



Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

Dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere

XXXI ciclo

Curriculum: studi letterari e culturali – americanistica

Journeys into the Wilderness of Time.

Individuo e tempo nella narrativa di

Kurt Vonnegut, Jr. e Don DeLillo

Dottoranda: Chiara Patrizi

Docente-Tutor: Prof.ssa Maria Anita Stefanelli

Anno Accademico 2017/2018

Ringraziamenti

Questa tesi è il frutto di un periodo di ricerca durante il quale ho avuto la fortuna e il piacere di confrontarmi con un grande numero di persone, sia in ambito accademico che fuori, dalle quali ho ricevuto incoraggiamento e suggerimenti importanti per gli studi che ho scelto di intraprendere.

Desidero ringraziare innanzitutto la Prof.ssa Caterina Ricciardi e la Prof.ssa Maria Anita Stefanelli per aver sapientemente supervisionato il mio progetto di ricerca a Roma Tre e per l'autonomia che hanno saputo concedermi nel lavoro nel corso dei tre anni di dottorato. La mia più sincera gratitudine e amicizia va ai docenti che mi hanno accolta alla Duke University, primo fra tutti il Professor Thomas J. Ferraro per aver reso concretamente possibile il soggiorno di studio, per l'entusiasmo che da molti anni dimostra verso i miei studi e per le indimenticabili occasioni di confronto e discussione. Grazie alla Prof.ssa Jody McAuliffe per il tempo e l'attenzione che ha dedicato al mio lavoro in una fase molto delicata della stesura della tesi e per la generosità con cui ha condiviso con me il "suo" *The Body Artist*. Un ringraziamento particolare al Professor Frank Lentricchia per i suggerimenti preziosi e per aver reso possibile un piccolo scambio epistolare con DeLillo in persona—non avrei mai immaginato di poter ricevere un regalo tanto grande. Grazie a Don DeLillo per avermi generosamente offerto alcune sue riflessioni sulla *wilderness of time*, parole di cui farò sempre tesoro. Ringrazio sentitamente le docenti dell'Università Ca' Foscari, la Prof.ssa Francesca Bisutti, la Prof.ssa Daniela Ciani e la Prof.ssa Pia Masiero per le parole incoraggianti e per gli incontri veneziani ricchi di discussioni sempre stimolanti che hanno contribuito in maniera determinante a dare forma alla tesi.

Grazie alle persone che, con la loro presenza, le battute, l'affetto quotidiano, hanno creato l'ambiente giusto per proseguire nella ricerca e nella scrittura. A Durham, il Bullington

Warehouse, una vera *second home*, grazie soprattutto a Bill, Audrey e Suzanne, Melissa, Carmela. I compagni di viaggio vecchi e nuovi, con cui ho condiviso tante tappe del percorso di studi di ognuno: Marco, Valentina, Marta, Angelo, Pilar, Camille, Fiammetta. Marta, piccola forza della natura e fonte inesauribile di ispirazione ed energia. Tomoko, vecchio lupo di mare, amica saggia e attenta. Maria Paola, anima affine e da sempre modello di riferimento della studiosa che voglio diventare.

Un pensiero felice alla mia famiglia, che riesce sempre ad essermi vicina, anche quando sembra un'impresa impossibile: Alessandra, Gaetano, Manuel.

Grazie a Leonardo, che fa sempre il tifo per me.

Indice

Introduzione: Narrare il tempo, narrare nel tempo	i
Wilderness of time, metafora dell'ignoto	1
1. Riflessioni terminologiche	2
2. America e wilderness ieri	6
3. America e wilderness oggi	21
4. L'uomo occidentale e la selva oscura del tempo	30
5. Wilderness of time in Kurt Vonnegut, Jr. e Don DeLillo: alcune premesse	41
The race of Time: Individuo e tempo nella seconda metà del Novecento	49
1. Postmodernity and Time: tra natura sconfitta e storia dimenticata	51
2. Fratture, crisi, trauma: vie di fuga e trappole letterarie	62
3. Ricomporre frammenti, tessere storie	76
Kurt Vonnegut, Jr.: Bugs in amber and time-travelers	85
1. Wilderness experience: a Russian roulette with free will	86
2. The shape of time	103
3. Carving your way out the wilderness—"And no thanks to Fate."	118
Don DeLillo: Voices and bodies through the nowhere of time	128
1. "Is this a bad time?" Traumatic awakenings at the dawn of a new millennium	129
2. The land where clocks do not work	141
3. Nowhere, now here: outer and inner timescapes	154
Conclusioni: At the still point of the turning world	172
<i>Bibliografia</i>	178

LEGENDA

Opere di Don DeLillo

The Body Artist (TBA)

Cosmopolis (C)

Falling Man (FM)

The Names (TN)

Point Omega (PO)

Underworld (U)

White Noise (WN)

Zero K (ZK)

Opere di Kurt Vonnegut Jr.

Armageddon in Retrospect (AiR)

Cat's Cradle (CsC)

God Bless You, Dr. Kevorkian (GBYDK)

Hocus Pocus (HP)

Jailbird (J)

A Man Without a Country (AMWaC)

The Sirens of Titan (SoT)

Slaughterhouse-Five (SF)

Timequake (T)

Introduzione: narrare il tempo, narrare nel tempo

Generally speaking, a howling wilderness does not howl:
it is the imagination of the traveler that does the howling.

—Henry David Thoreau, *The Maine Woods*

Parlare di *wilderness* e letteratura americana significa chiamare in causa innanzitutto una terminologia e un immaginario mitico riferiti non solo a un territorio in quanto tale, il Nord America, ma soprattutto a un luogo della mente che ha contribuito a dare forma all'identità individuale e collettiva di coloro che lo abitano. Negli Stati Uniti, il tema della *wilderness* ha una lunga tradizione negli studi letterari, culturali e filosofici, proprio perché permette di definire non soltanto il luogo dal punto di vista del paesaggio, ma è anche l'elemento tramite cui l'esperienza americana viene per la prima volta considerata come qualcosa di indipendente dall'Europa e non di derivato da essa.

All'arrivo dei primi coloni sulle sue sponde, l'America appariva, agli occhi di questi ultimi, come natura allo stato puro¹, *wilderness* appunto, emblema dell'alterità irriducibile ma

¹ La scelta del termine “appariva” vuole mettere in evidenza che, sin dal primo momento, l'idea di *wilderness* era, appunto, legata allo stato mentale dei colonizzatori europei che sul Nuovo Mondo avevano proiettato una precisa visione dell'esistenza, legittimata soprattutto dall'incontro-scontro tra uomo e natura incontaminata. Il territorio americano, nella realtà dei fatti, era tutt'altro che “vergine” o “incontaminato dall'uomo”, poiché erano svariate le popolazioni che lo avevano abitato e ancora lo abitavano al momento della colonizzazione, ma la loro esistenza è stata dimenticata a priori, se non cancellata, dalla “immagine ideale” costruita dagli europei. Anche per questo la *wilderness* americana è innanzitutto un luogo della mente: essa si configura da subito come una costruzione simbolica, una lente attraverso cui i colonizzatori hanno osservato e interpretato l'esistenza in quel luogo e a partire da cui hanno plasmato l'identità culturale della società americana, ieri come oggi. Il presente studio affronta la *wilderness* in qualità di costruzione simbolica e culturale e i conseguenti riferimenti terminologici all'ambiente naturale sono da leggere in questa chiave. La tesi non si propone di inserirsi nell'ambito degli studi dell'ecocritica recente (di analizzare, cioè, le idee di frontiera e *wilderness* in termini storico-ambientalistici); al contrario, la

anche custode dell'esistenza, forza distruttrice e generatrice a seconda del caso, luogo di alienazione o comunione profonda con il mondo sensibile. Prevedibilmente, questa coesistenza di contraddizioni è stata interpretata dall'uomo come una sfida alla conquista ed egli ha investito energie sia fisiche che mentali nel portare a termine il compito che riteneva essergli stato assegnato da un'entità superiore. Riuscire nell'impresa di piegare la natura al proprio volere sembrava il modo più efficace di dare prova a Dio e a sé stessi di saper ricreare il giardino edenico sulla terra e guadagnarsi con esso la pace interiore, premio finale per la comunità degli eletti. Altrettanto prevedibilmente, nonostante gli evidenti progressi materiali raggiunti durante il percorso, l'agognato obiettivo non è stato raggiunto e, anzi, almeno per quanto concerne il contesto dell'Occidente, l'umanità sembra, oggi come ieri, brancolare nel buio alla ricerca di un senso per la propria esistenza. Nel corso del Novecento, la narrativa americana si è fatta testimone d'eccezione della cosiddetta scomparsa della natura, dell'avvento dell'era della tecnologia, e del consolidamento del capitalismo come sistema economico e sociale; la letteratura, al pari delle altre arti, ha indagato le ripercussioni che tali mutamenti epocali hanno avuto sulla percezione della realtà e della propria identità da parte dell'uomo.

Alienazione, paranoia, apatia, sono solo alcuni dei sintomi caratteristici di un contesto in cui il senso della storia e la possibilità di dare vita a un progresso non soltanto materiale sembrano andati perduti. Diventa necessario ricercare una dimensione che, come nel caso della natura, possa rappresentare ciò che è altro da sé e trovare con essa un rapporto proficuo per la coscienza e non conflittuale e distruttivo. Sono queste le premesse del presente studio, che identifica nel tempo l'unica *wilderness* possibile con cui il pensiero umano possa confrontarsi

ricerca si connota come fondamentalmente letteraria e culturale e, in quest'ambito, auspica di gettare le basi per esportare l'aspetto simbolico del termine *wilderness* in una dimensione che non è quella dell'ambiente naturale bensì quella del tempo.

oggi, un'alterità irriducibile che tuttavia è fondamentale per posizionare le nostre vite nel cosmo e per comprendere ciò che ci circonda.

Anche nel caso del tempo è facile cadere nell'errore di credersi in possesso degli strumenti per piegarlo al nostro volere e che in tale atto risieda la riprova del nostro essere creature 'superiori', basti pensare a come un semplice orologio racchiuda in sé l'illusione di poter ordinare il tempo secondo le necessità dell'uomo, misurando ogni istante tra un *tic* e un *tac* dei suoi ingranaggi. È bene allora, prima di affrontare qualsiasi ricerca che abbia al suo centro il tempo, tenere a mente quanto scritto da William Faulkner a proposito di orologi, tempo umano e tempo inumano:

When the shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight o'clock and then I was in time again, hearing the watch. It was Grandfather's and when Father gave it to me he said, Quentin, I give you the mausoleum of all hope and desire; it's rather excruciatingly apt that you will use it to gain the *reducto absurdum* of all human experience which can fit your individual needs no better than it fitted his or his father's. I give it to you not that you may remember time, but that you might forget it now and then for a moment and not spend all your breath trying to conquer it. Because no battle is ever won he said. They are not even fought. The field only reveals to man his own folly and despair, and victory is an illusion of philosophers and fools. (*The Sound and the Fury* 73)

Così come non era possibile circoscrivere all'interno di una mappa l'interezza della *wilderness*, allo stesso modo un orologio, per quanto preciso, non può controllare il tempo, proprio perché gli strumenti dell'uomo non sono in grado di intaccare i molteplici e spesso contraddittori aspetti di una dimensione che riguarda certamente la vita umana da molto vicino ma le è anche profondamente aliena. Ci si può ergere a dominatori del tempo soltanto se del tempo vengono trascurati tutti gli aspetti più oscuri e perturbanti ma, in questo modo, non vi è da stupirsi se, in

momenti critici della storia, si insinua la sensazione che quest'ultima perda di senso e che il tempo stesso non abbia significato.

Immaneabilmente, le pretese di controllo implicite nella tecnologia non offrono soluzioni per riconquistare il senso del tempo, come medita anche Don DeLillo nel suo ultimo romanzo *Zero K*, nel quale una costosa procedura di crioconservazione viene proposta come la soluzione definitiva a malattie attualmente mortali e, di conseguenza, un passo importante in direzione dell'immortalità. I corpi vengono congelati fino ad un futuro non meglio definito in cui i loro mali saranno finalmente curabili, "aggirando" così le insidie del tempo e della morte; eppure, come riflette il figlio di uno dei miliardari che partecipa al progetto: "Consider the words alone. *Time, fate, chance, immortality*. And here is my simpleminded past, my dimpled history, the moments I can't help summoning because they're mine, impossible not to see and feel, crawling out of every wall around me" (DeLillo, *ZK* 15). Ancora una volta, la chiave di accesso alla realtà non si ottiene pretendendo che questa rispecchi il volere dell'uomo a ogni costo: non è una questione di dominio, ma di consapevolezza.

La consapevolezza del proprio posto nel mondo non può essere raggiunta in maniera conflittuale ma deve passare attraverso un percorso di accettazione e comprensione delle contraddizioni che compongono sia la realtà che l'individuo. Tale percorso si configura a tutti gli effetti come una *wilderness experience* e, per quanto riguarda la storia del pensiero occidentale a partire dalla seconda metà del Novecento, è da intendere rispetto al tempo e attraverso il tempo: è la *wilderness of time*.

La portata dei concetti di 'wilderness' e 'time' è tale che si è ritenuto necessario stabilire con la maggiore chiarezza possibile, prima di affrontare i due autori, i termini in cui tali concetti verranno usati. Per questo motivo, l'elaborato si articola secondo una struttura che vede una prima parte più specificatamente teorica e filosofica, e una seconda parte in cui l'apparato

teorico precedentemente trattato viene messo in pratica attraverso lo studio dei romanzi di Vonnegut e DeLillo. Ci si è occupati innanzitutto di mettere in evidenza quali caratteristiche della *wilderness* naturale sono applicabili anche al tempo (nel capitolo “Wilderness of time, metafora dell’ignoto”), tracciando un discorso che parte dall’etimologia del termine ‘wilderness’ e dal suo uso in ambito religioso anglofono, per poi concentrarsi sull’utilizzo specifico che ne viene fatto in America dai Puritani e che rappresenta il nucleo fondante della sua valenza nell’immaginario mitico statunitense. Allo studio dell’etica e alla cultura puritana in genere si sono dedicati, tra gli altri, Perry Miller (*Errand into the Wilderness*) e Sacvan Bercovitch (*The American Jeremiad*), i cui studi sono stati fondamentali per articolare le riflessioni sulle implicazioni religiose e filosofiche del concetto di *wilderness*, così com’è stato altrettanto fondamentale il lavoro di Leo Marx (*The Machine in the Garden*) per meglio definire il punto di raccordo tra *wilderness* naturale e *wilderness of time*. È stato individuato come la dimensione del trauma rivesta un ruolo fondamentale sia nell’ambito della *wilderness* che della *wilderness of time*, al punto che vi sono significative analogie tra il percorso di elaborazione del trauma e quello intrapreso attraverso la *wilderness experience* canonica. A questo proposito, gli studi su *trauma and narrative* condotti da Cathy Caruth (imprescindibili per qualsiasi ricerca che si proponga di affrontare l’esperienza traumatica in letteratura) hanno fornito un apporto determinante per illustrare in che modo il trauma agisca da elemento scatenante che apre le porte alla *wilderness*. Nel caso del tempo, questo accade perché l’evento traumatico è causa di alienazione dal mondo sensibile e dal tempo cronologico. Ciò non significa, però, che non vi siano altre forme del tempo con cui la coscienza entra in contatto e deve fare i conti e il distacco dalla temporalità umana implica il doversi muovere attraverso quelle aree temporali che il pensiero razionale non sa controllare né immaginare.

