

Alterità e inesperienza nell'opera di Don DeLillo

Alessandro Cinquegrani

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Don DeLillo is one of the most important interpreters of the West. One of the key points of his work is the analysis of the effects of the “end of the history” (Fukuyama). The protagonist of *Underworld* says “I long for days of disorder”. History is represented in the first part of his works (*Running Dog*, *White Noise*) as Nazism and Hitler's legacy, while later, in *Cosmopolis* and in *Zero K*, it is embodied by immigrant characters. This study analyses how these figures become symbolic images within the framework of the author's thought.

Keywords End of History. Violence. Migrants.

Sommario 1 Disordine e depressione. – 2 Dicotomie. – 3 Gonfiare le storie.

1 Disordine e depressione

Occuparsi di Don DeLillo in un volume che ha al centro l'alterità, con particolare riferimento ai fenomeni di migrazione, può apparire una scelta azzardata. Come si sa, infatti, questi argomenti non paiono rappresentare il cuore dell'opera dello scrittore americano e anzi hanno uno spazio alquanto marginale nell'economia della sua letteratura. Tuttavia, la scrittura di DeLillo ha profondi fondamenti teorici dai quali legge i fenomeni della contemporaneità e ciò permette di inserire ognuno di questi in un quadro ampio, offrendo perciò la possibilità di un ragionamento sempre stimolante che metta in crisi l'io dell'Occidente più che l'altro.

Per costruire questo quadro, si può partire dal punto forse più noto della sua opera, ovvero la citazione di *Underworld* in cui uno dei personaggi afferma:



Edizioni
Ca' Foscari

Diaspore 12

e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

ISBN [ebook] 978-88-6969-396-0 | ISBN [print] 978-88-6969-397-7

Open access

Submitted 2020-01-29 | Published 2020-04-30

© 2020 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-396-0/020

Ho nostalgia dei giorni del disordine. Li rivoglio, i giorni in cui ero giovane sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale. Ero stolido e muscoloso, arrabbiato e reale. Ecco di cosa ho nostalgia, dell'interruzione della pace, dei giorni del disordine quando camminavo per le strade vere e facevo gesti violenti ed ero pieno di rabbia e sempre pronto, un pericolo per gli altri e un mistero distante per me stesso. (DeLillo 1997, 862)

È un passaggio decisamente molto destabilizzante per il lettore, che stabilisce un facile dualismo tra l'ordine e il disordine, la pace e la guerra, l'inerzia e la violenza. Come si sa, *Underworld* ripercorre cinquant'anni di vita americana, dal dopoguerra fino al presente, che sono caratterizzati da un progressivo allontanamento dal periodo della guerra, prima reale e tangibile e poi fredda, fino a una condizione di lunga e apparentemente inattaccabile pace, almeno per ciò che riguarda il territorio americano e in generale l'Occidente.

La guerra diviene dunque un luogo distante e inarrivabile, che potremmo definire l'alterità diversa dall'io o, appunto, «un mistero distante per me stesso». Nell'economia del romanzo, pure particolarmente ampio e complesso, questo tema è ben rappresentato, quasi allegoricamente, dalla bomba atomica, che costituisce, assieme a una palla da baseball, il filo rosso che attraversa cinquant'anni di storia. La bomba atomica rappresentava un tempo proprio due mondi e due concezioni della vita diverse, quella sovietica e quella capitalista:

È interessante, dice, come le armi riflettano l'anima di chi le fabbrica. I russi hanno sempre voluto maggior potenziale, maggiori riserve. Hanno dovuto autoconvincersi di essere una superpotenza. Far sentire il proprio peso. Buttarlo addosso al nemico, quel peso, con la spinta della collettività, della volontà della collettività. (840)

Per gli americani invece il principio guida è totalmente diverso:

Molti neutroni, pochissimi danni alle cose. Il perfetto strumento capitalista. Uccidere la gente, risparmiare la proprietà. (840)

Ma che succede ora che la guerra, fredda o calda, non esiste più? Secondo DeLillo la bomba atomica continua a rappresentare la nostra epoca, ma in un senso tutto diverso. Nick Shay, il personaggio che pronunciava le parole da cui siamo partiti, è un imprenditore dei rifiuti. A un certo punto, vorrebbe fare un salto in avanti nel suo business e iniziare a occuparsi dei materiali più difficili e complessi: quelli radioattivi. Per capire meglio il funzionamento dello smaltimento, si reca in Russia dove assiste a un'esplosione nucleare. L'attesa è grande, lui assieme ad altre persone si trova al sicuro dietro un vetro protettivo e attende questo momento con trepidazione: assistere

a un'esplosione nucleare si presenta come un'esperienza unica. Ma ovviamente l'esplosione è sotterranea. Si sente un rombo sommerso, si ha la percezione che la terra si muova leggermente, poi più nulla:

Restiamo lì a guardare per un po', qualcuno pronuncia frasi brevi, sconnesse, e c'è ancora un senso di attesa nel vento. Naturalmente niente fungo, niente ondate di suono. Forse un po' di polvere si alza dal luogo dell'esplosione, o forse si tratta solo della foschia pomeridiana, e parecchie persone puntano il dito e fanno brevi commenti, e c'è una monotonia nel gruppo, una depressione silenziosa, e dopo un po' torniamo tutti dentro. (849)

L'attesa è vanificata: resta l'inerzia, la «depressione silenziosa». L'arma nucleare simbolo dell'esperienza più distruttiva e spaventosa che l'uomo ricordi, si trasforma in rifiuto inerte. L'immondizia, scrive DeLillo, è la «gemella mistica» (841) delle armi, allegoria di un tempo presente, «la storia di una civiltà fantasma, un luccichio di rovine nel deserto» (861).

Per questo, nella citazione su riportata, si parlava di «*nostalgia* dei giorni del disordine», perché in questa visione l'alternativa al disordine è la depressione. È certamente una posizione disturbante questa di DeLillo se esposta in maniera così netta, ma non si deve dimenticare che la prospettiva è sempre quella del personaggio e che l'autore potrebbe non dividerla o, meglio, smussarne gli eccessi.

Ci si potrebbe chiedere per quale ragione il disordine, cioè, in questo caso, la guerra, ovvero un evento distruttivo, possa rappresentare un polo positivo in questa dicotomia. L'interrogativo assomiglia a quello che Albert Einstein pose a Sigmund Freud in una celebre lettera del 30 luglio 1932 che potrebbe essere sintetizzato col titolo del libro che ha generato: *Perché la guerra?* Spiega Freud:

Noi presumiamo che le pulsioni dell'uomo siano soltanto di due specie, quelle che tendono a conservare e a unire - da noi chiamate sia erotiche, esattamente nel senso di Eros nel *Simposio* di Platone, che sessuali, con estensione voluta del concetto popolare di sessualità, - e quelle che tendono a distruggere e a uccidere; queste ultime le comprendiamo tutte nella denominazione di pulsione aggressiva o distruttiva. (1971, 293)

Le due pulsioni sono entrambe costitutive della vita e strettamente legate tra loro:

Tutte e due le pulsioni sono parimenti indispensabili, perché i fenomeni della vita dipendono dal loro concorso e dal loro contrasto. Ora, sembra che quasi mai una pulsione di un tipo possa agire isolatamente, essa è sempre legata - si frammischia, come noi

diciamo - con un certo ammontare della controparte, che ne modifica la meta o, secondo i casi, ne permette, solo così, il raggiungimento. (293)

Dunque, il problema, per Freud, non è tanto la guerra, ma la liberazione delle pulsioni, e in particolare, trovare una sede innocua all'aggressività innata nell'uomo:

D'altronde non si tratta, come Lei stesso osserva, di abolire completamente l'aggressività umana; si può cercare di deviarla al punto che non debba trovare espressione nella guerra. (296)

La depressione di cui parla DeLillo non deriva allora propriamente dall'assenza della guerra, ma dalla vanificazione delle pulsioni.

L'alterità rappresentata in *Underworld* da un tempo di cui si prova nostalgia è dunque una parte dell'identità dell'individuo che si è perduta e che si cerca di recuperare, è perciò un problema tutto interno all'io che cerca ciò di cui sente la mancanza. Più che *L'altro sono io*, allora, dovremmo utilizzare la formula che è stata già di Francesco Orlando, che ha titolato un libretto nato da una lezione alla Fondazione Sapegno *L'altro che è in noi o, almeno, che è stato in noi o che dovrebbe essere in noi*. Del resto, uno dei capisaldi teorici su questi temi, ovvero Tzvetan Todorov in *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, lo diceva già chiaramente:

La civiltà occidentale, dimenticando l'estraneità dell'altro esteriore, si trovava un altro interiore. Dall'età classica sino alla fine del romanticismo (cioè fino ai giorni nostri), gli scrittori e i moralisti non hanno cessato di scoprire che la persona umana non è una, o che addirittura non esiste, che l'io è un altro o una semplice camera a eco. Non si crede più all'esistenza degli uomini-bestie nella foresta, ma si è scoperta la bestia nell'uomo, «questo misterioso elemento dell'anima che non sembra riconoscere alcuna giurisdizione umana, ma che, nonostante l'innocenza dell'individuo in cui esso alberga, sogna orribili sogni e mormora i pensieri più proibiti» (Melville, *Pierre, o delle ambiguità*, IV, 2). L'instaurazione dell'inconscio può essere considerata come il punto culminante di questa scoperta dell'altro in noi stessi. (Todorov 1984, 301)

In tutta la sua produzione DeLillo indaga le diverse forme in cui «la bestia che è in noi» si rivela nell'altro.

2 Dicotomie

Underworld rappresenta un punto di svolta nella narrativa di DeLillo e anche nella sua concezione del mondo, però questo tema, questa dicotomia tra depressione e vita vissuta, attraversa l'intera sua opera ed è già attivo prima che Francis Fukuyama parlasse di *Fine della storia*, nel 1992, o che Jean Baudrillard usasse l'espressione *Sciopero degli eventi*, e certamente ben prima che Scurati parlasse della *Letteratura dell'inesperienza*, da cui ricavo il titolo di questo contributo.

Il paradigma dicotomico tra depressione e guerra, infatti, muta col passare del tempo, lasciando nei fatti sostanzialmente stabile il primo termine che si rifà all'inerzia o al non senso della vita di matrice già modernista, che ha assunto varie declinazioni di diversa natura nel tempo, dallo *spleen* baudelairiano alla noia di Moravia o Pirandello, dalla nausea di Sartre al male oscuro di Gadda e Bertolucci; mutando invece per lo più il secondo termine col mutare del quadro storico nel quale si inserisce.

Negli anni Settanta e Ottanta a catalizzare le pulsioni di cui parla Freud sono i riferimenti al nazismo. Le pulsioni erotiche unite alle pulsioni distruttive trovano un correlativo oggettivo, nel romanzo *Running Dog* del 1978, in un presunto video porno con protagonista Hitler e girato nel bunker poco prima del suicidio. Attorno a questo filmato si crea un'aspettativa di natura certamente pulsionale che coinvolge una serie di figure alquanto eccentriche che gravitano attorno al mercato d'arte clandestino. È interessante notare che il quadro pulsionale è disattivato, e la soddisfazione è solo apparente e costantemente rimandata fino al finale, nel quale si scopre che il video effettivamente esiste, ma non ha nulla a che fare con la pornografia. DeLillo quindi allude al panorama dicotomico di cui si è parlato, senza tuttavia abbracciare le soluzioni alle quali lui stesso allude: l'attrazione inconscia che esercitano i temi nazisti in questo caso o la guerra in *Underworld* evidentemente non rappresenta una reale risposta alla deriva pulsionale del presente, ma incarna piuttosto un paradosso moralmente destabilizzante.

La stessa dicotomia ricompare anche in *Rumore bianco* del 1985. In questo romanzo DeLillo trova un altro nome per definire lo stato di depressione, il non senso della vita: «Dylarama», come titola l'ultima parte del libro. Il Dylar è infatti una fantomatica pastiglia che dovrebbe eliminare la paura della morte che è il pensiero ricorrente e totalizzante della moglie del protagonista, Babette. Se dunque da una parte c'è la paura della morte che impedisce di vivere, all'altro polo c'è ancora il nazismo:

Io sono preside del dipartimento di studi hitleriani presso il College-on-the-Hill. Sono stato io, nel marzo del '68, a inventare gli

studi hitleriani in America del nord. Era una giornata fredda e luminosa, con venti intermittenti da est. Quando feci balenare nel rettore l'idea che avremmo potuto edificare un intero dipartimento attorno alla vita e all'opera di Hitler, fu lesto a coglierne le possibilità. Il successo fu immediato ed elettrizzante. Il rettore divenne consigliere di Nixon, Ford e Carter prima di morire su uno ski-lift in Austria. (DeLillo 1985, 6-7)

La scelta di occuparsi sistematicamente della figura di Hitler offre emozioni «elettizzanti» (*electrifying* in originale). La dicotomia è dunque prospettata come nei romanzi visti in precedenza: da una parte la annientante paura della morte, dall'altra l'elettizzante complicità con la «bestia che è in noi».

