le strade della città, Eric è sempre più segnato nell'aspetto: durante i vari incontri che scandiscono la narrazione si è dimenticato, o ha perso per strada, pezzi del completo elegante indossato quella mattina, restando coperto dalla sola camicia e dai pantaloni; è sporco e ferito, la sua limousine è stata distrutta dai manifestanti.

La sua parabola esistenziale discendente, post-epifanica, sembra ricalcare il fenomeno carnevalesco dello scoronamento di cui ha parlato Bachtin: se la vita carnevalesca “è una vita tolta dal suo normale binario, è in una certa misura una 'vita all'incontrario', un 'mondo alla rovescia’” (Bachtin 2002, 160), ovvero un breve periodo in cui sono abolite le distanze ed entra in vigore un nuovo modo

di rapportarsi con l'altro, il nucleo del carnevalesco è “la burlesca incoronazione e successiva scoronazione del re del carnevale” alla base del “pathos delle sostituzioni e dei mutamenti, della morte e del rinnovamento” (Ibid.: 162). La trama di *Cosmopolis* mette in scena lo scoronamento (autoimposto) di un re del ventunesimo secolo, un magnate finanziario capace di controllare il sistema del mercato globale, che si ritrova, nel giro di una giornata, re di stracci e pezze, simile per aspetto a un senzatetto. Come quelli, finisce a vagabondare di notte nei quartieri malfamati e si fonde progressivamente con lo spazio esterno della strada, ormai lontanissimo dagli schermi luminosi della limousine e dalla sicurezza della carrozzeria insonorizzata. Bachtin ha definito il carnevale festa del tempo: la violazione della norma e lo scoronamento carnevalesco portano con sé il tempo della morte, che non è un momento di mera negazione e distruzione, perché col carnevale si celebra una distruzione necessariamente seguita dal pathos dell'avvicendamento e del rinnovamento. In questo senso, l'immagine proposta da Bachtin è quella della morte-creatrice. E non è un caso che per lo stesso Jameson (1990, 126-181) la tensione carnevalesca e la dialettica dello scoronamento e della rinascita siano alla base dell'appagamento del desiderio – più propriamente fantasia utopica – del romance come genere letterario, che mira alla trasfigurazione e al miglioramento della realtà ordinaria; la stessa tensione alla ricodificazione che si può individuare nel conflitto di temporalità alla base del romanzo circadiano come atto simbolico.

Se nella rovina di Eric è ravvisabile la *pars destruens* della dinamica del carnevale, i problemi sorgono quando si deve ricercare il germe di un tempo nuovo nei fatti della giornata, la realizzazione della compensazione. Come si chiude l'epopea urbana e giornaliera di Eric? Vanno a buon fine i tentativi di ricodificazione della compressione spazio-temporale? Visitata la bottega del vecchio barbiere, alla ricerca di un rifugio nostalgico e superficiale;⁷ giunto, a tarda notte, all'estremo opposto della quarantasettesima strada, l'ultimo incontro è con Benno Levin, con cui il lettore è già venuto in contatto attraverso gli stralci di diario incastonati lungo il racconto lineare della giornata di Eric. L'uomo racconta al giovane di aver lavorato alle sue dipendenze come analista finanziario, occupandosi degli andamenti della borsa thailandese con l'incarico di antici-

7 La tensione che muove Eric verso il barbiere del West Side risponde alla necessità di recuperare un passato stereotipico che non gli appartiene, poiché riguarda soprattutto il panorama dell'infanzia del padre. La nostalgia di Eric si mostra allora artefatta, superficiale, postmoderna (cfr. Jameson 2007, 360).

parne i movimenti; ma la velocità del sistema del baht (la valuta thailandese) gli ha impedito di decodificarne l'andamento torrenziale, fino a sopraffarlo fisicamente e mentalmente. Da questo fallimento è nata la volontà di isolarsi ai margini della società – anche da un punto di vista spaziale –⁸, offline, senza orologi di alcun genere, con il desiderio di opporsi al sistema che l'aveva respinto attraverso la composizione di un memoriale di “diecimila pagine che fermino il mondo” (DeLillo 2003, 131). “L'atto di violenza che fa la storia e cambia tutto quello che c'è stato prima” (Ibid.: 133) sarebbe stato la base del racconto, “e il nucleo dell'opera riguarderà lui [Eric], se riuscirò a trovarlo e a sparagli oppure no, mentre scrivo a macchina” (Ibid.: 129).