Originariamente, il viaggio attraverso la *wilderness* naturale poteva concludersi soltanto in due modi, attraverso l’acquisizione di un sapere precedentemente ignoto, oppure

soccombendo all'ambiente ostile. Similmente, nella *wilderness of time* l'individuo può arrendersi all'alienazione e alla pazzia oppure può trovare il luogo in cui la coscienza imparerà a conciliare le opposizioni e a osservare la realtà con occhi nuovi, un obiettivo reso possibile grazie alla creatività proprio dell'uomo e dunque, indirettamente, all'arte. Gli studi di Henri Bergson (*Time and Free Will*), Gilles Deleuze (*Logica del senso*) e Giacomo Marramao (*Kairos. Apologia del tempo debito; La passione del presente*), nonché le divulgazioni scientifiche di Brian Greene (*The Fabric of Cosmos*) hanno fornito l'apporto critico necessario ad esaminare i vari aspetti del tempo e le loro interazioni (con particolare attenzione alla distinzione-complementarietà tra Chronos, Aiôn e Kairós) prima di affrontare, a partire dal capitolo seguente ("The race of Time"), un discorso maggiormente letterario e culturale.

Uno studio che voglia confrontarsi con la tematica del tempo in America nel secondo Novecento deve necessariamente considerare le implicazioni derivanti dall'avvento dell'era postmoderna, con la concomitante crisi della storicità e la messa in questione delle cosiddette metanarrazioni e con il rapido accelerare del progresso tecnologico. Fredric Jameson, Christopher Lasch, Jean-François Lyotard, tra gli altri, hanno contribuito a teorizzare le caratteristiche e le problematiche di un'epoca, portando alla luce crisi, malesseri e preoccupazioni che non a caso sono riscontrabili non soltanto in Vonnegut e DeLillo ma anche in altri scrittori a loro contemporanei, si pensi a Thomas Pynchon, Philip K. Dick, Cormac McCarthy, Toni Morrison o Paul Auster, fino ad arrivare ad autori più recenti e anche molto diversi come Ted Chiang o Jennifer Egan.

Il terzo e il quarto capitolo sono dedicati ai due autori principali di questa ricerca, entrambi figure di spicco del panorama letterario americano della seconda metà del Novecento. L'accostamento tra Vonnegut e DeLillo è probabilmente atipico, ma è utile a spiegare una certa concezione del rapporto tra uomo e tempo caratteristica del pensiero contemporaneo. In entrambi, infatti, si riscontra una capacità di analisi della realtà lucida e profonda che spesso

sfocia in un'ironia disincantata e che va di pari passo con una attenzione altrettanto profonda verso l'umano. Nella loro narrativa, il tempo (la *wilderness of time*) è una dimensione spietata, deformante e altamente traumatica, ma rimane un luogo *abitato* da ciò che è umano e nel quale la coscienza può dunque trovare il suo posto. Senza negare il contesto disumanizzante della realtà odierna, entrambi riescono a rivendicare per l'umanità uno spazio di azione nel mondo, attraverso le capacità creative della coscienza, l'arte, l'immaginazione. Lungi dal dover venire soggiogata perché l'uomo possa convivere con essa, la *wilderness of time* racchiude in sé la possibilità di riconquistare pienamente il presente, ossia la forma del tempo propria dell'essere-uomo e grazie alla quale i momenti dell'esistenza si illuminano di significato.

I testi scelti (*The Sirens of Titan*, *Slaughterhouse-Five*, *Timequake* per Vonnegut e *The Body Artist*, *Falling Man*, *Point Omega* per DeLillo) assolvono alla funzione di esplorare le manifestazioni e i possibili esiti dei viaggi nella *wilderness of time*, all'interno dei quali non si incontrano vincitori né vinti, ma unicamente sopravvissuti — ciascuno a proprio modo e con le proprie ferite. La dimensione traumatica sopramenzionata ha tra i suoi caratteri costituenti la ferita profonda e la perdita; proprio a partire da una ferita che colpisce l'io, la scrittura dei due autori si muove attraverso lo spazio solo apparentemente lasciato vuoto da una perdita (*loss*) che è di volta in volta perdita di una persona cara/lutto, perdita di memoria/amnesia, perdita della parola/afasia, perdita delle emozioni/apatia (Sacks 12-13) e che implode inevitabilmente in un sentimento di perdita del tempo come misura/“a-cronia”.

L'opera di Vonnegut attraversa letteralmente la seconda metà del Novecento, a partire dagli anni Cinquanta fino alla fine del secolo (il primo romanzo, *Player Piano*, è datato 1952 mentre l'ultimo, *Timequake*, è del 1997): i suoi personaggi portano sulle spalle e fin dentro le ossa il compendio delle nevrosi del proprio tempo e sono per lo più disarmati al cospetto di esse, tanto che possono essere considerati modelli esemplari dei modi in cui l'io può uscire sconfitto dalla lotta contro una realtà crudele, che deve la propria deformità e tirannia

principalmente all'azione dell'uomo (fautore di guerre e ingiustizie sociali). Nei meandri di questo panorama desolato per il quale sembra non valere nemmeno la pena di lottare, si aggira Vonnegut stesso: l'esperienza dell'autore è sempre, direttamente o indirettamente, protagonista della sua scrittura e custodisce la sua filosofia di vita, sempre orientata a proteggere l'umano e tutto ciò che di positivo, per sé e per il mondo, alberga nella coscienza dell'individuo.

Anche l'opera di DeLillo è saldamente ancorata al proprio tempo, ma si articola secondo un percorso stilistico differente, che lo ha infine portato a essere annoverato tra i maestri della letteratura postmoderna americana. La sua produzione da *Americana* fino a *Underworld* ha affrontato eventi storici emblematici per l'Occidente e gli Stati Uniti e ha raccontato il clima culturale e psicologico della Guerra Fredda, per poi proseguire nel nuovo millennio all'insegna di un rinnovato interesse nei confronti della dimensione temporale, inaugurato ufficialmente nel 2001 con *The Body Artist* e che prosegue in *Cosmopolis*, *Falling Man* e *Point Omega*, nonché in *Zero K*, del 2016. La scrittura di DeLillo diviene più essenziale in questa fase, scarna ma altamente lirica, riflesso quanto mai fedele di un senso del tempo in cui la coscienza sembra ridotta all'immobilità e al silenzio a causa dell'ineluttabilità inenarrabile di quanto la circonda. Come nel caso della *wilderness* naturale, la "soluzione" in grado di condurre a una consapevolezza nuova risiede nel riuscire a porre il proprio io in delicato equilibrio tra le forze contraddittorie che compongono il tempo e, con esso, l'esistenza, in un complicato ma necessario gioco di funambolismo (non a caso nella tesi si fa riferimento agli scritti del funambolo francese Philippe Petit).

Un'ultima considerazione metodologica riguarda proprio i due autori. Si è scelto infatti di non analizzare i singoli romanzi separatamente, pur dedicando una sezione apposita a ciascuno scrittore, proprio per mettere in risalto il filo conduttore che li lega, e che definiamo *wilderness of time*. In questo modo, si è potuto allestire una conversazione tra i romanzi intorno

alla tematica del tempo che è funzionale anche all'obiettivo della ricerca. L'intento ultimo di chi scrive è infatti di proporre, attraverso i testi e gli autori trattati, una chiave di lettura quanto più esaustiva e possibilmente originale del sentimento del tempo che caratterizza l'attuale panorama letterario e culturale americano. Attraverso il concetto di *wilderness of time*, il presente lavoro vuole introdurre un criterio interpretativo per mezzo del quale esaminare il rapporto tra individuo e tempo nella narrativa americana contemporanea anche alla luce di uno dei suoi miti fondanti quale è la *wilderness*, intesa come metafora del rapporto che necessariamente l'umanità deve intrattenere con ciò che è altro da sé.

WILDERNESS OF TIME, METAFORA DELL'IGNOTO

Il presente capitolo vuole illustrare in che termini il concetto di *wilderness* verrà applicato alla dimensione temporale nell'ambito della letteratura americana contemporanea, precisamente in alcuni romanzi di Kurt Vonnegut, Jr. (*The Sirens of Titan, Slaughterhouse-Five, Timequake*) e Don DeLillo (*The Body Artist, Falling Man, Point Omega*).

La prima parte del capitolo è dedicata ad una riflessione sul termine *wilderness*, a partire dalla sua etimologia per poi proseguire, nella seconda e terza sezione, a esaminarne l'utilizzo nell'America puritana e, per quanto riguarda l'Ottocento, in Henry D. Thoreau, autore che, in pieno Trascendentalismo, ha saputo leggere l'ambiente naturale alla luce di tutte le sue complessità. Per meglio spiegare i differenti aspetti che hanno concorso nel rendere la *wilderness* uno dei simboli caratterizzanti della cultura americana, ci si è avvalsi dell'apporto di alcuni testi fondanti degli studi americani, in particolare, quelli di Perry Miller e Sacvan Bercovitch (nel caso del Puritanesimo) e quelli di Leo Marx e Henry Nash Smith (per una panoramica cronologicamente più ampia sull'evoluzione della cultura americana fino al Novecento). Fondamentali sono stati anche *Wilderness in the Bible* di Robert B. Leal, e gli studi filosofici a carattere ambientalista di Roderick Frazier Nash e di Max Oelschlaeger. Queste ricerche hanno permesso di riflettere sul bagaglio di significati simbolici che la *wilderness* ha veicolato attraverso secoli e sulle caratteristiche che, ad oggi, le permettono di essere anche una metafora efficace del rapporto dell'uomo occidentale col tempo, argomento affrontato nella seconda parte del capitolo.

Nella quarta sezione si è fatto riferimento alle ricerche sui diversi aspetti della temporalità illustrate da Gilles Deleuze e agli studi sul valore del presente di Giacomo Marramao, mentre per quanto concerne il punto di vista della scienza, è stato essenziale *The Fabric of Cosmos* del Professor Brian Greene. L'obiettivo della quinta e ultima sezione è di introdurre la tematica

della *wilderness of time* in Vonnegut e DeLillo, che verrà poi analizzata nei capitoli successivi attraverso lo studio approfondito del rapporto tra individuo e tempo nei romanzi sopra citati.

1. Riflessioni terminologiche

The voice of him that crieth in the wilderness, Prepare ye the way of the LORD, make straight in the desert a highway for our God.

—*The Bible. Authorized King James Version*, Isa. 40:3

Nel 1967 Roderick Frazier Nash pubblica il suo trattato sulla travagliata storia della *wilderness* in America, un'opera ancora oggi fondamentale per gli studiosi ambientalisti statunitensi. Come anticipato nell'introduzione, la presente ricerca non procede nella direzione della ecocritica, ma si propone di applicare gli aspetti simbolici del termine *wilderness* alla dimensione temporale in funzione dell'analisi letteraria degli autori presi in esame. I testi di riferimento per quanto concerne gli studi sulla *wilderness* e, in questo caso, quello di Nash, vengono utilizzati in questa sede dal punto di vista terminologico e sfruttandone le riflessioni che riferiscono del valore simbolico della parola *wilderness* nella cultura statunitense, anche e soprattutto al di fuori dell'ambiente naturale.

Lo studio di Nash aveva come obiettivo quello di fornire una panoramica fedele del tipo di cultura e pensiero che fino a quel momento avevano determinato l'atteggiamento degli Americani nei confronti della natura selvaggia e nonostante ciò, o forse proprio per questo, il percorso da intraprendere sembra tutt'altro che chiaro e facilmente delineabile, come annunciato sin dall'*incipit*:

“WILDERNESS” has a deceptive concreteness at first glance. The difficulty is that while the word is a noun it acts like an adjective. There is no specific material object that is wilderness. The term designates a quality (as the “-ness” suggests) that produces a certain mood or feeling in a given individual and, as a consequence, may be assigned by that person to a specific place. Because of this subjectivity a universally acceptable definition of wilderness is elusive.

[...]

Wilderness, in short, is so heavily freighted with meaning of a personal, symbolic, and changing kind as to resist easy definition. (1)

Nel corso di questa ricerca l'avvertimento di Nash sarà essenziale per non perdere di vista l'attitudine mentale necessaria ogniqualvolta si voglia avviare l'analisi di una *wilderness*, in qualunque ambito. Prima di poter utilizzare la parola *wilderness* come metafora della condizione dell'individuo nel tempo nella letteratura americana contemporanea, è necessario confrontarsi brevemente con la *wilderness* classica, quella definita a partire dall'osservazione dell'ambiente naturale, senza la quale la cultura e la società americane non si sarebbero sviluppate nella direzione attuale.

In principio, tutta l'America era *wilderness* — almeno, lo era agli occhi degli Europei che in Nord America andarono a cercare la propria fortuna e, in effetti, non sembra esserci parola più adatta per descrivere cosa possa aver significato per queste persone affrontare il Nuovo Mondo, sia dal lato pratico che da quello psicologico. Non a caso, l'uso del termine *wilderness* in America non ha limitato la propria diffusione ai primi anni della colonizzazione, ma ha visto la propria importanza rimanere invariata nel corso degli anni, entrando a far parte di quei concetti mitici che riempiono il ritratto che l'America ha dipinto di sé stessa. *The Wilderness, the Frontier, the Dream, the West*, sono espressioni che anche il lettore europeo ha imparato a

conoscere²: la sensazione è che non esista nulla di americano, anche oggi, che non sia stato influenzato o almeno toccato da uno o più di questi miti, peraltro strettamente interconnessi tra di loro. Tra di essi, il mito della *wilderness* è sicuramente il più antico e tra quelli che meglio si sono adattati alle esigenze degli Americani nel corso dei momenti significativi della loro evoluzione culturale e sociale, come individui e come nazione allo stesso tempo. Per avvicinarsi allo studio del suddetto concetto simbolico nella dimensione temporale, è utile confrontarsi dapprima con alcuni dei testi critici che hanno contribuito alla creazione della disciplina degli studi americani e che hanno osservato da diversi punti di vista e in diversi momenti la *wilderness* tradizionale, così da metterne a fuoco le caratteristiche che possono essere applicate anche al rapporto che intercorre tra l'individuo e la dimensione temporale nella seconda metà del Novecento.

Innanzitutto, sono indispensabili alcune osservazioni preliminari sull'etimologia e sui significati anticamente attribuiti alla parola-concetto che si è scelto di utilizzare per lo studio sul tempo di cui si occuperà la presente ricerca. Le sue origini infatti risalgono quasi certamente a un composto dei termini *wild* e *dēor* (*wild deer*, 'cervo selvatico') in inglese antico, con l'aggiunta del suffisso che avrebbe generato **wildēornes*, con il significato di 'land inhabited only by wild animals'. La voce arcaica *wīldernes*(se del Middle English Dictionary (MED) compilato dalla University of Michigan ne attesta l'uso nella lingua inglese sin dal Medioevo, con un'accezione decisamente negativa e dalle forti valenze allegoriche, motivo per cui è importante soffermare l'attenzione sulle definizioni raccolte dai compilatori del dizionario:

wīldernes(se (*n.*). Also **wildernese**, **wildernise**, **wildernosse**, **wildirnes**(se, **wildirenes**, **wildurnes**(se, **wildrenes**(se & (errors) **wyldynesse**, **wyldynesse**, **wydernesse**, **wirdernesse**.

[Prob. from OE **wild-dēor**, **wildēor**, **wildīor**; also cp. ME **wīlderne** n.]

² La storia dei vari miti che hanno contribuito a dare forma al pensiero americano viene analizzata nel dettaglio nello studio di Cullen, *The American Dream: A Short Story of an Idea that Shaped a Nation*.

- a. Wild, uninhabited, or uncultivated territory; trackless, desolate land; a tract or region of wild or uninhabited land; a desert; also *fig.*;
- b. in names of specific places: ~ of inde; ~ of the jeuerie, the wilderness of Judea; ~ of wirale, the forest of Wirral; se of ~, the Dead Sea;
- c. a devastated or depopulated place, a ruined city, a ruin; *pl.* Ruins;
- d. a state of ruin or desolation, the condition of devastation;
- e. *fig.* human life and experience; the secular world.