Anche in questo caso, come già in *Running Dog*, il tentativo o l'ipotesi di rimpossessarsi delle pulsioni, anche attraverso una fornicazione con il male, fallisce. Qualcosa non funziona fin dall'inizio: Jack non conosce il tedesco, cosa che per uno che si occupa di studi hitleriani rappresenta una lacuna molto grossa, che lui sente gravare su di sé tanto più in vista di un prossimo grande convegno su questi temi. Potrebbe apparire una questione meramente professionale ma questo rappresenta in realtà una crepa che il protagonista si porterà avanti per tutto il libro, finché, alla fine, dovrà comprendere anche lui che quel clima *elettizzante* era caduco, e giungerà anche lui nel tunnel del Dylar, riconoscendo la propria depressione.

Se questo è ciò che accade prima di *Underworld*, dopo, i poli della dicotomia mutano, o meglio muta uno dei due poli, e il tema del nazismo viene quasi del tutto abbandonato. Complice probabilmente l'attentato alle Torri Gemelle, la storia un tempo perduta sembra ritornare ad abitare tragicamente l'Occidente. È lì che bisogna guardare ora per trovare «la bestia che è in noi».

Il luogo più evidente nel quale questa struttura duale è presente, è *Zero K*, l'ultimo romanzo di DeLillo, che gravita ancora una volta attorno al tema della morte: il magnate della finanza Ross Lockhart porta la seconda moglie Artis, gravemente ammalata, a Convergenze, un centro all'avanguardia nella crioconservazione dei corpi, dove verrà ibernata nell'attesa di un (improbabile) futuro migliore. Ma il tema non è propriamente l'eutanasia che segue la malattia, perché lo stesso Ross che non è malato ma solo triste per la perdita dell'amata, decide di prendere la stessa strada. Ci troviamo perciò di fronte ai temi tradizionali di DeLillo ovvero quelli che gravitano attorno al «Trionfo della morte», si potrebbe dire ricordando l'opera di Bruegel che dà il titolo alla prima parte di *Underworld*. Ma anche qui è necessario un altro polo, un'alterità:

L'io. Cos'è l'io? Tutto quello che siamo, senza gli altri, senza amici, estranei, amanti, bambini, strade da percorrere, cose da man-

giare, specchi dove guardarsi. Ma si è davvero qualcuno senza gli altri? (DeLillo 2016, 62)

In questo caso l'alterità è rappresentata da Stak, il figlio adottivo della compagna di Jeff, a sua volta figlio di Ross. È di origine ucraina, è attirato dall'altro, studia la lingua pashtu. Nonostante sia il figlio adottivo di Emma, lei continua a percepirlo come altro, con diffidenza e stupore:

Mi sta facendo scomparire. La sua mole, la sua presenza in una stanza, finiscono per rimpicciolire il nostro appartamento, non riesce a star fermo in un posto, gironzola e parla, recita a memoria, e le sue pretese, i suoi ultimatum, la voce con cui esprime le cose, la sua eco. [...] Io non so chi sia, non so chi siano i suoi amici, non so chi fossero i suoi genitori. (160)

È l'altro: presente, ingombrante, ma sconosciuto, perturbante.

In un punto particolarmente importante del romanzo, Stak, assieme a Emma e Jeff, si trova in taxi, il cui autista è probabilmente un afgano. Con l'intenzione di esercitare la sua conoscenza della lingua pashtu, Stak inizia a conversare con lui, e poi riferisce i contenuti del loro dialogo:

Stak si è allontanato dal pannello divisorio. Era seduto dritto, immobile, guardava un punto vago nello spazio.

Noi aspettavamo.

– Il tizio. Il tassista. Un tempo era un talebano.

Ha pronunciato queste parole con calma, sempre con lo sguardo nel vuoto. Abbiamo riflettuto sulla cosa, io ed Emma, e a un certo punto lei ha detto: – È vero?