Benno ha già fatto i conti con le problematiche del nuovo millennio; seppur su scala ridotta rispetto alla speculazione di Eric contro lo yen, ha da tempo intrapreso il percorso esistenziale di opposizione (nel suo caso, attraverso l'isolamento e la scrittura di un memoriale) che Eric comprime all'interno di una giornata. Ma come la nostalgia di Eric, la volontà di farsi scrittore è viziata dallo stereotipo, dal nome vagamente rivoluzionario, dalla vanità alla base dell'impresa, ma soprattutto dall'origine violenta, terroristica, su cui fondare l'istanza contraria al futuro accelerato, attraverso l'uccisione della persona che, nella prospettiva di Benno, è il simbolo di quel futuro: Eric. Il progetto del memoriale è fallimentare ancora prima di iniziare, un po' come la speculazione di Eric contro lo yen. Il giudizio di Kinski sulla futilità delle forme di resistenza al cybercapitale, sul loro essere prodotto igienico dello stesso, risuona e si giustifica tra le pagine finali del romanzo, si pensi al punto del memoriale in cui Benno confessa di continuare a controllare meschinamente lo stato del suo ultimo conto corrente allo sportello esterno di una banca: la stessa modalità con cui Jack Gladney, valente rappresentante del soggetto immerso nella dimensione capitalistico-consumistica di *Rumore bianco* [*White Noise*], interrogava il cervello elettronico dell'ATM affinché gli donasse “il suo assenso alla mia vita” (DeLillo 2014, 58).

Secondo un classico topos, quest'ultimo incontro di Eric è con il suo doppio, e come tale, l'incontro con il doppio perturbante consente di acquisire la consapevolezza che ancora gli era celata. Ad accomunarli è un particolare anato-

8 La volontà di isolarsi in un luogo marginale è un topos della narrativa di DeLillo. In particolare, è il deserto a essere scelto come dimensione ideale per l'isolamento e per la ricerca di uno spazio d'opposizione in cui sviluppare una 'controstoria'. Si vedano a proposito DeLillo (2014b, 2017, 2019).

mico nascosto, la prostata asimmetrica, controllata anche quel giorno durante il checkup giornaliero voluto da Eric. Benno gli rivela che è in quella struttura profonda e intima la chiave della previsione finanziaria: l'imprevisto, l'asimmetria non razionale mai contemplata nello scandaglio delle strutture profonde dei flussi finanziari. Ormai consapevole dell'impossibilità di sovvertire la temporalità impazzita, lo sguardo affranto di Eric coglie nello schermo ipertecnologico del proprio orologio l'immagine del suo cadavere. La saldatura tra presente accelerato e tecnologia – immagine ricorrente della prima parte del romanzo – si mostra in tutta la sua inattaccabilità. Di fronte all'anticipazione digitale della morte, Eric ripensa al processo di conoscenza di sé attraverso il dolore che “interferiva con la sua immortalità” (DeLillo 2003, 177), accetta di chiudere gli occhi e attendere che le azioni di Benno concretizzino finalmente la premonizione nello spazio-tempo concreto. Ma la morte di Eric resta fuori dalla dimensione diegetica del romanzo, che si interrompe nel momento appena precedente allo sparo dell'arma che Benno gli punta. Di fatto, la brusca chiusa narrativa lo fa sprofondare in una condizione di sospensione simile al destino – temuto e rifiutato – della non-morte, fredda e digitale, all'interno di un disco.

Allora, cercando di leggere *Cosmopolis* nell'ottica della teoria del romanzo circadiano che abbiamo formulato, l'arco della giornata raccontata corrisponderà alla parabola dell'intera vita del giovane, compressa e consumata, a causa della temporalità accelerata, nell'arco di ventiquattr'ore – “It's a man's life experienced in one compressed day” (de Bertodano 2003) ha dichiarato DeLillo in un'intervista – e agli schizofrenici tentativi di opporsi alla compressione spazio-temporale: l'atto simbolico si è rivelato utopico, come da sua natura, e lo stato dell'accelerazione del tempo monumentale inarrestabile. Troviamo quindi tutti gli elementi caratteristici della narrazione circadiana: la componente sineddotta della vicenda del personaggio, la necessità di salvaguardare la propria temporalità mortale soggettiva, il tentativo di compensare la compressione delle forme spazio-temporali all'interno dello stesso spazio narrativo, che, presentandosi nella particolare forma circadiana compressa, offre terreno fertile per la comunicazione e il confronto delle forze – temporali – in gioco.