Queste definizioni permettono di osservare come già in epoca medievale il lemma *wilderness* fosse portatore di significati che gli conferivano la qualifica di spazio esistenziale – e non necessariamente naturale o fisico – fattore che, in seguito, diverrà determinante nel contesto americano. Innanzitutto, *wilderness* era interpretato come sinonimo di *desert*³ e con questa accezione era stato utilizzato nelle traduzioni inglesi della Bibbia, in particolare nel Vecchio Testamento⁴, all'interno del quale è un termine ricorrente. Proprio l'influenza della tradizione

³ L'inglese *desert* deriva dal francese *desert*, le cui origini risalgono a loro volta al latino ecclesiastico *dēsertus*, composto da *de* e *sērere*, 'connettere', ossia "rompere la connessione con qualcosa"; il participio passato *dēsertus* (che diviene sostantivo a partire dal neutro *dēsertum*) acquisisce poi il significato di 'privato di connessione', 'vuoto di ogni cosa', dunque, in inglese 'forsaken', 'abandoned', 'waste' ("Desert, *adj.*" 1; 3). Il sostantivo, in riferimento a un luogo, ha acquisito così il significato di 'uninhabited and uncultivated tract of country; a wilderness' ("Desert, *n.*" 1a; 1b) o, in senso figurato di 'desolation' (2; 3).

⁴ Per quanto concerne il Medioevo britannico, si veda l'uso nella *Wycliffe's Bible*, tradotta tra il 1382 e il 1395, ad esempio il versetto: "And doom shall dwell in wilderness, and rightfulness shall sit in Carmel" (*Wycliffe's Bible*, Isa. 32:16). Per i secoli seguenti, si faccia riferimento innanzitutto alla *Geneva Bible*, poiché era la Bibbia di riferimento dei Puritani e la più diffusa in Inghilterra prima della pubblicazione della *King James Bible*. Si veda ad esempio il versetto: "Where is the Lord that brought us up out of the land of Egypt, that led us through the wilderness, through a desert, and waste land, through a dry land, and by the shadow of death, by a land that no man passed through, and where no man dwelt?" (*The Bible. The 1599 Geneva Bible*, Jer. 2:6), rimasto pressoché invariato nella successiva *Authorized Version* del 1611: "Where is the LORD that brought us up out of the land of Egypt, that led us through the wilderness, through a land of deserts and of pits, through a land of drought, and of the shadow of death, through a land that no man passed through, and where no man dwelt?" (*The Bible. Authorized King James Version*, Jer. 2:6). Le successive citazioni bibliche presenti in questo elaborato sono tratte dalla

biblica probabilmente ha fatto sì che sin dal principio fosse contemplato un uso metaforico e allegorico del termine, parallelamente a quello più propriamente geografico e descrittivo, come si evince dalle ultime due definizioni registrate dal MED. La *wilderness* è dunque da sempre portatrice di una valenza simbolica importante, che si può definire esistenzialista *ante litteram*, senza la quale non sarebbe diventata uno dei paradigmi fondanti del pensiero e della cultura americani. La vita umana è essa stessa *wilderness*, ma è in America che l'uomo ha creduto di aver trovato il terreno di prova in cui trasformare il deserto dell'esistenza in giardino edenico, di conseguire una conquista morale per mezzo della conquista di un territorio naturale.

2. America e *Wilderness* ieri

Something about the past reminds us of what the future might look like.

—Wangechi Mutu

È con i significati sopracitati che il termine veniva utilizzato in Inghilterra ancora nel XVI secolo⁵ ed è questa la *wilderness* che, loro malgrado e inaspettatamente, i Puritani troveranno ad attenderli una volta approdati in Nord America. In particolare, a differenza dei Padri Pellegrini giunti nel 1620, sostanzialmente in fuga da persecuzioni e semplicemente in cerca di un luogo dove poter professare la propria fede e propagare il *Gospel*, già nel 1630 lo spirito messianico caratteristico della fede puritana aveva contribuito a instillare in John Winthrop e

Authorized Version che a partire dal XVII secolo in poi divenne l'edizione in lingua inglese della Bibbia più comune in ambiente protestante (e rimane a oggi la più diffusa e conosciuta negli Stati Uniti).

⁵ Si noti, ad esempio, l'accezione metaforica del verso "Dost thou not perceiue That Rome is but a wildernes of tygers?" (Shakespeare, *Titus Andronicus* III. i. 53); altri esempi in inglese moderno sono riportati nel terzo paragrafo di questo capitolo ("America e *wilderness* oggi").

nei suoi compagni di viaggio della Massachusetts Bay Company la convinzione che l'America fosse l'Eden che tanto avevano aspettato: il premio finale di una vita di tribolazioni e penitenze, da raggiungere anche questa volta attraversando le acque, mai così vaste come quelle dell'Oceano Atlantico. Com'è stato posto in evidenza da Alan Heimert, "Their concept of the American 'wilderness' we must conclude, was not, as it were, carried to America on the *Mayflower* or the *Arbella*, but came out of that wilderness itself. For the Puritans America was to be 'the good Land,' as Winthrop put it, a veritable Canaan" (361-362). Eppure, se l'America era invero la tanto agognata Terra Promessa destinata alla sua gente, gli sforzi da compiere per vedere risplendere "a city upon a hill" al di sopra della *wilderness* non erano certo terminati con l'arrivo nel Nuovo Mondo.

Furono le particolari condizioni del paesaggio americano a far nascere e in seguito fortificare l'idea che il compito dei fedeli in quella terra fosse di trovare gli strumenti, sia etici che pratici, per plasmare la *howling wilderness* che li circondava e trasformarla nel *Garden* che Dio aveva pensato come premio per il Suo popolo.

Tra gli studi che si sono occupati dell'America puritana, quelli di Perry Miller e Sacvan Bercovitch sono a tutt'oggi fondamentali per comprendere il modo in cui gli insegnamenti del Puritanismo vengono declinati nel Nuovo Mondo, dove trovano terreno fertile per svilupparsi in una direzione squisitamente autoctona, gettando le basi della cultura americana così come la conosciamo. In questa sede, ci si è serviti in particolare dei saggi di Miller raccolti nel 1956 sotto il titolo di *Errand into the Wilderness* e del testo di Bercovitch del 1978, *The American Jeremiad* i quali, pur presentando letture diverse delle ragioni che avevano condotto i Puritani a perseverare nei loro sforzi nella *wilderness*, offrono entrambi una panoramica esaustiva e approfondita del panorama sociale e filosofico-morale che si andava strutturando in America.

Miller ha avuto il merito, tra gli altri, di esser stato il primo studioso ad osservare il New England puritano in termini di cultura autoctona, a ritrarre "the history of American Society as

experienced in ideas”, nelle parole di Alfred Kazin (5), contribuendo così alla nascita degli Studi Americani. La raccolta di saggi qui presa in esame segue questa linea di pensiero storiografica per spiegare le implicazioni e le conseguenze della “errand into the wilderness” intrapresa dai Puritani. Miller mutua l’espressione dal titolo dell’*election sermon* pronunciato dal Reverendo Samuel Danforth nel 1670, *A Brief Recognition of New England’s Errand into the Wilderness*, espressione che lo studioso ritiene particolarmente adatta per illustrare il panorama secolare e spirituale della Nuova Inghilterra. Quest’orazione in forma di *jeremiad*, assieme ad altre contemporanee, contiene uno straripare di timori, apprensioni e insicurezze, emblematici dell’inquietudine generale che affliggeva la colonia⁶. Questi fedeli erano evidentemente alle prese con un percorso non facile, all’interno del quale le indicazioni tracciate da Dio apparivano spesso ambigue. L’analisi del sermone di Danforth è utile a introdurre innanzitutto la tesi secondo cui, già dalla fine del Seicento, le speranze con cui i

⁶ Il termine *jeremiad* deriva dal nome del profeta Geremia il quale, nel Libro delle Lamentazioni del Vecchio Testamento, narra con rammarico della rovina di Gerusalemme distrutta dai Babilonesi e vede in essa il segno di un castigo divino. Il genere della geremiade riscuote particolare fortuna tra i Puritani americani e acquisisce una forma prettamente autoctona, che “sulla falsariga delle lamentazioni bibliche [è inizialmente dominata] dai cataloghi delle sciagure giunte come conseguenza dei peccati della comunità” (Scarpino 264) per poi evolversi parallelamente all’evoluzione della società statunitense. Il sermone e la retorica della lamentazione, infatti, ben si adattano al pensiero e alla cultura dell’America, sempre tesa in direzione di un *dream* (sia esso un passato mitico da riconquistare o un luminoso futuro da meritare) per raggiungere il quale è necessario passare attraverso innumerevoli prove e, spesso, vere e proprie sofferenze. In questo senso, prosegue Scarpino, sono geremiadi i sermoni puritani di Increase Mather e Jonathan Edwards, ma anche i discorsi di Abraham Lincoln o Martin Luther King Jr., le opere di H.D. Thoreau o Francis Scott Fitzgerald e persino alcune ballate di Bob Dylan (263). Come spiega Bercovitch:

The American Puritan jeremiad owes its uniqueness to this vision and mode of rhetoric. In Europe, let me emphasize, the jeremiad pertained exclusively to mundane, social matters, to the city of man rather than the city of God. It required not conversion but moral obedience and civic virtue. At best, it held out the prospect of temporal, worldly success. At worst, it threatened not hellfire but secular calamity (disease, destruction, death). The Puritans’ concept of errand entailed a fusion of secular and sacred history. The purpose of their jeremiads was to direct an imperiled people of God toward the fulfillment of their destiny, to guide them individually toward salvation, and collectively toward the American city of God. (10)

Puritani erano giunti in Nord America iniziavano a incrinarsi, mentre le domande circa quale fosse il proprio ruolo in una terra tanto ostile si facevano sempre più pressanti, come esemplificato dall'analisi della parola *errand*:

[...] originally, as the word first took form in English, it meant exclusively a short journey on which an inferior is sent to convey a message or to perform a service for his superior [i.e. 'errand boy']. But by the end of the Middle Ages, errand developed another connotation: it came to mean the actual business on which the actor goes, the purpose itself, the conscious intention in his mind. In this signification, the runner of the errand is working for himself, is his own boss; [...] Now in the 1660's the problem was this: which had New England originally been—an errand boy or a doer of errands? In which sense it had failed? Or had it fallen short not only in one or the other, but in both of the meanings? If so, it was indeed a tragedy, in the primitive sense of a fall from a mighty designation. (Miller 3)

La seconda connotazione del termine messa in evidenza dallo studioso conferisce anche a *wilderness* la valenza simbolica di luogo sede di obiettivi e risposte – ma anche di domande – che non nascono da un comando esterno bensì da una necessità interiore. Lontani dalla propria terra d'origine e in un ambiente nemico, i Puritani erano disperatamente impegnati a dare un qualche significato al proprio essere nel mondo; il rischio era quello tremendo di rimanere intrappolati nella *wilderness*, sia essa morale o geografica, di smarrire il senso profondo della propria *errand*, divenendo meno che umani.

Il saggio, dopo aver ripercorso le vicissitudini dei Puritani del Seicento e le loro difficoltà nel realizzare il progetto che ritenevano fosse stato loro assegnato, si conclude sottolineando nuovamente la centralità e al contempo la profonda solitudine dell'io al momento di motivare una missione che si ritiene essere vitale, i cui contorni appaiono però profondamente oscuri:

A task has been assigned upon which the populace are in fact intensely engaged. But they are not sure any more for just whom they are working; they know they are moving, but they do not know where they are going. They seem still to be on an errand, but they are no longer inferiors sent by the superior forces of the Reformation, to whom they should report, then their errand must be wholly of the second sort, something with a purpose and an intention sufficient unto itself. If so, what is it? [...]

Their errand having failed in the first sense of the term, they were left with the second, and required to fill it with meaning by themselves and out of themselves. Having failed to rivet the eyes of the world upon their city on the hill, they were left alone with America. (15)

L'espressione "left alone with America" racchiude in sé le coordinate esistenziali di un *aut-aut*: l'Europa e la Riforma erano ormai così lontane che non sembrava esservi altra scelta che quella di concentrare tutti i propri sforzi verso l'interno, sia di sé stessi che del Paese, a meno di non voler ripercorrere l'Atlantico a ritroso, eventualità decisamente fuori questione per i coloni. La strada era ormai segnata, e andava percorsa anche quando non se ne vedeva la fine.

Qualche decennio più tardi l'uscita di *Errand into the Wilderness*, la teoria proposta da Sacvan Bercovitch sullo spirito che animava l'*American jeremiad* e la comunità puritana privilegia un "unshakable optimism" di fondo, che lo studioso canadese ritiene sia stato ingiustamente trascurato da Miller, il quale pure aveva avuto il pregio di aver riconosciuto in questa forma di orazione il primo genere letterario dal carattere distintamente americano (Bercovitch 5-7). Proprio questa fiducia totale nella bontà del percorso intrapreso in funzione del raggiungimento del premio finale contribuirà a gettare le fondamenta per la creazione del futuro mito americano, fondamenta decisamente ben salde, proprio perché fortificate non soltanto dalla grazia di Dio, ma soprattutto dalla sua furia. Infatti, continua Bercovitch, "they qualified [divine retribution] in a way that turned threat into celebration. [...] Here [in America], as nowhere else, His vengeance was a sign of love" (8). Non un'umanità in fuga nel

mezzo della “howling wilderness” e di fronte ad una scelta obbligata, dunque, ma un popolo di fedeli capace di operare una sintesi profonda e duratura tra le contraddizioni insite nei messaggi di Dio, contraddizioni ormai soltanto apparenti, dal momento che “the two kinds of ‘providences’ were mutually sustaining; together they opened out into the grand design of New England’s errand into the wilderness” (8).

Le posizioni di Bercovitch in merito alla nascita e alle ragioni della persistenza fino ai nostri giorni del cosiddetto “American Dream” come *forma mentis* di una nazione sono senza dubbio convincenti e accuratamente documentate, tuttavia riteniamo che l’ambiguità rilevata nell’analisi della *errand into the wilderness* proposta da Miller sappia rendere conto in maniera più esaustiva delle complessità di questo sistema di pensiero. L’elemento di modernità insito nel percorso intrapreso dall’uomo attraverso la *wilderness* risiede non tanto nell’ottimismo di una visione saldamente antropocentrica della storia e del mondo, che crede fermamente nell’avvento del giorno in cui l’Eden sarà riconquistato una volta per tutte, ma piuttosto nella determinazione a proseguire la *errand* pur nel drammatico timore che ciò possa non accadere.

Non il viaggio di una comunità di eletti decisa verso una meta ben visibile, dunque, ma la strada percorsa dall’animo umano quando non ha altri compagni che sé stesso e le proprie ombre, a ricordargli a ogni passo che non vi sono mappe per attraversare la selva oscura dell’esistenza. Sono gli stessi dubbi e timori che affliggono l’uomo contemporaneo che, nonostante il progresso materiale annunci la sua vittoria, nel guardarsi allo specchio non sembra sentirsi davvero padrone del mondo: senza la certezza di un progetto divino che illumini la via, in un’epoca segnata dalla crisi degli ideali (religiosi e morali) che avevano guidato i secoli precedenti, è anch’egli “alone with America”, dove ‘America’ diviene il luogo metaforico nel quale dovrebbe farsi artefice del proprio destino. Nel frattempo però, anche se il mondo è diventato sempre più piccolo all’esterno, attraversabile in lungo e in largo e plasmabile a piacimento, parallelamente si sono aperti spazi nuovi, visibili soltanto dall’interno, di cui il

tempo è il contenitore e la misura, mentre all'individuo sembra preclusa la conoscenza del codice per decifrarli e quindi controllarli.