– L'ha detto lui, l'ho sentito. Talebano. Ha preso parte a combattimenti, scontri, ogni genere di operazioni. (156)

Improvvisamente sembra che la storia faccia irruzione nelle loro vite inerciali, in «quelle eternità piene di torpore» come si dice qualche riga prima. Se l'alterità è la vita e la morte che la guerra incarna, è qui che ricompare, in un non luogo che attraversa le vie di New York. Jeff ne è colpito:

Talebano. Com'è che in tanti vengono qui, sia quelli che scappano dal terrore sia quelli che lo infliggono, e finiscono a fare i tassisti? (157)

In qualche modo il trionfo della morte trova il suo controcanto, l'Altro, fatto del turbinio della storia e dell'emozione della violenza. Ma come accadeva per il nazismo, anche qui questa ipotesi è disattivata, disillusa. Poco dopo infatti si legge:

- Dopo un po' lei ha detto: - La storia dei talebani se l'è inventata.
Un'altra idea che dovevo assimilare.
- Lo sai per certo?
 - Ogni tanto improvvisa, gonfia le storie, le allarga, le porta al limite in un modo che può mettere alla prova le cose in cui credi. Quella dei talebani era un'invenzione.
 - Te ne sei accorta subito.
 - Più che altro lo so e basta, - ha detto lei.
 - Io ci sono cascato.
 - Non sono sicura del perché lo faccia. Non penso che ci sia un perché. È una specie di esperimento ricorrente. Vuole mettere alla prova se stesso, me, te, tutti quanti. O è puro istinto. Gli salta in mente qualcosa e la dice. Quello che immagina diventa reale. Non è niente di così strano, in effetti. A parte che certe volte lo prenderei a padellate. (161)

La storia di violenza che aveva colpito Jeff è dunque inventata, quella persona è una come tante, non ha un passato sconvolgente come sembrava. Ma l'esperimento di Stak smaschera una sorta di voyeurismo col quale ci si rivolge a queste storie, un sottaciuto desiderio che dovrebbe dare corpo alle pulsioni inconscie.

Poco dopo, un'altra attività di Stak rende ancora più esplicito questo sistema, come si evince da un dialogo tra Emma e Jeff:

- Adesso lui fa questa cosa qui. Siti di scommesse online. Scommette sui disastri aerei, quelli veri, con quotazioni che variano a seconda delle compagnie, dei paesi, dell'arco temporale, e di altri fattori. Scommette sugli attacchi dei droni. Dove, quando, quanti morti.
- Te l'ha detto lui?
- Attacchi terroristici. Si va sul sito, si esaminano le condizioni, si piazza la scommessa. Quale paese, quale gruppo, quanti morti. Sempre la cornice temporale. Deve succedere entro un certo numero di giorni, settimane, mesi e altre variabili. [...] A quanto pare è un sito molto avviato.
- Non capisco come faccia a essere avviato. Non sono cose che succedono spesso.
- Succedono. La gente che scommette si augura che succedano, aspetta che succedano.
- La scommessa rende l'evento più probabile. Questo lo capisco. Gente qualsiasi che se ne sta seduta in casa.
- Una forza che cambia la storia, - ha detto lei. (173)

Il desiderio più o meno inconscio che questi fatti terribili accadano è ora esplicito e deriva dalla «nostalgia dei giorni del disordine» di cui si parlava in *Underworld*.

In *Cosmopolis*, romanzo del 2003 che potrebbe essere considerato in qualche modo il precedente di *Zero K*, il nesso tra le pulsioni del 'disordine' e l'alterità rispetto all'Occidente è reso ancora più evidente dal personaggio di Torval, la guardia del corpo del protagonista Eric Parker, ricchissimo e annoiato broker di cui si ripercorre una giornata in limousine per attraversare Manhattan. La vita del miliardario, come quella di molti altri personaggi dello scrittore americano, è, scrive Arturo Mazzarella (2017, 105), l'«ultima incarnazione ipotizzabile di una pulsione di morte regolata sullo spreco di ogni investimento». La ricerca di un senso alla propria vita è vana e la concreta minaccia di un attentato non lo spaventa: «l'impulso di distruzione - dice - è un impulso creativo» (DeLillo 2003, 80).