Bibliografia

- Bachtin, Michail. 2002 [1963]. *Dostoevskij*. Tradotto da Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi.
- Bellow, Saul. 1960 [1956]. *La resa dei conti*. Tradotto da Floriana Bossi. Torino: Einaudi.
- Boxall, Peter. 2006. *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*. London: Routledge.
- Comparini, Alberto. 2019. "Per una temporalità circadiana. Tre romanzi di una giornata (1982) di Raffaele La Capria." *Italian Studies* 74, 3: 303-316.
- Costa, Rodolfo. 2007. "Orologi biologici circadiani". https://www.treccani.it/enciclopedia/orologi-biologici_circadiani_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/ (ultimo accesso: 17/09/2021).
- de Bertodano, Helena. 2003. "And quite goes the Don." *The Telegraph*.
- DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. Tradotto da Silvia Pareschi. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don. 2014 [1984]. *Rumore bianco*. Tradotto da Mario Biondi. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don. 2014b [1997]. *Underworld*. Tradotto da Delfina Vezzoli. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don. 2017 [2016]. *Zero K*. Tradotto da Federica Aceto. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don. 2019 [2010]. *Punto Omega*. Tradotto da Federica Aceto. Torino: Einaudi.
- Dujardin, Edouard. 1991 [1931]. *Il monologo interiore*. Tradotto da L. Greci. Parma: Pratiche Editrice.
- Dujardin, Edouard. 2009 [1887]. *I lauri senza fronde*. Tradotto da Alessandra Solito. Trieste: Asterios.
- Eco, Umberto. 2013 [1962]. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

Harvey, David. 2010 [1990]. *La crisi della modernità*. Tradotto da Maurizio Viezzi. Milano: Il Saggiatore.

Higdon, David Leon. 1992. "A First Census of the Circadian or One-Day Novel." *The Journal of Narrative Technique* 22, 1: 57-64.

Jameson, Fredric. 1990 [1981]. *L'inconscio politici: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*. Tradotto da Libero Sosio. Milano: Garzanti.

Jameson, Fredric. 2003 [2002]. *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*. Tradotto da Barbara Gastaldello e Elena Marongiu. Firenze: Sansoni.

Jameson, Fredric. 2007 [1991]. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Tradotto da Massimiliano Manganelli. Milano: Fazi.

Kern, Stephen. 2007 [1983]. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Tradotto da Barnaba Maj. Bologna: Il Mulino.

Melville, Herman. 2020 [1857]. *L'uomo di fiducia*. Tradotto da Giuseppe Maugeri. Milano: Garzanti.

Nashawaty, Chris. 2003. "Prophet Statement." *Entertainment Weekly*.

Parrish, Timothy L. 2002. "Pynchon and DeLillo". In *Underwords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, a cura di Joseph Dewey, Stephen G. Kellman, Irving Malin, 79-92. Newark: University of Delaware Press.

Randall, Bryony. 2016. "A Day's Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday." *New Literary History* 47, 4: 591-610.

Ricoeur, Paul. 1999 [1984]. *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*. Tradotto da Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book.

Romanò, Nicola. 2015. "Tieni il tempo: una breve introduzione ai ritmi biologici." <https://www.fondazioneveronesi.it/magazine/i-blog-della-fondazione/il-blog-di-airicerca/tieni-il-tempo-una-breve-introduzione-ai-ritmi-biologici> (ultima consultazione: 16/09/2021).

Sheringham, Michael. 2006. *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, Aaron. 2010. "Poetic Justice, Symmetry, and the Problem of the Post-modern in Don DeLillo's *Cosmopolis*." *GRAAT* On-Line issue 7: 238-252.

Solito, Alessandra, 2009. "Introduzione" in Dujardin 2009: 9-23.

Stevenson, Randall. 2018. *Reading the Times: Temporality and History in Twentieth-Century Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Weninger, Robert. 2009. "Days of Our Lives: The One-Day Novel as Homage à Joyce" in *Bloomsday 100: essays on Ulysses*, a cura di Morris Beja e Anne Fogarty, 190-210. Gainesville: University Press of Florida.

White, Siân. 2015. "Ulysses, the Poetics of Tragedy, and a New Mimesis." *Papers on Language & Literature* 51, 4: 334-372.

White, Siân. 2018. "The Dramatic Modern Novel." *Woolf Studies Annual* 24: 101-134.

Luca Diani ha conseguito la laurea magistrale in Italianistica, culture letterarie europee, scienze linguistiche presso l'Università di Bologna, con una tesi in teoria della letteratura sotto la supervisione del professor Federico Bertoni. I suoi interessi si concentrano intorno alla teoria del romanzo, al rapporto tra letteratura e cinema, alla componente della nostalgia nelle narrazioni contemporanee.