A questo proposito, il filosofo ambientalista Max Oelschlaeger ha evidenziato come alcune delle figure di spicco della scienza contemporanea (tra cui Einstein, Schrödinger e Weizsäcker), in aperta opposizione rispetto ai loro predecessori, abbiano riconosciuto i limiti strumentali di una lettura unicamente razionale della realtà, e quindi dell'esistenza (322). Considerazioni di questo genere hanno contribuito ad aprire le porte ad un'era che riconosce nella relatività e nella frammentarietà i suoi caratteri dominanti, e che inevitabilmente tende a una messa in discussione e riscrittura del paradigma evolutivo ereditato dai secoli precedenti. Così come spiega Oelschlaeger in apertura del capitolo dedicato a “Cosmos and Wilderness: A Postmodern Wilderness Philosophy”:

Just as the modern idea of nature is best understood as rooted in mechanistic materialism, so the postmodern conception might be understood in terms of *cosmic synergism*. More important, the idea of wilderness in postmodern context is [...] a search for meaning—for a new creation story or mythology—that is leading humankind out of homocentric prison into the cosmic wilderness. And if that new creation story is to ring true in a postmodern age, then it must have both scientific plausibility and religious distinctiveness. (321)

Come si evince anche dell'estratto sopracitato, il filosofo colloca la nascita di questo nuovo paradigma proprio nella seconda metà del XX secolo e la collega direttamente alla contemporanea “rediscovery of time” che caratterizza il momento storico (322): ne risulta che l'immagine della natura in epoca post-moderna non si limita all'ambiente naturale ma appare come un *continuum* tra scienza e introspezione e viceversa, un amalgama di ricerca tecnologica e cultura. È in un contesto di questo genere che il tempo risulta essere la materia prima della

natura cosmica così descritta, e dunque il luogo all'interno del quale cercare gli strumenti utili a comprendere il posto dell'individuo nel mondo.

Un simile passaggio non è certo indolore né privo di resistenze da parte della coscienza occidentale, che nel corso della propria storia ha costruito un'identità basata sulle certezze offerte dalla tradizione religiosa Giudaico-Cristiana o dal determinismo scientifico. Per quanto si tratti di un cambiamento di direzione certamente traumatico, è improbabile che questo sia avvenuto da un giorno all'altro e, per quanto concerne specificatamente l'America, è possibile ipotizzare che le premesse di una diversa condizione esistenziale dell'uomo occidentale oggi possano essere identificate proprio a partire dalle ricerche effettuate da Miller sul Puritanesimo. Come già detto, sono molteplici gli spunti di riflessione utili presenti in *Errand into the Wilderness* e in questa sede vorremmo soffermarci anche sul terzo saggio della raccolta, nel quale viene riportato come nel Seicento i Calvinisti dovettero affrontare,

the task of bringing God to time and to reason, of justifying His ways to man in conceptions meaningful to the intellect, of caging and confining the transcendent Force, the inexpressible and unfathomable Being, by the laws of ethics, and of doing this somehow without losing the sense of the hidden God, without reducing the Divinity to a mechanism, without depriving Him of unpredictability, absolute power, fearfulness, and mystery. In the final analysis this task came down to assuring the reliability of human reason and the trustworthiness of human experience as measurements of the divine character—in short, to the problem of human comprehension of this mysterious thing which we today call the universe. (Miller 56)

Dunque i Puritani si fecero carico di un impegno oneroso, un compito che avrebbe potuto rivelarsi un'estenuante fatica di Sisifo, tuttavia non desistettero. Questo sforzo ha più di un punto in comune con le energie e il sapere che, nel corso dei secoli e ancora di più in tempi recenti, l'umanità ha investito per trovare le prove che dimostrino l'esistenza di un reale

progresso all'interno della storia umana, partendo proprio dal tentativo di piegare il tempo alle proprie esigenze, di poterlo considerare 'soltanto Chronos', sforzo che ad oggi si è rivelato infruttuoso. I Puritani ritratti da Miller, comunque, anche nei momenti di maggiore disperazione, potevano trovare un qualche sollievo dalle proprie fatiche esattamente nel riconoscimento dei propri limiti: erano infatti consapevoli del fatto che, nel relazionarsi all'esistenza, la mente umana deve costantemente fare i conti con l'incommensurabile (nel loro caso si trattava ovviamente di Dio) e imparare a riconoscerne le manifestazioni. Nelle parole dell'autore si fa strada la sensazione che per queste persone il raggiungimento dello stato di grazia tanto anelato potesse anche non dipendere da cause materiali, ma piuttosto da una predisposizione dell'animo umano ad accoglierlo, in qualsiasi momento questo si presentasse ai suoi occhi, com'è ben spiegato nel passo che segue, tratto dal medesimo saggio:

The Puritan [...] could never banish entirely from his mind the sense of something mysterious and terrible, of something that leaped when last expected, something that upset all the regulations and defied all logic, something behind appearances that could not be tamed and brought to heel by men. [...]

It is this sense of the exceptional that always can happen, of the incomprehensible, of the margin of human error in grasping ultimate truth, that perpetually exists in the back of the Puritan's mind; [...]

The Puritan wished to bring his theology into harmony with science and reason wherever they might be made to coincide, but he could never lose his hunger for the inward exaltation that came from a union with God which, though it may be brought about by natural causes, was yet something supernatural, something different from the causes, something which was bestowed only at the pleasure of God. (96)

Nel pensiero puritano il bisogno di armonia e razionalità andava di pari passo con l'accettazione dell'elemento irrazionale che caratterizza il rapporto tra umano e divino: una vera e propria

conquista per la coscienza, possibile solo dopo essersi spogliati della pretesa di possedere gli strumenti per comprendere ogni angolo dell'esistenza e piegare la realtà al proprio volere. Il limite assume così una connotazione positiva per la crescita dell'io.

In un simile scenario, il percorso catartico compiuto dalla mente umana attraverso ciò che non può afferrare né controllare rappresenta la strada che può condurre all'agognata redenzione. Soltanto se l'individuo saprà cogliere i segnali che lo indirizzeranno sulla via di ritorno dalla *wilderness*, ovviamente. Il ritorno è infatti l'altro elemento necessario all'uomo che si trovi a esplorare una *wilderness*, com'è stato scrupolosamente illustrato da Leo Marx nel secondo capitolo di *The Machine in the Garden*, "Shakespeare's American Fable", in cui *The Tempest* viene analizzata in chiave americana, mettendo l'accento proprio sulla dicotomia *wilderness/garden*, due immagini che coesistevano come opposti nuclei di altrettanto opposte ma complementari "poetic metaphors with basis in fact" dell'America. Tali metafore consentono di visualizzare il paradosso insito negli ideali che ancora oggi costituiscono la mitologia americana. In particolare a partire dal XIX secolo, proprio queste immagini e metafore hanno costituito alcune delle principali tematiche trattate dagli scrittori statunitensi, che hanno spesso esplorato con grande cura le contraddizioni del proprio Paese (Marx 42-44).

La presentazione che Marx fa della struttura del dramma shakespeariano merita di essere citata per intero, per la sua chiarezza e perché contiene numerosi punti di grande interesse per questa ricerca:

The play, in its overall design, prefigures the design of the classic American fables, and especially the idea of a redemptive journey away from society in the direction of nature. As in *Walden*, *Moby-Dick*, or *Huckleberry Finn*, the journey begins with a renunciation. The hero gives up his place in society and withdraws toward nature. But in *The Tempest*, as in the best of American pastoral, the moral significance of this move is ambiguous. The island, after all, is the home of Caliban, who embodies the untrammelled wildness or cannibalism at the heart of nature.

And that fact also proves to be a comment upon human nature, as Prospero indicates at the end: “Two of these fellows you / Must know and own,” he says, “this thing of darkness I / Acknowledge mine.” In *The Tempest* the island is not an ideal place, any more than the woods are in *Walden* or the sea in *Moby-Dick* or the river in *Huckleberry Finn*. And yet, in a world that contains corrupt Milan, the island does offer hope. Precisely because it is untainted by civilization, man’s true home in history, it offers the chance of a temporary return to first things. Here, as in a dream, the superfluties and defenses of everyday life are stripped away, and men regain contact with essentials. In the wilderness only essentials count. America, Emerson will say, is a land without history, hence a land “where man asks questions for which man was made.”⁷

What finally enables us to take the idea of a successful “return to nature” seriously is its temporariness. It is a journey into the desert and back again—“a momentary stay against confusion.” On the island Prospero regains access to sources of vitality and truth. (69)

Marx identifica in *The Tempest* un disegno generale analogo a quello che caratterizza anche le opere letterarie americane, ossia quello della redenzione attraverso la *wilderness*. Si è visto come già l’accezione biblica conferisse al termine una valenza purgatoriale, il deserto che si è costretti ad attraversare per riconquistare la Terra Promessa, e infatti il passo parla di “redemptive journey” che può avere inizio soltanto a fronte della rinuncia, anche sofferta, al proprio posto nella società costruita dall’uomo per dirigersi verso ciò che è sconosciuto (*wilderness*). Marx descrive un percorso segnato da una ambiguità morale, secondo la quale il confine tra luogo ideale e luogo selvaggio e terribile non è mai netto in *The Tempest*, così come non lo è nella letteratura americana in genere⁸. La complessità della relazione tra civiltà e una

⁷ Il riferimento è tratto da: Emerson, *Journals*, III, 1833 (207).

⁸ Per una panoramica dettagliata dei temi e le preoccupazioni che caratterizzano la letteratura americana, si veda: Ruland e Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*; per approfondire lo studio degli aspetti contraddittori e perturbanti del canone letterario americano, si faccia riferimento a: Fiedler, *Love and Death in the American Novel*.

natura che è sempre contemporaneamente *good AND evil* (o forse non è mai nessuna delle due) riflette il dualismo che è anche alla base della vita della coscienza, dove coesistono inevitabilmente una spinta verso la *civilization* e la natura-giardino e una parallela verso “this thing of darkness”, nelle parole di Prospero (e nell’analisi di Marx). Il tracciato dell’esistenza umana si articola nella ricerca di un equilibrio tra le due forze che scindono e tormentano l’io, e il raggiungimento di questa difficile armonia passa attraverso l’esperienza della *wilderness*, nella quale la natura manifesta sé stessa in tutti i suoi aspetti, sia idilliaci che terrificanti.

In questa prospettiva, il luogo simbolico del percorso di conoscenza intrapreso dall’uomo sembra essere una natura tutt’altro che emersoniana, ossia benigna e creata allo scopo di permettere all’uomo di ricongiungersi col divino, secondo una visione fondamentalmente antropocentrica dell’universo (tipica del Trascendentalismo americano e fortemente legata ai dettami del pensiero Cartesiano). Piuttosto, giunti nell’Ottocento, sono gli scritti di Henry David Thoreau⁹ a tratteggiare una prospettiva più ampia nei confronti della natura e delle forze che muovono l’universo, pur rimanendo in larga parte oscure all’uomo. Sinceramente convinto che la natura, la *wilderness*, rappresentasse il luogo in cui l’uomo poteva aspirare a realizzarsi come più di sé stesso, cosa che non vedeva possibile nella cosiddetta società civile, non per questo Thoreau negava quanto di in-umano (nel senso di non pensato in funzione dell’uomo e, dunque, non comprensibile all’uomo) fosse presente in essa. Uno dei suoi meriti è stato pertanto quello di aver celebrato la natura senza tralasciarne nessun aspetto, ossia includendo nella sua immagine di natura anche elementi, forze e luoghi potenzialmente dannosi o, addirittura, totalmente indifferenti nei confronti dell’uomo. Il riferimento non è tanto al Thoreau di *Walden*

⁹ Già in *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, fondamentale studio su alcuni degli autori chiave dell’Ottocento statunitense e sull’influenza del Trascendentalismo nella letteratura di questo periodo, Francis Otto Matthiessen aveva messo in rilievo che, proprio a differenza della scrittura emersoniana, “The quality of Thoreau’s landscapes depends on his belief that ‘man identifies himself with earth or the material.’ Yet he also remained clear that ‘we are not wholly involved in Nature,’ and, in the awareness of his partial detachment, felt that he associated with it as a soul with its body” (162).

del 1854 che, pur nella sua grandezza, risente ancora dell'influenza di Emerson, ma soprattutto ad alcune raccolte postume; basti pensare alle parole scelte per descrivere il paesaggio costiero che si apre davanti ai suoi occhi nel IX capitolo di *Cape Cod*, "The Sea and the Desert":

The sea-shore is a sort of neutral ground, a most advantageous point from which to contemplate this world. It is even a trivial place. The waves forever rolling to the land are too far-travelled and untamable to be familiar. Creeping along the endless beach amid the sun-squawl and the foam, it occurs to us that we, too, are the product of sea-slime. It is a wild, rank place, and there is no flattery in it. [...] There is naked Nature,—inhumanly sincere, wasting no thought on man, nibbling at the cliffy shore where gulls wheel amid the spray. (173)

Il punto di confine tra la terra e il mare diviene anche il luogo privilegiato dal quale riflettere su una natura generatrice di vita ma anche fundamentalmente incurante nei confronti delle sue creature mentre, appena poche pagine dopo, l'oceano si manifesta come uno dei simboli più efficaci sia della potenza incontrollabile della natura che del destino dell'uomo: "The ocean is a wilderness reaching round the globe [...]. To go to sea! Why, it is to have the experience of Noah,—to realize the deluge. Every vessel is an ark." (175).

Ancora più interessanti al riguardo sono le pagine di *The Maine Woods*, che presenta i resoconti delle escursioni intraprese dallo scrittore nei boschi del Maine, dove per la prima volta ha potuto fronteggiare la 'vera' *wilderness*, come riporta lui stesso, nella quale l'uomo è tutt'altro che protagonista o destinatario privilegiato, anzi, sembra essere niente altro che una pedina insignificante e disorientata. "Ktaadn", il memorabile passaggio riguardante l'ascesa al monte Katahdin contenuto nella prima parte del testo, tratta di queste sconvolgenti rivelazioni ed è probabilmente uno degli esempi migliori della prosa di Thoreau, per la sua capacità di esaminare in profondità le reazioni dell'animo umano di fronte all'ignoto che lo avvolge:

Perhaps I most fully realized that this was primeval, untamed, and forever untameable Nature, or whatever else men call it [...] It is difficult to conceive of a region uninhabited by man. We habitually presume his presence and influence everywhere. And yet we have not seen pure Nature, unless we have seen her thus vast and drear and inhuman, though in the midst of cities. Nature was here something savage and awful, though beautiful. [...] This was that Earth of which we have heard, made out of Chaos and Old Night. Here was no man's garden, but the unhand-selled globe. It was not lawn, nor pasture, nor mead, nor woodland, nor lea, nor arable, nor waste-land. It was the fresh and natural surface of the planet Earth, as it was made for ever and ever,—to be the dwelling of man, we say,—so Nature made it, and man may use it if he can. Man was not to be associated with it. It was Matter, vast, terrific,—not his Mother Earth that we have heard of, not for him to tread on, or be buried in,—no, it were being too familiar even to let his bones lie there,—the home, this, of Necessity and Fate. There was there felt the presence of a force not bound to be kind to man. [...] I stand in awe of my body, this matter to which I am bound has become so strange to me. I fear not spirits, ghosts, of which I am one,—that my body might,—but I fear bodies, I tremble to meet them. What is this Titan that has possession of me? Talk of mysteries!—Think of our life in nature,—daily to be shown matter, to come in contact with it,—rocks, trees, wind on our cheeks! the *solid* earth! the *actual* world! the *common sense*! *Contact! Contact! Who are we? where are we?* (*The Maine Woods* 69-71)

La natura che l'autore trova di fronte a sé non ha nulla in comune con le categorie di natura convenzionalmente percepite dall'uomo, nemmeno con la tanto temuta *waste-land*, precisa, infatti la vera *wilderness* non può essere ricondotta in alcun modo all'umano: essa è generata dal Caos, dalla Necessità e dal Fato, al suo interno il nostro stesso corpo ci appare estraneo, mentre un senso di meraviglia misto a terrore pervade tutti i sensi. “*Contact! Contact! Who are we? where are we?*”, grida al termine del paragrafo l'autore, disperatamente in cerca di un qualche aiuto (forse, prima ancora, di un suo simile), una bussola per orientarsi in questa dimensione che, anche se costituisce la materia del reale nel suo stato più puro e originario, si

manifesta davanti ai suoi occhi come qualcosa di inesorabilmente alieno, al di fuori di ogni comprensione razionale. Ciò nonostante, anche Thoreau, come Prospero, torna fondamentalmente ‘vincitore’ dal suo viaggio e il suo trionfo anche in questo caso è da ricercare nel tipo di consapevolezza che l’esperienza della *wilderness* gli ha permesso di acquisire, nonché nel suo essere stato in grado di riconoscere che la realtà è composta di molteplici aspetti e che, sebbene tutti concorrano a costruire l’identità dell’individuo, non tutti sono a sua disposizione. Il pensiero razionale, tanto celebrato e che ha garantito alla specie umana di progredire nelle più svariate direzioni, deve fare un passo indietro di fronte a questa materia oscura dell’esistenza: gli individui che riescono a abbracciare questa scoperta senza venirne schiacciati conquistano uno sguardo più ampio, più profondo, che abbraccia la realtà interiore e quella esteriore in egual misura. Un autentico viaggio nella *wilderness*, anche nella visione di Thoreau, può avvenire solamente lasciandosi alle spalle la società e i punti di riferimento mentali e culturali con cui quest’ultima ordina la realtà. Che si tratti di una fuga consapevole e ragionata dalla società o che sia dettata da un istinto incontrollato poco importa: una volta che le porte della *wilderness* si spalancano non è più possibile indietreggiare.