Come il Nick di *Underworld* diceva che nei giorni del disordine si sentiva «stolido e muscoloso, arrabbiato e reale» perché «facev[a] gesti violenti ed er[a] pieno di rabbia e sempre pronto» (1997, 862), così il solo momento in cui Eric prova un minimo sentimento di adesione alla vita è quello in cui reagisce al lancio di una torta in faccia scagliandosi contro l'uomo e i giornalisti che inquadrano la scena:

Si sentiva benissimo. Strinse il pugno e lo coprì con l'altra mano. Lo sentiva forte, dolente, pulsante e caldo. Il suo corpo sussurrava. Fremeva per la forza, l'assalto ai fotografi, i pugni che aveva assestato, l'afflusso di sangue, le pulsazioni cardiache, la grande, sparsa bellezza dei bidoni della spazzatura rovesciati. (2003, 123)

Prima di questo episodio, il detentore di questa forza naturale e istintiva che fa sentire vivi, era la guardia del corpo ceca - straniera, *altra* - Torval. In una situazione precedente per esempio Eric

vide Torval affrontare un uomo armato di un mattone. Lo stese con un destro. Un gesto che Eric decise di ammirare. (76-7)

L'uomo rappresenta proprio quella dimensione che a Eric manca, ovvero il contatto con la terra, con la vita vissuta, con la spontaneità e la violenza. Ancora una volta l'Altro è tutto questo. Tanto che, quando, nell'episodio della torta in faccia, Eric riuscirà ad abbandonare la sua vita di numeri e calcoli e valute che salgono e scendono su un monitor, e ad essere semplicemente vivo e violento, si dice che «Adesso lui e Torval erano uniti dalla violenza e si scambiarono un'occhiata di stima e rispetto» (122).

Nella dicotomia tra la vita evanescente, inerziale e depressa di Eric come campione parossistico dell'opulento Occidente e quella concreta, viva e violenta dell'Altro sembra ancora una volta che ci possa essere una convergenza, un punto di contatto, un'intesa: sembra davvero che sia possibile affermare che *L'Altro sono io*. Ma anche questa volta non è così.

Subito dopo la zuffa per la torta in faccia, Eric va verso un piccolo parchetto vicino alla strada, come per fare una passeggiata che riporti calma e serenità. Come sempre Torval lo segue. Si fermano, si scambiano qualche battuta, Eric chiede alla guardia del corpo di mostrargli la sua pistola, c'è un codice di sicurezza associato alla voce del suo proprietario. Eric glielo chiede - è Nancy Babič, come il nome di una bellissima donna cieca, una compagna di vita incarnata dalla pistola da combattimento - e appena l'altro pronuncia il codice di sblocco, lui gli spara. Torval cade a terra esanime.

Il gesto non ha senso. Non è la violenza che sembrava donare sprazzi di vita che c'era stata prima, al contrario è il parossismo dell'inerzia: l'uccisione di un uomo che non fa che stabilire la più assoluta indifferenza rispetto alla vita. La reazione del quartiere ricorda quella che seguiva l'esplosione nucleare di *Underworld*:

Non c'erano finestre spalancate o grida preoccupate. L'arma non era munita di silenziatore, ma c'era stato soltanto uno sparo, e forse la gente doveva sentirne tre, quattro, o anche di più per scuotersi dal sonno o dal televisore. Era uno dei tanti rumori effimeri della notte, proprio come i versi dei gatti in calore o il ritorno di fiamma di un motore. Anche se sai che non è un ritorno di fiamma, perché non lo è mai, non ti vengono scrupoli di coscienza a meno che l'apparente sparatoria non si ripeta e non ci siano rumori di uomini in fuga. Nel fitto trambusto del quartiere, vivendo così vicino al livello stradale, con quei rumori continui e il tenore atrofizzato della tua personale anomia urbana, non ci si può aspettare che tu reagisca a un botto isolato.

Inoltre, lo sparo era meno fastidioso della partita di basket. Se lo sparo è servito a metter fine alla partita, ringrazia di poter dormire, finalmente. (125-6)

Anche questa volta, dunque, l'incontro con l'Altro è impossibile, reso inerte, inattivo, anche simbolicamente ucciso:

Ecco perché il futuro fallisce. Fallisce sempre. Non potrà mai essere il luogo crudele e felice in cui vogliamo trasformarlo. (79)

3 Gonfiare le storie

S'è detto più su che Stak, il ragazzo che compare in *Zero K*, «gonfia le storie», ovvero inventa elementi in più, per lo più romanzeschi, che riguardano figure di migranti, aspetti violenti che attirino l'attenzione degli altri come un desiderio sommerso.

Il procedimento si avvicina a quello che Daniele Giglioli qualche anno fa chiamava *Scrittura dell'estremo* e metteva in relazione a

un'epoca che definì *Senza trauma*. Nel periodo contrassegnato dell'inesperienza, ovvero, come dice, dall'assenza di trauma, le pulsioni inconscie di cui parlava Freud in relazione alla guerra deviano nel campo letterario, nello spazio dell'invenzione e portano all'estremo le storie dei romanzi. La vittima, è la tesi che lo studioso porta avanti anche nei libri successivi, ha un ruolo privilegiato è «l'eroe del nostro tempo» (Giglioli 2014, 9), e in quanto tale protagonista di storie suggestive ed emotivamente coinvolgenti.

Siamo, va da sé, nello spazio della finzione. Le posizioni di DeLillo possono infatti sembrare parossistiche e provocatorie laddove si parli di un desiderio reale di guerra o di violenza, ma risultano certamente più interessanti se si parla di pulsioni virate nel campo dell'immaginazione letteraria. Tra vivere una situazione violenta e soltanto esserne inconsciamente attratti c'è una differenza evidente sulla quale insistono altri autori. In *Soldati di Salamina*, per esempio, il personaggio narratore Javier Cercas dice al vecchio soldato Miralles: «tutte le guerre abbondano di storie romanzesche, no?», e l'altro, che le guerre le ha vissute veramente, risponde: «Solo per chi non le vive» (Cercas 2002, 198).

Lo stesso effetto è quello prodotto per esempio da Limonov, l'avventuriero russo che interessa e affascina tanto Emmanuel Carrère, il borghese ricco, colto, intelligente e di successo come egli stesso si definisce. Nel finale del libro, Limonov fa una domanda a bruciapelo al narratore:

– È strano, però. Perché vuole scrivere un libro su di me?

Sono colto di sorpresa ma rispondo, con sincerità: perché ha - o ha avuto, non ricordo più il tempo che ho usato - una vita appassionante. Una vita romanzesca, pericolosa, una vita che ha accettato il rischio di calarsi nella storia. (Carrère 2012, 353)

Sono più o meno gli stessi termini che usava DeLillo: il pericolo, la passione, il raggiungimento della storia. Ma la risposta di Limonov è spiazzante:

E a questo punto Eduard dice qualcosa che mi lascia di sasso. Con la sua risatina brusca, senza guardarmi:

– Già, una vita di merda. (353)

Da questa prospettiva il discorso di DeLillo viene deviato da un piano reale a uno squisitamente letterario, che parte dal presupposto che esista una distanza incolmabile tra la vita degli occidentali nell'epoca dell'inesperienza e quella di chi invece vive o ha vissuto esperienze reali di violenza o guerra. *L'altro non sono io* bisognerebbe dire, allora, ribaltando il titolo di questo volume, non lo saremo mai, e non potremmo affermare mai senza colpa che questa non è una fortuna:

noi che viviamo sicuri nelle nostre tiepide case, per parafrasare Primo Levi, non conosciamo le vite violente, pericolose, di tanti migranti che rischiano la vita nel deserto, nei Lager libici e nel mare per attraccare sulle nostre coste. E dire che li invidiamo o che vorremmo essere come loro è un'impostura, un vezzo borghese.

Tuttavia la condizione di inerzia del *senza trauma* ci impone di indirizzare le nostre pulsioni verso quelle storie estreme, violente e per molti versi romanzesche. Ne siamo attirati come di fronte a un incidente sull'altra carreggiata, con un voyeurismo colpevole ma irrefrenabile.

La scrittura dell'estremo già teorizzata da Giglioli qualche anno fa allora era suddivisa in due grandi categorie, *il romanzo di genere* e *l'autofiction*, ma oggi possiamo circoscrivere di più il campo a due grandi temi di cui molto si parla e che sono gli stessi di DeLillo: le storie sul nazismo da una parte, di cui non parleremo in questa sede; e le storie di migrazione, che hanno al loro interno tutti gli ingredienti romanzeschi di cui abbiamo bisogno (la violenza, il viaggio, la discesa agli inferi, la risalita, il lieto fine, la vittima e l'eroe, i buoni e i cattivi). Queste storie vengono trattate con intenti palesemente romanzeschi, con l'intenzione di catalizzare nella finzione letteraria le pulsioni inconscie dell'Occidente. Anche per restare al solo campo della letteratura italiana, all'uno o all'altro argomento si rifanno molti degli scrittori di maggior successo degli ultimi anni: Helena Janeczek, Rosella Postorino, Antonio Scurati, Giuseppe Genna, Massimiliano Parente da una parte, Carmine Abbate, Fabio Geda, Igiaba Scego, Davide Enia, Sandro Veronesi e molti altri dall'altra. Ognuno di questi autori ha una maggiore o minore consapevolezza teorica della propria operazione ma, a volte anche loro malgrado, è evidente che i loro temi affascinino anche perché risultano ricchi di eventi spesso destabilizzanti e spaventosi, di elementi romanzeschi molto distanti dalla comoda realtà vissuta da noi occidentali. Le vittime, per riprendere Giglioli, sono i loro e i nostri eroi.