Sono dunque i luoghi non toccati dalla *civilization* e che non sono organizzati secondo le regole stabilite dalla società a mettere l’uomo in condizione di porre a sé stesso e all’esistenza quelle domande fondamentali che lo tormentano mentre assieme ai suoi simili cerca di dare forma compiuta al ‘progresso della comunità di eletti’ di cui dovrebbe rendersi fautore. Non è soltanto la natura selvaggia a poter fornire lo scenario giusto, ma qualsiasi dimensione che trasporti l’individuo in un ambiente che non sia quello umano ed è il tempo la dimensione ‘non-umana’ per eccellenza. Romanzi come *Slaughterhouse-Five* o *The Body Artist* sono testimoni di come il lutto, il dolore e l’esperienza traumatica in genere stravolgano la percezione del tempo e della realtà nell’individuo, che viene scaraventato in un deserto a-storico dal quale lui solo può trovare la via d’uscita. Se fallirà, ad attenderlo ci sarà soltanto la pazzia, la *howling*

wilderness della propria mente dilaniata, ma se riuscirà a fare posto dentro di sé per queste esperienze, riemergerà al presente come più di sé stesso. L'esperienza della *wilderness* si manifesta sempre nella duplice forma di punizione e dono per l'uomo: è così che i Puritani avevano interpretato la loro *errand* ed è anche secondo questa interpretazione che verrà analizzato il rapporto dell'uomo contemporaneo con il tempo, prendendo come riferimento i romanzi di Kurt Vonnegut e Don DeLillo.

3. America e *Wilderness* oggi

Any place in which a person feels stripped of guidance,
lost, and perplexed may be called a wilderness.

—Roderick F. Nash, *Wilderness and the American Mind*

Si è visto come, a partire dalla sua etimologia e dal suo uso arcaico, sia possibile fare alcune considerazioni su come anche anticamente l'uso della parola *wilderness* non fosse limitato a rappresentare la natura in quanto paesaggio. La capacità di accogliere anche spazi apparentemente estranei a sé stessa è dunque da rintracciare nell'aspetto allegorico che caratterizzava il concetto di *wilderness* già nel Medioevo, e che le permette di essere ancora in grado di ricoprire un ruolo importante nell'illustrare il rapporto dell'uomo con la realtà nell'ambito del pensiero occidentale.

L'*Oxford English Dictionary* testimonia di come la parola non abbia subito particolari variazioni di significato nell'inglese moderno; si registra però un ampliamento delle sue possibilità di utilizzo in senso figurato e metaforico, come esemplificato dal seguente estratto, che riporta alcune definizioni salienti:

wilderness, n.

1.

a. (without article) Wild or uncultivated land.

Distinguished from *desert*, in that the latter denotes an uninhabitable and uncultivable region, and implies entire lack of vegetation.

b. A wild or uncultivated region or tract of land, uninhabited, or inhabited only by wild animals; ‘a tract of solitude and savageness’ (Johnson).

[...] 1535 *Bible* (Coverdale) Job xxxix. 6 Vnto whom I haue geuen the wyldernes to be their house, & the vntilled londe to be their dwellinge place.

1600 SHAKESPEARE *Henry IV, Pt. 2* IV. iii. 265 O my poore kingdome..thou wilt be a wildernesse againe, Peopled with woolues, thy old inhabitants.

1645 MILTON *Tetrachordon* 10 By forcing that upon us as the remedy of solitude, which wraps us in a misery worse then any wildernes. [...]

2. transf. Or gen. A waste or desolate region of any kind, e.g. Of open sea, of air.

1594 SHAKESPEARE *Titus Andronicus* III. i. 94 I stand as one vpon a rocke, Inuironed with a wildernes of sea. [...]

3. fig.

a. Something figured as a region of a wild or desolate character, or in which one wanders or loses one's way; in religious use applied to the present world or life as contrasted with heaven or the future life.

1678 J. BUNYAN *Pilgrim's Progress* 1 As I walk'd through the wilderness of this world. [...]

b. Rhetorically applied to a place (e.g. A building or town) which one finds ‘desolate’, or in which one is lonely or ‘lost’.

[...] 1847 DICKENS *Dombey & Son* (1848) xxiii. 227 So Florence lived in her wilderness of a home.

È interessante notare come l'associazione *wilderness-desert*, ovviamente conservatasi fino ad oggi in ambito biblico, sia andata invece persa nell'uso comune, nel quale il deserto è un'area “non coltivabile e non abitabile” mentre, distinzione non di poco conto, la *wilderness* è la terra selvaggia, “non abitata o non coltivata”, quindi non necessariamente ostile all'uomo, ma di

certo nemmeno segnata dal passaggio della civiltà. Meritano particolare attenzione gli usi figurati (definizioni 3.a e 3.b) poiché introducono l'idea di un luogo immaginato come "wild or desolate", all'interno del quale ci si trova a vagare senza meta o a perdere addirittura la via e cioè, retoricamente, qualsiasi luogo in cui ci si senta "lonely or 'lost'". Gli echi degli interrogativi dei Puritani giungono così fino ai nostri giorni quando assumono una forma più personale e individuale: si adattano alla realtà di una società in cui l'uomo si ripiega in sé stesso per non dover affrontare i risultati della propria fame di progresso, ma trova ad attenderlo dentro di sé fantasmi ancora più spaventosi.

In aggiunta a quanto riportato dalle definizioni presenti nel dizionario, un ulteriore aspetto da non sottovalutare in questa sede è il fatto che in tutti i testi finora considerati viene sottolineato come l'importanza della *wilderness* nel pensiero occidentale risieda nel suo essere autenticamente americana, ossia il primo concetto capace da solo di caratterizzare gli Stati Uniti come luogo indipendente dall'Europa. Anche per questo la portata simbolica della parola *wilderness* è sopravvissuta alla scomparsa delle terre selvagge per entrare in territori altrettanto inesplorati per quel che riguarda la percezione che l'individuo ha di ciò che lo circonda, lo avvolge, lo penetra e determina il suo posto nel mondo.

La storia dell'Occidente mostra come, con l'avvento dell'Illuminismo, l'umanità abbia concentrato le proprie energie, molto più esplicitamente di prima, in funzione del concetto di progresso, inteso come capacità di sviluppare tecnologie, strumenti e conoscenze capaci di ampliare a dismisura i mezzi per plasmare la natura a proprio piacimento, per costruire un mondo a propria misura; questa 'versione' di progresso è stata perseguita con determinazione e convinzione fino almeno al XX secolo. Nel Novecento, scoperte scientifiche, eventi storici e cambiamenti sociali hanno drasticamente modificato la percezione che l'uomo aveva sia del mondo esterno che del proprio mondo interiore e, contemporaneamente, hanno messo in

discussione l'idea di progresso che aveva guidato i secoli precedenti. Fu come se qualcosa si fosse incrinato da qualche parte, mentre l'umanità concentrava i propri sforzi nel costruire, conquistare, adattare alle proprie esigenze tutto ciò che aveva intorno fino all'estremo.

Vi è un risuonare di anacronismo, allora, nel “Wilderness Act” del 1964, il documento con cui viene ufficialmente sancito l'impegno a ‘tutelare’ la *wilderness* americana, descritta come segue: “[a] wilderness, in contrast with those areas where man and his own works dominate the landscape, is hereby recognized as an area where the earth and its community of life are untrammelled by man, where man himself is a visitor who does not remain” (Wilderness Act. Public Law 88-577). Viene da chiedersi infatti dove si trovasse, negli Stati Uniti, un'area che negli anni sessanta potesse ancora dirsi totalmente “untrammelled by man” e quanta *wilderness* vi sia in un paesaggio che abbia bisogno di essere protetto affinché l'uomo non lo trasformi in altro. La forza espressiva delle parole del “Wilderness Act” è comunque innegabile, a partire dal tono filosofico con cui si conclude il paragrafo citato, ulteriore esemplificazione della rilevanza simbolica del concetto di *wilderness*, che rimanda ancora una volta a quel “momentary stay against confusion” citato da Marx.

Nell'isola di *The Tempest* e nella *wilderness* americana, Marx identificava due luoghi che risultano essere totalmente estranei all'uomo e, allo stesso tempo, direttamente connessi con la natura più profonda del suo essere. Si tratta di una qualità che la natura condivide con il tempo, in quanto il tempo è il luogo nel quale “l'altro da sé” si manifesta in tutte le sue forme e in tutta la sua potenza ma è anche un luogo intimamente “proprio” alla persona, e che contiene in sé tutta la profondità dello spazio interiore abitato dall'io. L'isola di *The Tempest* era un luogo a sé rispetto allo spazio e al tempo umani, ma la vita dell'individuo si svolge all'interno di un tempo che l'umanità percepisce ed affronta come un'evoluzione. Il carattere di “temporariness” di cui parla Marx lascia intendere che, anche dopo aver esplorato le profondità dell'ignoto, l'uomo appartiene ancora al fluire del tempo. È ad esso che egli deve far ritorno, poiché

nonostante sia fondamentale per la coscienza imparare ad accogliere l'eternità immobile del cosmo, è altrettanto vero che l'individuo non può venire a sua volta accolto da essa senza correre il rischio di veder svanire la propria natura umana e, dunque, perdere il proprio senso all'interno dell'universo.

Max Oelschlaeger ritiene che il tempo sia la dimensione attraverso cui l'umanità prende coscienza del reale e che il linguaggio sia lo strumento privilegiato per mezzo di cui interpretare un mondo “of which it had suddenly and painfully become aware” (con la “scoperta” del tempo, infatti, arriva anche quella della morte). È decisamente calzante il fatto che, per spiegare questa dinamica, l'autore abbia scelto di fare riferimento proprio a Vonnegut¹⁰:

In a passage of apparent doggerel from *The Book of Bokonon*, Kurt Vonnegut writes that “Tiger got to hunt, / Bird got to Fly;/ Man got to sit and wonder ‘Why, why, why?’/ Tiger got to sleep,/ Bird got to land;/ Man got to tell himself he understand.” Vonnegut here sees deeper into the human predicament than most critics realize, for *Homo sapiens* has had to tell itself that it fathoms the nature of existence. [...]

As Vonnegut implies, the human niche is time, for only the human animal wonders Why? Why? Why? In our culture—in our language, our institutions, our literature, our altars raised to unseen gods—we find confirmation of our species' intimate relations to time: we are truly *time binders*. But becoming aware of time was a double-edged sword, for with it came the Fall. (333)

Oelschlaeger vuole sottolineare come tutte le domande poste dall'uomo alla natura siano state, talvolta indirettamente, domande rivolte al tempo, perché legate alla dramma della caducità dell'esistenza e sostiene, mutuando l'espressione dallo studioso J. T. Fraser¹¹, che la percezione della finitezza del tempo di fronte all'eternità di quello cosmico abbia condannato

¹⁰ La citazione di Vonnegut è tratta da *Cat's Cradle* (124).

¹¹ Si veda in proposito: Fraser, *Time: The Familiar Stranger* (355-356).

l'uomo ad una condizione di "chronic insecurity" (333), nel senso originario e ormai desueto di "of or relating to time; chronological" ("Chronic, *adj.*" 1). Nel tentativo di evitare l'inevitabile, l'umanità ha concentrato i propri sforzi in direzione del mondo sensibile, ma l'avvento del pensiero postmoderno ha fatto risalire in superficie il valore di quell'antica e straziante consapevolezza.

Forse l'America non offre più terre che si possano ritenere realmente incontaminate, una *wilderness* in cui mettere alla prova le proprie capacità di individui e ricercare una cognizione più chiara del mondo; non per questo, però, la *wilderness experience* ha perso il proprio valore simbolico. Soltanto, il terreno in cui ha luogo non è più quello della natura in quanto paesaggio, spazio tangibile, ma quello del tempo in senso cosmologico, ossia la materia prima che dà forma all'universo. Nel confrontarsi con le forze oscure della natura incontaminata, l'uomo veniva sopraffatto da un duplice sentimento di intima vicinanza e dolorosa lontananza rispetto al divino. La *wilderness*, come detto, è innanzitutto raffigurazione simbolica dell'ignoto, e questo valore metaforico viene preservato quando il termine viene applicato al tempo: è nel rapportarsi ad esso che l'umanità scopre di essere in egual misura destinata alla morte e parte di una dimensione che ha nell'eternità il suo carattere principale, senza poter però dare una spiegazione razionale a questo dualismo cosmico.

Com'è ben chiaro ai suoi lettori, la letteratura americana è sempre stata caratterizzata da una tendenza alla spazializzazione e ha spesso ritratto la ricerca dell'io attraverso metafore di viaggio o di incontro-scontro con l'ambiente naturale. Eppure, nel corso del Novecento letterario statunitense non sono pochi gli esempi di un interesse per personaggi e vicende che non vedono più nel mondo esterno lo scenario del proprio viaggio di ricerca e conoscenza, ma privilegiano invece un percorso che si addentra nell'io, aprendo le porte a un territorio più vasto di qualsiasi scenario naturale che un esploratore possa incontrare. Il luogo altro che alcuni autori indagano non è quello della natura selvaggia bensì quello del tempo che, come già illustrato in

precedenza, è anch'esso spazio sia interiore che esteriore; e infatti più di una volta gli strumenti usati e le questioni sollevate rispetto al tempo in determinate opere letterarie risentono dell'influenza del tradizionale rapporto con la *wilderness* americana. Certamente, la condizione di dualismo interiore di cui si parla non è unica degli Stati Uniti, anzi, in linea generale corrisponde a quella tipica dell'uomo del Novecento, ma nell'America odierna essa può venire articolata in maniera compiuta solamente se spiegata in termini di *wilderness*, poiché la *wilderness* rappresenta da sempre l'unico terreno di prova esistenziale interamente autoctono, così come rileva anche Leslie Fiedler in *Love and Death in the American Novel*, quando osserva da vicino la figura dell'artista nel suo paese e la particolare solitudine che lo contraddistingue:

Where the last great communal myth system begins to collapse and the individual finds himself unprotected against the intrusion of the *id*, unsure of his relationship to the ego-ideals left him by the past, he becomes aware of himself as everywhere alone. Only the artist, however, dares to confess this fact even to himself; and thus [...] he is likely to think of himself as alone in the loneliness which is actually his bond with the rest of the world. Particularly in America, where a nation of rootless men confronts not the vestiges of old cultures but the wilderness, this loneliness is most deeply felt and (by many) most hysterically denied. (116)

In America, l'uomo ha creduto di trovare il luogo in cui inventare il passato e costruire il futuro, così da poter sfuggire ad entrambi e conquistare un eterno presente. Soprattutto, ha creduto che il senso del termine 'natura' si esaurisse nella natura che aveva di fronte a sé, osservabile e plasmabile: ecco perché si è illuso di poter trasformare la *wilderness* e utilizzarla per mettere alla prova le proprie capacità di costruire un idilliaco nuovo Eden. A guardare oggi le conquiste del progresso in terra statunitense, l'impressione è che queste, per quanto soddisfacenti sotto alcuni punti di vista, non siano arrivate a toccare quanto della *wilderness* rimane intangibile e influenza profondamente il modo in cui l'uomo percepisce l'esistenza. Il

progresso tecnologico in molti casi ha generato benessere a livello generale per la società, ma l'individuo si è accorto a proprie spese di come ciò non abbia portato al conseguimento dello stato di grazia. L'America è probabilmente l'esempio più evidente del sentimento di 'felicità mancata' che affligge l'uomo occidentale, una felicità continuamente posticipata fino a perdere di consistenza. L'immagine dell'Eden si allontana e sbiadisce all'orizzonte, appesantita dall'ombra un sentimento di 'lutto esistenziale' o generazionale non meglio identificato eppure, in qualche modo, sempre incumbente. Aleggja la sensazione che la fine sia qualcosa di sempre già avvenuto e costantemente in procinto di accadere ma che, pur di mantenere in vita i miti dell'Occidente, ci si ostina a non voler fronteggiare a viso aperto.

Il sogno americano, che pure continua tutt'oggi a venire propagandato e ad accendere le speranze di molti, aveva subito colpi durissimi già nell'Ottocento con il crollo dei miti della frontiera e del giardino edenico. *Frontier e Garden*, infatti, erano risultati incapaci di rispondere alle problematiche dell'esistenza umana nella società moderna, sia dal punto di vista pratico che psicologico, dimostrando una rigidità che, come si è notato, non è presente nel concetto di *wilderness*. Quest'ultimo, al contrario, deve proprio alla sua connotazione metaforica ambigua uno dei motivi principali della sua longevità e trasmissibilità, come fa notare Henry Nash Smith nel capitolo XVII di *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* del 1950 quando spiega che:

Indeed, since the myth affirmed the impossibility of disaster or suffering within the garden, it was unable to deal with any of the dark tragic outcomes of human experience. [...] The shattering of the myth by economic distress marked, for the history of ideas in America, the real end of the frontier period. (188)

La *frontier* in cui l'uomo in America può imparare a comprendere la realtà con nuovi occhi e acquisire strumenti atti a perseguire un progresso che non sia soltanto tecnologico ma

prima di tutto interiore non è dunque quella descritta da Frederick J. Turner¹². Il raggiungimento di una più reale consapevolezza di quale sia il proprio posto nel mondo e cosa questo comporti, infatti, richiede l'attraversamento del tempo, in modi nuovi, in più direzioni. Solo dopo avere liberato i singoli eventi dalla gabbia della sequenzialità sarà possibile giungere ad una comprensione reale della loro valenza, del loro ruolo nella trama dell'universo, soltanto in questo modo si potrà mettere in relazione l'interiore dell'animo umano con l'esteriore del cosmo e andare alla ricerca del punto in cui questi raggiungono un istante di armonia. Prendendo in prestito la definizione che Leo Marx aveva usato per Hawthorne, il viaggio dell'America del Novecento sembrerebbe sempre di più addentrarsi all'interno di un "landscape of the psyche" (28), in cui la realtà viene spiegata a partire dallo spazio interiore, che abita ed è a sua volta abitato dal tempo, dimensione invisibile eppure materia prima dell'universo, invece di tentare di spiegare con i codici del mondo sensibile questa intangibile alterità.

¹² Turner individuava nella frontiera il contesto nel quale l'individualismo poteva esprimersi al meglio, senza restrizioni, e il luogo in cui gli uomini dotati di maggiori qualità avrebbero raggiunto traguardi innanzitutto materiali, com'è evidente nel saggio "The Significance of the Frontier in American History": "That coarseness and strength combined with acuteness and inquisitiveness; that practical, inventive turn of mind, quick to find expedients; that masterful grasp of material things, lacking in the artistic but powerful to effect great ends; that restless, nervous energy; that dominant individualism, working for good and evil, and withal that buoyancy and exuberance which comes with freedom - these are the traits of the frontier" (37). In breve, Turner celebrava proprio quell'attitudine distruttivo-conquistatrice che ha segnato negativamente il rapporto tra uomo e natura in Occidente: la frontiera era un luogo assolutamente inospitale, in cui non vi era posto per i deboli, ma solamente per chi era portatore della forza necessaria a dominare l'ambiente circostante.

4. L'uomo occidentale e la selva oscura del tempo

Truly, though our element is time,
We are not suited to the long perspectives
Open at each instant of our lives.
They link us to our losses: worse,
They show us what we have as it once was,
Blindingly undiminished, just as though
By acting differently, we could have kept it so.

—Philip Larkin, “Reference Back”

Si è visto come l'ambiguità di fondo del concetto di *wilderness* sia la sua caratteristica più rilevante: grazie ad essa, infatti, l'uomo percepisce la coesistenza di spazi simbolici opposti ma ugualmente essenziali alla propria esistenza. Le due dimensioni di 'giardino edenico a disposizione dell'umanità' e 'terra selvaggia e indomabile' insite nell'ambiente naturale sono anche le stesse del nucleo profondo della natura umana, e nella faticosa relazione con il dualismo proprio della *wilderness* l'uomo ha creduto di potersi comprendere meglio, poiché, com'è stato notato dallo studio di Robert B. Leal, *Wilderness in the Bible: Toward a Theology of Wilderness*: “‘Wilderness’ has always been a strongly culturally loaded term, since it encapsulates the attitude of a society to the unknown” (36). In Occidente però, l'enfasi posta sull'importanza di controllare o “domare” la natura ha spostato i termini della relazione in una direzione sempre più conflittuale, privilegiando dunque un'attitudine psicologica negativa sotto vari punti di vista che ha fatto sì che si consolidasse una modalità di rapportarsi all'ignoto tendenzialmente distruttiva, influenzata da sentimenti di timore, diffidenza e conseguente chiusura. La società continua a muoversi in questa direzione da più parti, spetta dunque al singolo l'arduo compito di andare alla ricerca di quell'equilibrio che è andato perduto prima

ancora di venire realmente interiorizzato. La metafora bifronte racchiusa all'interno della *wilderness* può essere quindi utile ai fini di una diversa consapevolezza del proprio io nel mondo e il tempo viene a costituire il terreno di prova ideale, proprio perché rimane a tutt'oggi l'elemento ignoto per eccellenza e al contempo rappresenta la dimensione di cui non si può fare a meno, perché da essa dipendono tutte le altre. La cosiddetta postmodernità ha significato una profonda rottura rispetto alle certezze considerate in precedenza inattaccabili e ha inaugurato un cambiamento radicale nella percezione della realtà, soprattutto riguardo al rapporto che questa intrattiene con la dimensione temporale, come sottolinea anche Oelschlaeger, commentando le parole dello scienziato russo Ilya Prigogine,

“We now understand,” he writes, “that we live in a pluralistic world.” The problem is that much of this world is excluded from the descriptions of classical science [...] Prigogine points out that modern science leaves unanswered certain fundamental questions. For example, “How can we recognize ourselves in the random world of atoms? Must science be defined in terms of rupture between man and nature?” [...] The linear view of truth is being abandoned, and the hold of Parmenidean logic, Cartesian dualism, and Newtonian mechanism are being broken. We now know, Prigogine argues, that “time and reality are closely related. For humans, reality is embedded in the flow of time.” (324)

Questa ‘nuova’ consapevolezza non concorre però a dipingere la realtà come una dimensione omogenea, nella quale è possibile orientarsi tramite dei punti di riferimento sicuri. Similmente, si è detto, allo sguardo dell'uomo la *wilderness* in natura conteneva due anime complementari e opposte, generatrici di altrettanti sentimenti di attrazione e repulsione: da un lato la natura idilliaca, simbolo di una tanto desiderata armonia con il resto del creato, un giardino di colori e profumi pronto ad accoglierlo e a premiarlo per le sue fatiche, dall'altro la natura crudele perché indomabile e pronta a schiacciarlo. Un labirinto forse ancora più complesso e ambivalente è

quello costituito dal tempo: esiste il tempo in cui l'umanità percorre la propria vita, un tempo che può essere "costruito", che da passato diviene presente e si dirige verso il futuro, ma esiste anche il tempo cosmico, quello della fisica¹³, che non sembra curarsi minimamente di questa distinzione, facendo apparire insignificante l'importanza che il genere umano dà all'idea stessa di esperienza, di progresso, di libero arbitrio. Una simile scoperta apre di fronte alla coscienza un baratro ancora più oscuro di quello rappresentato dalla natura selvaggia.

La questione riguardante le letture del tempo possibili e la loro interazione reciproca fa parte delle serie di paradossi presentati e analizzati nel 1969 da Gilles Deleuze in *Logica del Senso*¹⁴. In particolare, il filosofo si sofferma sui concetti di *Chronos*¹⁵ e *Aiôn* i quali a suo parere, incarnano "due letture del tempo, ognuna completa e escludente l'altra" (Deleuze 60), ponendosi in netto contrasto con la teoria secondo la quale passato, presente e futuro sono tre parti distinte di una medesima temporalità. Al contrario, scrive il filosofo, le due letture distinguono chiaramente tra "da una parte il presente sempre limitato, che misura l'azione dei corpi come cause, e lo stato delle loro mescolanze in profondità (Kronos); dall'altra il passato e il futuro essenzialmente illimitati, che raccolgono alla superficie gli eventi incorporei in quanto effetti (Aiôn)" (60). Chronos rappresenta cioè il presente determinato, proprio della percezione umana del tempo, quello che permette di codificare passato e futuro come due dimensioni, ciascuna procedente in una direzione specifica, relative al proprio presente. Tuttavia, prosegue Deleuze, dal punto di vista della scienza questo presente non esiste, o

¹³ Sulla distinzione tra "tempo della fisica" e "tempo della nostra esperienza" si rimanda a: Dorato, *Che cos'è il tempo? Einstein, Gödel e l'esperienza comune*.

¹⁴ Il libro, pubblicato in Italia nel 1975, celebra l'opera di Lewis Carroll, in esso esaminata in funzione di uno studio approfondito della teoria del senso, e all'interno del quale Stoicismo, filosofia analitica, psicoanalisi e letteratura dialogano per indagare gli elementi paradossali insiti nella genesi e nel divenire dell'evento.

¹⁵ Nel presente elaborato si utilizza la grafia 'Chronos' per indicare il Tempo-divinità orfica, così da evitare confusioni con il nome del titano Crono/Kronos e, nel caso di *Logica del senso*, rispettando l'originale francese. La traduzione italiana ha scelto di avvalersi della grafia 'Kronos' e così apparirà quindi nelle citazioni dirette del testo suddetto.

meglio, esiste solamente all'interno del sistema individuale di cui l'uomo fa parte mentre viene totalmente ignorato dalle leggi fisiche che governano l'universo nella sua totalità (74)¹⁶. Questo tempo cosmologico trova il suo corrispettivo invece in Aiôn che “riprende tutti i sistemi seguendo le figure della distribuzione nomade in cui ogni evento è già passato e ancora futuro, più o meno contemporaneamente, sempre vigilia e l'indomani nella suddivisione che li fa comunicare insieme” (74). Se, convenzionalmente, la distinzione è tra un Chronos che ha il compito di “temporalizzare” gli eventi, quindi avente carattere quantitativo, e un Aiôn che incarna l'eternità, la durata e il destino, sembra evidente che operare una sintesi netta delle differenze tra i due è tutt'altro che semplice. La linea che separa le diverse letture del tempo appare anzi poco chiara, come se Chronos e Aiôn sfumassero continuamente l'uno nell'altro, ma mai fino al punto di costituire un amalgama definitiva. Lo sguardo del pensiero razionale, messo di fronte ad un panorama tanto intricato, fatica a trovare punti di riferimento solidi e forse anche per questo Deleuze dedica ad Aiôn e al suo incontro-scontro con Chronos la *Ventitreesima serie* dei paradossi riguardanti la teoria del senso: il breve capitolo riprende infatti alcune questioni sul tempo già esaminate nel corso del libro e le approfondisce, facendo chiarezza sulla complessa dinamica dalla quale Aiôn sembra infine emergere come protagonista, poiché esso custodisce “la verità eterna del tempo: [Aiôn è la] *pura forma vuota del tempo*” (148). Nel corso della sua analisi, il filosofo fornisce quindi degli strumenti linguistici e di pensiero per comprendere e articolare l'essenza dei due aspetti costitutivi della temporalità. Ecco che Chronos è corporeo e limitato, poiché il suo compito è “delimitare, essere il limite o la misura dell'azione dei corpi” (144), ma comunque infinito: temporalizzare è incorporare, e Chronos è la massima forza incorporatrice che unisce le cause corporee tra loro

¹⁶ Il filosofo fa riferimento in particolare alle parole del fisico Ludwig Boltzmann, che riassume la questione in questo modo: “Per l'Universo intero è dunque impossibile distinguere le due direzioni del tempo, così come nello spazio non vi è né sopra né sotto”.

in un movimento infinito di contrazione e dilatazione. Altra faccia della stessa entità, Aiôn è il luogo degli eventi incorporei, l'infinito tempo del puro divenire, dell'evento in quanto tale: per questo motivo, “è illimitato come il futuro e il passato ma finito come l'istante” (148). In aggiunta, spiega Deleuze, a partire dalle meditazioni sul tempo della filosofia platonica e dello stoicismo, si possono distinguere due nature di Chronos, una “buona” e dedita alla conservazione, che estende e riempie il presente, e una “cattiva”, che incorpora nel caos e turba il presente in profondità (“divenire-folle della profondità”). Chronos quindi esprime sé stesso attraverso due presenti, “quello del sovvertimento dal fondo e quello dell'effettuazione nelle forme” (149), ed è tra questi due presenti che si intromette Aiôn, l'istante puro, ossia il presente paradossale per eccellenza:

il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro ‘momento’ perverso. È il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione. Non è il presente del sovvertimento né quello dell'effettuazione, bensì quello della contro-effettuazione, che impedisce al primo di capovolgere il secondo, che impedisce al secondo di confondersi con il primo e che interviene a duplicare il duplicato. (150)

Questo presente senza spessore è dunque quello dell'arte (e, per estensione, dell'atto creativo in genere), che si realizza e si manifesta in Chronos ma la cui essenza è custodita in Aiôn. È nell'operazione creativa che si raggiunge il delicato equilibrio tra il tempo cronologico e la *wilderness* dell'eternità cosmica, è qui che l'individuo riesce finalmente a trovarsi nel punto di contatto tra Chronos e Aiôn, nel cuore stesso del paradosso della temporalità¹⁷.

¹⁷ Si veda al riguardo anche la *Ventunesima serie*, “Sull'evento”, in cui Deleuze si sofferma ad analizzare il paradosso dell'attore che “rimane nell'istante per interpretare qualcosa che non cessa di anticipare e di ritardare, di sperare e di ricordare” (134).