Ma ovviamente tutto questo trascura o ignora un altro elemento centrale, ovvero la questione etica, da tempo ormai al centro del dibattito sulla letteratura, soprattutto in Italia. Ogni autore riconosce una forte base etica nella scelta di questi temi, e un'urgenza di carattere sociopolitico. Difficilmente uno scrittore riconoscerà che la spendibilità narrativa di queste storie ha avuto un ruolo nella loro scelta preferendo addurre motivazioni di carattere etico: ovvero il punto non sarà per loro l'esigenza di raccontare per ripercorrere antichi mitologemi che fanno capo alle nostre pulsioni inconscie ma raccontare per restituire alle persone la dignità che meritano. Ovvero, per dirlo in altri termini, assieme a Gianluigi Simonetti nella *Letteratura circostante*: l'intento è quello di «sostituire il giudizio estetico con quello morale» (Simonetti 2018, 126-7).

Perciò si intende la letteratura in un modo che potremmo definire neoideologico secondo il quale manca del tutto - lo dico ancora con Simonetti - «la sospensione del giudizio morale che è (o era) ti-

pica del novel» (127), ovvero la tensione verso l'economia pulsionale che le genera, come ha dimostrato recentemente Arturo Mazzarella.

Ma per comprendere la letteratura che ha per oggetto la migrazione e le motivazioni per cui affascina e attira il lettore è necessario tenere conto che questi temi permettono di ritornare nei territori del *romance* ovvero a quella letteratura che già secondo Walter Scott «turns upon marvellous [sic] and uncommon incidents» (1834, 146): per questo 'gonfiamo le storie' come faceva Stak. È dunque a causa della «nostalgia dei giorni del disordine» che questa *scrittura dell'estremo* afferma la sua necessità.

Eppure la sostituzione di questi moventi estetici e pulsionali con altri ideologici o etici disattiva totalmente, esattamente come nei romanzi di DeLillo, qualsiasi ambizione di tornare a vivere in maniera autentica quelle emozioni e quello spazio pulsionale. Quando il messaggio, per lo più edificante e rivolto a lettori che condividono lo stesso orizzonte valoriale, si sostituisce all'ambiguità delle pulsioni inconscie, la sua efficacia è ridotta al minimo, proprio perché traducibile in uno slogan. Quindi, per riprendere la metafora di Todorov sulla «bestia che è in noi», si potrebbe concludere che storie fortemente ideologiche e polarizzate su un dualismo tra bene e male, tra buoni e cattivi, come se ne leggono tante su questi temi, rendono quella bestia ammansita, domestica, riconoscibile e sostanzialmente innocua. Non è più una bestia: ma davvero l'uomo può esistere senza fare i conti con la bestia che è in noi?

Bibliografia

- Carrère, Emmanuel (2012). *Limonov*. Trad. di Francesco Bergamasco. Milano: Adelphi.
- Cercas, Javier (2002). *Soldati di Salamina*. Trad. di Pino Cacucci. Milano: Guanda.
- DeLillo, Don (1978). *Running Dog*. Trad. di Silvia Pareschi. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don (1985). *Rumore bianco*. Trad. di M. Biondi. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don (1997). *Underworld*. Trad. di Delfina Vezzoli. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don (2003). *Cosmopolis*. Trad. di Silvia Pareschi. Torino: Einaudi.
- DeLillo, Don (2016). *Zero K*. Trad. di Federica Aceto. Torino: Einaudi.
- Freud, Sigmund [1932] (1971). «Perché la guerra?». Freud, Sigmund, *Il disagio della civiltà e altri saggi*. Torino: Boringhieri, 283-95.
- Giglioli, Daniele (2014). *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*. Milano: nottetempo.
- Levi, Primo (1958). *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi.
- Mazzarella, Arturo (2017). *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Scott, Walter (1834). «Essay on Romance». *Essay on Chivalry, Romance and the Drama*. Robert Cadell, 130-216.
- Simonetti, Gianluigi (2018). *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- Todorov, Tzvetan (1984). *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*. Trad. di Pier Luigi Crovetto. Torino: Einaudi.