Una riflessione affine sulla natura del tempo in relazione alla sua percezione da parte dell'uomo è stata sollevata in tempi recenti (anche se in termini più prettamente scientifici) dal fisico statunitense Brian Greene nel suo testo a carattere divulgativo *The Fabric of Cosmos*, in cui viene riportata una conversazione tra Rudolph Carnap e Albert Einstein da cui si evince che una delle preoccupazioni maggiori di Einstein era esattamente la questione relativa all'esperienza del presente, la quale “means something special for man, something essentially different from the past and the future, but [...] this important difference does not and cannot occur within physics. That this experience cannot be grasped by science seemed to him a matter of painful but inevitable resignation” (258-259)¹⁸. Il cruccio di Einstein illustra bene le difficoltà cui l'uomo va incontro quando vuole tentare di spiegare la composizione esatta della dimensione temporale: anche dopo ricerche e analisi dettagliate infatti, la sensazione è sempre che una parte di essa rimanga al di fuori del profilo tracciato, che il ritratto del tempo presentato non riesca ad includere tutte le sue componenti, fino al punto che Greene stesso finisce per domandarsi:

Is science unable to grasp a fundamental quality of time that the human mind embraces as readily as the lungs take in air, or does the human mind impose on time a quality of its own making, one that is artificial and that hence does not show up in the laws of physics? If you were to ask me this question during the working day, I'd side with the latter perspective, but by nightfall, when critical thought eases into the ordinary routines of life, it's hard to maintain full resistance to the former viewpoint. Time is a subtle subject and we are far from understanding it fully. (259)

¹⁸ Al contrario, la percezione del tempo dei *Trafamadorians* creati da Vonnegut è decisamente più vicina a quella studiata in fisica nel corso del Novecento.

Qualora le parole di Einstein non fossero sufficienti, la conclusione cui giunge Greene è una conferma ulteriore del fatto che, sebbene nel corso del XX secolo la scienza abbia portato a termine grandi progressi nell'indagare la dimensione temporale col fine di acquisire gli strumenti necessari a coglierla nella sua interezza, sembra comunque che il pensiero razionale debba rassegnarsi all'evidenza che una parte importante di essa sfugga alla sua comprensione.

Se si ripercorrono le origini della concezione occidentale del tempo, non si può non notare che i due padri della filosofia classica, Platone e Aristotele, avevano già individuato e ritratto le complessità della dimensione temporale in maniera molto più accurata di tanti studi recenti. Nel corso dei secoli, però, taluni aspetti delle loro meditazioni sono andati perduti o sono stati fraintesi e le interpretazioni trasversali che ne sono derivate hanno ovviamente avuto un peso determinante sul pensiero europeo prima e occidentale poi. Una di queste interpretazioni è quella che contrappone Chronos e Aiôn in maniera netta: una distinzione che ha sicuramente aiutato il pensiero umano a confrontarsi con il tempo, ma che impedisce a priori la possibilità di affrontarlo come una dimensione organica. Si è parlato di come Chronos e Aiôn appaiano caratterizzati da complementarità ed esclusione reciproche (Deleuze 60), anche se il pensiero occidentale ha dedicato maggiore attenzione all'idea di una separazione netta tra i due. Al fine di operare un ripensamento significativo del rapporto tra uomo e tempo, è necessario innanzitutto recuperare dalla filosofia antica l'attenzione alla relazione di complementarità che si instaura tra le forme del tempo, qualunque sia il nome che l'umanità ha dato loro.

Tra gli studi che recentemente si sono occupati di affrontare la questione del tempo, le tesi espresse dal filosofo italiano Giacomo Marramao nei volumi *Kairós. Apologia del tempo debito* e *La passione del presente*, sono sostenute da attente ricerche sulle origini della concezione occidentale del tempo che permettono di chiarire alcuni punti essenziali anche per questo studio. In particolare, in *Kairós. Apologia del tempo debito*, Marramao parla di un "fenomeno di biforcazione" del tempo che il pensiero occidentale ha ritenuto necessario per

spiegare la differenza percepita dall'uomo tra la rappresentazione esteriore del tempo e un sentimento interiore del tempo (9-10). Questo fenomeno ha allontanato sempre più le filosofie del Novecento dalla riflessione greca, colpevoli a suo dire di non aver tenuto conto di due elementi essenziali:

In primo luogo, [...] le due dimensioni del tempo non vanno assunte come antitetiche, ma piuttosto come complementari.

In secondo luogo, le determinazioni del tempo con cui abbiamo a che fare – il tempo 'cronologico' e il tempo 'aionico' – includono in sé una serie di significati che sono andati progressivamente smarriti nelle successive traduzioni-semplificazioni.

Senonché i due aspetti appena indicati – quello della *complementarità* e quello della *polimorfia* – sono entrambi essenziali per afferrare alcuni risvolti della riflessione sul tempo consegnataci dai due massimi filosofi dell'antichità: Platone e Aristotele. (10)

L'analisi procede prendendo in esame innanzitutto “*la prima compiuta definizione di 'tempo' rinvenibile nella filosofia occidentale*” (10), che è contenuta nel *Timeo* di Platone e viene resa come segue nella sua versione italiana: “ed Egli [il Demiurgo] allora pensò di fare un'immagine mobile dell'eternità e, ordinando contemporaneamente il Cielo, creò un'immagine eterna, procedente secondo il numero, dell'*aión* permanente nell'Uno: quella appunto che noi chiamiamo *chronos*”¹⁹.

Il passo, spiega Marramao, viene generalmente tradotto definendo il tempo “immagine mobile dell'eternità” — una versione che non riesce a veicolare, se non in parte, il significato originale, di gran lunga più elaborato e problematico. Il cuore del brano, continua Marramao, è nell'espressione ‘immagine mobile’. In primo luogo, bisogna notare che il termine tradotto in

¹⁹ εἰκὼ δ' ἐπενόει κινητὸν τινα αἰῶνος ποιῆσαι, καὶ διακοσμῶν ἅμα οὐρανὸν ποιεῖ μένοντος αἰῶνος ἐν ἐνὶ κατ' ἀριθμὸν ἰούσαν αἰώνιον εἰκόνα, τοῦτον ὄν δὴ χρόνον ὀνομάκαμεν (Platone, *Tim.* 37 d 5-8).

italiano con ‘immagine’ non è ‘simulacro’ nel testo platonico (εἰδῶλον in greco antico) bensì ‘icona’ (εἰκόνα), ossia “immagine autentica della sempiterna *durata*” (11): una scelta lessicale determinante per comprendere come in Platone “il momento ‘cronologico’ e il momento ‘aionico’ non sono dunque né antitetici né esclusivi” (11). In secondo luogo, il termine ‘mobile’ (κινητόν) introduce la questione del movimento che viene spiegata dall’espressione “precedente secondo il numero”. Chronos è il tempo numerato, che è qualcosa di ben diverso della vuota esterità del tempo misurato, così come *aión* non rappresenta l’eternità statica ma è piuttosto l’emblema della durata intesa come forza vitale (12). Marramao sottolinea che il breve passo platonico esprime “un punto decisivo: il *transito* tra le due dimensioni del Tempo; il raccordo, per così dire ‘interfacciale’, che si istituisce tra *chronos* e *aión* per il tramite del Numero” (15), raccordo che fa di *chronos* “*scansione*, declinazione *ritmica* della durata” (16), non soltanto legittima ma assolutamente necessaria. Platone identifica in *chronos* il “complemento necessario dell’eterna durata” (17) e istituisce in tal modo una coappartenenza fondamentale tra i due momenti del tempo, che rivendica per entrambi il carattere dell’eternità.

Similmente, nel IV libro della *Fisica* di Aristotele, la celebre definizione del tempo come “numero del movimento secondo il prima e il poi”²⁰ non vuole confinare il tempo nell’ambito della semplice misurazione, spiega Marramao (73-75), ma mira a stabilire una “relazione biunivoca” tra tempo e movimento. Tra i due non vi è una connessione oggettiva, ma una relazione che può concretizzarsi soltanto attraverso l’intervento della mente (ψυχή) dell’individuo: l’anima (ψυχή) è “indispensabile in quanto ‘numerante’ del tempo” (73), e poiché numerante, numero, numerabile e numerato sono ciascuno condizione necessaria all’esistenza dell’altro, ne consegue che “risulta impossibile l’esistenza del tempo senza quella dell’anima” (Aristotele, *Phys.* IV, 223 a 26). Affermare che il tempo è numero consente ad Aristotele di riconsegnare l’istante, l’“ora”, al *continuum* temporale: il presente viene così

²⁰ τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος, ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον (Aristotele, *Phys.* IV, 219 b 1-2).

liberato dalla gabbia della pura astrazione matematica, anche se tale operazione fa emergere quello che Marramao definisce “un fattore patogeno profondamente innervato nell’esperienza occidentale del tempo” (*Kairós. Apologia del tempo debito* 77). Il tempo nel pensiero occidentale “è un flusso di ‘ora’ che vengono dall’*ora-non-ancora* all’*ora-non-più*” (78), secondo una direzione dal futuro verso il passato. Questo “futuro passato” di cui parla Marramao (*Kairós* 78; *La passione del presente* 101) ben rappresenta la condizione temporale dell’uomo contemporaneo. Il sapere tecnico-scientifico appare oggi focalizzato sul cambiamento fine a sé stesso, da mettere in atto alla maggiore velocità possibile. La società umana subisce inerme la spinta della velocità, senza riuscire a rintracciare in essa un tracciato che dia senso all’esistenza: il progresso si è trasformato da mezzo a scopo in sé e il vuoto di significato continua a venire alimentato da una vera e propria “sindrome della fretta” in apparenza inarrestabile. La percezione del tempo è caduta vittima di un’exasperazione dell’attesa, che ha sancito la progressiva rimozione dell’esperienza e l’avvento di una “società futurocentrica” nella quale l’individuo è diventato “incapac[e] di ‘incardinar[si]’ nel presente” (*La passione del presente* 101).

All’interno di questo complicato e labirintico scenario, il concetto di *wilderness of time* vuole quindi proporsi di esplorare gli aspetti oscuri della temporalità e mostrare come Vonnegut e DeLillo abbiano saputo rappresentare alcuni dei più significativi tra i percorsi possibili attraverso questa dimensione. Il valore dell’esperienza del presente per l’uomo risulta così rafforzato proprio dall’aver fatto i conti con un tempo alieno ad essa, eppure altrettanto necessario a costruire la nozione di sé stessi in quella che viene definita realtà. L’osservazione accurata dell’interazione di Chronos e Aiôn consente di mettere a fuoco la necessità per la mente umana di conquistare una forma temporale capace di metterla in comunicazione con l’esperienza. Il tempo dell’umano, ricorda Marramao, in realtà non è *chronos* bensì *kairós*, ossia la “*mescolanza opportuna* di elementi diversi” (*Kairós* 100). *Kairós*, in quanto tempo della

“miscela propizia” è il tempo dell’evoluzione creativa (e non fine a sé stessa), il tempo dei viventi: “[n]oi possiamo vivere soltanto la dimensione del tempo debito, del tempo kairologico, indipendentemente dalla natura dello *spaesante* che lo delimita” (103). Messo di fronte alle patologie e ai traumi che lo spaesamento temporale della società contemporanea comporta, l’individuo (così come i personaggi dei romanzi che verranno esaminati) può rispondere passivamente, ripiegandosi in sindromi melanconico-fataliste o nevrotico-maniacali (Marramao, *La passione del presente* 102), oppure può prendere atto della propria condizione esistenziale e, con gli strumenti in possesso della propria mente-coscienza, tracciare un percorso che lo porti fuori dalla *wilderness*, nel presente. L’uomo occidentale, attraverso un differente rapporto con il tempo, deve “nuovamente imparare a declinare positivamente il limite” (105) in termini di possibilità creativa.

Ancora una volta risuonano gli echi della vicenda di Prospero, ancora una volta, proprio come in *The Tempest*, è necessario fare i conti con il lato più oscuro e indomabile dell’esistenza per ritornare vincitori dal viaggio nella *wilderness*, di nuovo al sicuro nella dimensione che più ci appartiene ma infine più consapevoli del proprio posto nel cosmo. Così come la natura americana si componeva di due aspetti, *garden* e *wilderness*, entrambi fondamentali per l’esistenza, similmente nel rapportarsi alla temporalità l’individuo non può evitare di affrontarne gli aspetti più oscuri e perturbanti. Laddove la natura-*garden* rispecchiava una visione fondamentalmente antropocentrica dell’universo, che si può ritrovare anche nel presente “buono” di Chronos, la natura-*wilderness* costringeva l’uomo a confrontarsi, per quanto possibile, con un cosmo affatto intessuto a sua misura, ma non per questo meno essenziale alla sua esistenza e al percorso della coscienza.

Si tratta di volgere lo sguardo oltre lo spazio naturale, oltre il paesaggio, ma conservando il valore simbolico del termine *wilderness*, che ben si presta a caratterizzare il concetto di tempo così com’è stato indagato nel corso del XX secolo, in accordo con le teorie espresse, tra gli altri,

dal filosofo tedesco Martin Heidegger. Già nel 1924, l'allora giovane filosofo era certo che il tempo fosse il "carattere costitutivo dell'esistenza umana" (Heidegger 9) e aveva perciò già avviato il progetto di esplorarne i diversi aspetti, inclusi quelli non misurabili, preoccupato del fatto che "una volta che il tempo è definito come tempo cronometrico, non c'è più speranza di arrivare al suo senso originario" (46). La parte del tempo che può essere misurata dall'uomo non rende conto delle multiformi sfaccettature che caratterizzano la dimensione temporale: non è tentando di 'separare' e 'misurare' il tempo che se ne può acquisire padronanza bensì attraverso la presa di coscienza della sua pluralità, di cui, pur con i propri limiti, l'umanità è parte integrante. In accordo nuovamente con Marramao, se davvero esiste un modo per "riconquistare il tempo" da parte dell'uomo, questo passa attraverso l'abbracciare la dimensione kairologica di cui si è parlato in precedenza, "la sola in grado di riconnettere, in una tensione feconda, passato e futuro dentro il presente dell'esperienza e dell'immaginazione creativa" (*La passione del presente* 106).

5. Wilderness of time in Kurt Vonnegut, Jr. e Don DeLillo: alcune premesse

So it goes.

—Kurt Vonnegut, Jr., *Slaughterhouse-Five*

Don't touch it. I'll clean it up later.

—Don DeLillo, *The Body Artist*

In Occidente, nel Novecento, la duplice natura del tempo ha occupato in maniera sempre più importante la riflessione sull'esistenza, soprattutto in relazione ai progressi tecnologici e

scientifici e alla diversa percezione della storia che è andata delineandosi a causa di eventi quali la Seconda Guerra Mondiale o la Guerra Fredda. È interessante notare come questo discorso sia stato sviluppato nella letteratura degli Stati Uniti, nazione-simbolo del nuovo ordine mondiale e del tipo di società che l'Occidente ha costruito. In particolare, si è scelto di esaminare alcuni romanzi di Kurt Vonnegut e Don DeLillo perché i due autori, pur molto diversi sotto vari aspetti, hanno entrambi proposto letture profonde e spesso anticonvenzionali del proprio tempo e del proprio Paese. Lo sguardo disilluso e l'ironia che spesso traspaiono dai loro scritti, sempre critici nei riguardi della società, non si traducono però mai in una reale sfiducia nei confronti delle capacità dell'individuo di costruirsi un'identità più completa; al contrario, vi è nei loro romanzi la volontà di fornire degli strumenti utili all'esistenza umana per ritrovare, o raggiungere per la prima volta, quel tanto agognato equilibrio sia con l'universo che la circonda che con il proprio paesaggio interiore.

Nel caso di DeLillo, l'interesse verso la dimensione temporale è emerso con chiarezza a partire dal 1997, con quello che è considerato il suo capolavoro, *Underworld*, per poi ricoprire una posizione sempre più importante nei romanzi successivi, tra i quali si approfondiranno qui, in particolare, *The Body Artist*, *Falling Man* e *Point Omega*.

Vi è un momento in *Underworld* in cui vengono esplicitate per la prima volta le questioni che in nei romanzi successivi si svilupperanno in varie direzioni; si tratta del settimo capitolo della seconda parte, "Elegy for Left Hand Alone", che ruota attorno alle riflessioni dell'ormai anziano professore di scienze del Bronx, Albert Bronzini. Il capitolo si apre con quell'interrogativo che affonda le sue origini in tempi remoti della storia del pensiero umano e che nella società odierna sembra farsi ogni giorno più pressante, ossia, "How deep is time? How far down into the life of matter do we have to go before we understand what time is?" (DeLillo, *Underworld* 222), per poi proseguire all'insegna di un'inaspettata fiducia nell'eventualità che l'uomo si trovi in una posizione di vantaggio rispetto al tempo:

[...] we don't depend on time finally. There is a balance, a kind of standoff between the time continuum and the human entity, our frail bundle of soma and psyche. We eventually succumb to time, it's true, but time depends on us. We carry it in our muscles and genes, pass it on to the next set of time-factoring creatures, our brown-eyed daughters and jug-eared sons, or how would the world keep going. Never mind the time theorists, the cesium devices that measure the life and death of the smallest silvery trillionth of a second. He thought that we were the only crucial clocks, our minds and bodies, way stations for the distribution of time. Think about it, Einstein, my fellow Albert. (234-235)

Il percorso delle nostre vite, riflette Bronzini, è ciò che dà forma al tempo cronologico, infatti sembrerebbe che il tempo si manifesti come Chronos solamente attraverso l'esperienza della persona, che ordina e mette in movimento i singoli istanti in un susseguirsi di passato presente e futuro. Il corpo stesso, con il suo crescere e invecchiare, e la mente, strumento fondamentale dell'esperienza ("our frail bundle of soma and psyche"), insieme costituiscono "the only crucial clocks, [...] way stations for the distribution of time", riflessione che il vecchio professore lancia come sfida amichevole e silenziosa al suo più famoso omonimo, Albert Einstein.

L'esperienza del presente è uno degli strumenti essenziali all'individuo per plasmare la propria esistenza e riempirla di significato. Se l'uomo non fosse capace di creare questa dimensione esperienziale, probabilmente non vi sarebbe alcun percorso da attraversare nel corso della vita. Senza di essa "how would the world keep going", si domanda Bronzini. Forse, il motivo che lo porta ad interrogarsi sul significato del tempo in relazione alla vita umana è la condizione di Laura, sua sorella, la cui mente non più lucida sembra ormai incapace di ancorarsi al presente, "drifting in and out of the past but knowing him [Albert Bronzini] always in uncanny ways": il corpo di Laura sa comunicare con la propria storia solamente per brevi momenti, e a un livello pressoché inconscio. Cosa ne sarà di lei quando anche quest'ultimo

legame col presente verrà spezzato? Cosa ne sarebbe dell'umanità se Laura Bronzini fosse la norma, ma non vi fosse nessun Albert pronto a far girare il disco di musica da camera e risvegliare ricordi, sensazioni, intime connessioni tra individui? Nonostante la cura con cui Albert sceglie il momento in cui azionare il giradischi, non gli è concesso di fare lo stesso con la memoria della sorella. Soltanto ai bambini sembra essere conferita la capacità di fermare il tempo e riavvolgerlo, e al vecchio professore che li guarda giocare in strada dopotutto pare giusto così: non è in cerca di seconde possibilità ma solo di un briciolo di serenità interiore, essendo giunto all'età in cui più di altre "time binds us to aging flesh" (222). Vi è una dose di nostalgia, forse, nei pensieri che occupano la mente di Albert Bronzini ogni volta che attraversa le strade del suo Bronx per chiacchierare con vecchi amici o torna a casa da Laura: è una nostalgia delle persone e di alcune piccole cose del passato, che comunque non gli impedisce di scoprire con piacere quegli angoli di presente nei quali può scorgere la prospettiva positiva dello scorrere del tempo umano ("some things get better").

Nel suo *Saggio sui dati immediati della conoscenza*, Bergson leggeva nel tracciato della vita umana l'espressione di un processo creativo (anche se non assoluto) dell'io, poiché questa include al proprio interno, in gradi diversi nei diversi individui, il cambiamento e dunque presuppone un'evoluzione. Questa concezione ha più di un punto in comune con i pensieri di Bronzini quando questi giunge alla conclusione che, a prescindere dagli studi sulla materia ai quali è stato devoto durante la propria carriera di insegnante, "time depends on us. We carry it in our muscles and genes, pass it on to the next set of time-factoring creatures": come a voler annunciare che vivere in Chronos è il solo modo in cui si possa mettere in pratica quel carattere di creatività insito nella natura umana e che questo avviene per mezzo di un vero e proprio processo di *embodiment* del tempo nell'individuo. Il presente 'diventa' reale attraverso la nostra presenza fisica nel mondo.

Svariati anni prima dell'uscita di *Underworld*, già Vonnegut si era occupato di indagare l'importanza di vivere il presente, anche in relazione al concetto di libero arbitrio, a esso strettamente collegato. L'autore manifesta un esplicito interesse per le contraddizioni della dimensione temporale sin dal suo secondo romanzo, *The Sirens of Titan*²¹, nel quale l'astronave di uno dei personaggi viene trascinata all'interno di un luogo molto particolare dell'universo²², “where all the different kinds of truths fit together” (Vonnegut, *SoT* 22), nientemeno. L'apice della preoccupazione in merito alla capacità dell'uomo di intervenire sul tempo e ‘nel tempo’ viene raggiunta nel 1969 con *Slaughterhouse-Five*, in cui gli spostamenti “spastici” e “schizofrenici” di Billy Pilgrim non sono solo funzionali a presentare una potente critica antimilitarista, ma rendono conto dello spaesamento e dell'isteria esistenziali che proprio in quegli anni si insinuavano nella coscienza dell'America: il frenetico subire la storia, sia personale che mondiale, da parte di Billy è emblema di una generazione che, senza accorgersene, ha visto subentrare nel proprio inconscio una sorta di rinuncia *a priori* nei confronti della vita, sapientemente celata dietro le spoglie del *Dream* (impossibile anche solo contemprarne la sconfitta) e della *Pursuit of Happiness*. L'ansia interiore che accompagna di personaggi nelle prime opere lascia il posto, in *Timequake*, a una rassegnazione ormai palese nei confronti di un progresso su cui l'umanità non ha più alcuna voce in capitolo (anche se non per questo si può parlare di senso di sconfitta – la questione, come si vedrà, è ben più elaborata).

Più in generale quindi, nelle opere di Vonnegut non sono tanto i protagonisti a incarnare la possibilità per l'uomo di raggiungere un equilibrio tra il tempo storico, il tempo cosmico e il proprio tempo interiore, quanto piuttosto l'autore stesso. Pagina dopo pagina, Vonnegut osserva

²¹ *The Sirens of Titan* è anche il primo romanzo in cui fanno la loro comparsa i *Tralfamadorians*, che ritorneranno, ricoprendo ruoli più o meno importanti in svariate opere successive: *God Bless you, Mr. Rosewater*, *Slaughterhouse-Five*, *Hocus Pocus* e *Timequake*.

²² Si avrà modo di esaminare più a fondo questi luoghi nel corso dei prossimi capitoli. Qui basti ricordare che Vonnegut, con la sua consueta ironia, dà loro il nome di *chrono-synclastic infundibula* (‘infundiboli cronosinclastici’), ossia, una sorta di ‘imbuti spaziotemporali’ (*SoT* 22-23).

con sguardo ironico e disilluso queste marionette nelle mani del tempo mentre, come Billy Pilgrim, rincorrono un presente che sono condannati a non riuscire mai più ad afferrare: il tempo sfugge inesorabilmente, e la stessa sorte tocca alla stabilità mentale dei personaggi. A volte può sembrare che egli sia veramente d'accordo con i suoi *Tralfamadorians* nel sostenere che non vi è spazio nell'universo per qualcosa come il libero arbitrio e che l'unica concezione del tempo plausibile sia quella che non contempla in esso alcun flusso ma solamente punti fissi all'infinito²³. Eppure, quando prende la parola direttamente, lo scrittore sopravvissuto all'atroce bombardamento di Dresda, non sembra mostrare scetticismo da questo punto di vista, anzi, esercitare il libero arbitrio viene presentato come un atto importante, come quando nel celebre primo capitolo di *Slaughterhouse-Five* precisa:

I have told my sons that they are not under any circumstances to take part in massacres, and that the news of massacres of enemies is not to fill them with satisfaction or glee.

* * *

I have also told them not to work for companies which make massacre machinery, and to express contempt for people who think we need machinery like that. (32)

Sono indicazioni molto chiare per le giovani generazioni, come quelle che Vonnegut ha sempre espresso anche in pubblico in più occasioni nel corso della propria vita, parole nelle quali si riflette una fiducia di fondo nelle capacità dell'uomo di mettere in scena un presente 'migliore' di quello che appare davanti a sé (Morse, "Why Not You?" 84-85).

Diversamente, DeLillo si pone rispetto ai propri personaggi come 'osservatore esterno molto ravvicinato' e non interviene mai in prima persona: sono loro le storie e sono sempre loro a doversi ricostruire nel presente includendo quella maggiore consapevolezza acquisita durante

²³ Per approfondire la concezione tralfamadoriana del tempo, si veda in particolare il Capitolo 4 di *Slaughterhouse-Five* (60-70).

la permanenza nella *wilderness of time* (non bisogna dimenticare che ‘l’isola di Prospero’, per assolvere al suo compito, deve essere un approdo temporaneo). È ciò che avviene in *The Body Artist*, in cui Lauren Hartke restituisce lentamente il proprio corpo e la propria mente al presente, dopo aver fatto di essi la *tabula rasa* da cui ricominciare a scrivere la propria storia, e in *Falling Man*, in cui si osserva da vicino il doloroso percorso di un sopravvissuto dell’11 settembre 2001 e della sua famiglia per imparare – tutti, nessuno escluso – a ri-conoscersi²⁴. Non sembra che la catarsi sia invece possibile in *Point Omega*, romanzo breve in cui vicenda e personaggi si ripiegano su sé stessi ad uno ad uno secondo un itinerario quasi autistico, come a volere riaffermare una delle frasi delilliane più celebri e citate, “all plots tend to move deathward” (*WN* 26), e anticipando alcune dinamiche che ritorneranno nell’ultima fatica dello scrittore, *Zero K*, del 2016.

In conclusione, la parabola che prende forma nel passaggio dall’uno a l’altro autore rappresenta bene due fasi di un’epoca impegnativa, attraverso due diversi approcci alla questione del tempo nell’era della tecnologia e del progresso ad ogni costo. In Vonnegut si assiste al disorientamento di individui che vivono una storia che non sembra dipanarsi sotto i loro passi ma, piuttosto, precipitare loro addosso quando meno se lo aspettano, e l’autore è molto abile nello strutturare i propri romanzi facendo sì che la sensazione di ansia e di attesa si rifletta nell’andamento della narrazione. Sul finire del secolo, tale ritmo incalzante sembra trasformarsi in un’accettazione più consapevole dello stato sconclusionato delle cose. È in questi anni che anche la produzione di DeLillo tende sempre più verso il problema del tempo: nelle sue opere si incontra un differente tipo di alienazione (anche in questo caso, emblematica del periodo), che non viene esternata in maniera nevrotica dai personaggi ma che punta a un percorso che si può definire quasi-mistico, ascetico. Come si vedrà in seguito esaminando i vari

²⁴ Una delicata questione, che sicuramente ha toccato DeLillo molto da vicino, newyorkese del Bronx e molto legato alla propria città.

testi, un punto di contatto comune, tra gli altri, e fondamentale è l'elemento traumatico che scatena il distacco dalla società in direzione della *wilderness*, alla ricerca di quel filo sottile ma necessario che consente di mettere in comunicazione Chronos e Aiôn, e senza il quale non è possibile per l'uomo ritrovare la via del presente.

THE RACE OF TIME

INDIVIDUO E TEMPO NELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO

Il panorama letterario americano della seconda metà del novecento risente certamente dei cambiamenti nella società e nella concezione dell'esistenza avvenuti soprattutto a causa di eventi storici eclatanti quali la Seconda Guerra Mondiale, il lancio dell'atomica, la Guerra Fredda; un ruolo non meno importante nella trasformazione della società è stato ed è tutt'ora svolto dalla sempre maggiore ingerenza della tecnologia nella vita quotidiana (video, computer, apparecchiature elettroniche di vario genere) e dall'avvento della cosiddetta società dei consumi, entrambe conseguenze dirette del primato del capitalismo. Questi ed altri fattori ad essi collegati costituiscono il panorama socio-culturale di quella che è stata considerata una nuova era dell'umanità e che ha segnato profondamente il pensiero occidentale, mettendone in crisi alcune certezze fondanti, prima fra tutte la bontà dell'idea stessa di progresso.

Tra le espressioni emblematiche di quest'epoca ricorrono termini quali “frattura”, “fine”, “perdita del senso”, “crisi” (della storicità, delle grandi narrazioni, del romanzo, etc.), “trauma” (sia collettivo che individuale)²⁵. La sensazione di malessere e smarrimento dell'individuo è tale che nel 1984, il celebre studio di Christopher Lasch sui mutamenti culturali in atto nel corso del XX secolo, *L'io minimo. La mentalità della sopravvivenza in un'epoca di turbamenti*, prospetta una realtà tutt'altro che rassicurante:

In un'epoca di turbamenti la vita quotidiana diventa un esercizio di sopravvivenza. Gli uomini vivono alla giornata; raramente guardano al passato, perché temono d'essere sopraffatti da una debilitante “nostalgia”, e se volgono l'attenzione al futuro è soltanto per cercare di capire come

²⁵ Per approfondire il contesto e le implicazioni di questa terminologia, si vedano in particolare: Harvey, *The Condition of Postmodernity*; Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*; Lasch, *The Minimal Self*; Lyotard, *La condizione postmoderna e L'Inumano*.

scampare agli eventi disastrosi che ormai quasi tutti si attendono. In queste condizioni l'identità personale è un lusso, e in un'epoca su cui incombe l'austerità, un lusso disdicevole. L'identità implica una storia personale, amici, una famiglia, il senso d'appartenenza a un luogo. In stato d'assedio l'io si contrae, si riduce a un nucleo difensivo armato contro le avversità. (7)

Lasch prosegue parlando di “personalità assediata” (8) dal senso di pericolo e incertezza che pervade ogni angolo della società, bisognosa di equilibrio emotivo e per questo pronta a rifugiarsi in un “io minimo”, per l'appunto, funzionale all'immediata sopravvivenza psicologica. A causa di una malsana interpretazione di ciò che si definisce “progresso”, il mondo ha acquisito una forma esteriore sempre più “umanizzata” (a discapito soprattutto della dimensione naturale) ma, parallelamente, in un universo siffatto sembra non esserci più posto per “l'umano” (Lyotard, *L'inumano* 15-24). La cosiddetta postmodernità ha inferto il colpo di grazia alla natura e, con essa, alla storia, alla possibilità per l'uomo di costruire il senso della propria esistenza attraverso il racconto del confronto con l'alterità. Il panorama letterario e artistico in genere sembra poter offrire soltanto testimonianze di un io in frantumi, sradicato dalla storia e dal senso, traumatizzato dal quotidiano prima che da disgrazie specifiche. Parimenti, le soluzioni proposte sembrano essere di puro e semplice adattamento silenzioso al nuovo ambiente “in-naturale”: il distacco è il sentimento che appare più utile, l'unica arma contro la psicosi e il malessere, mentre i tentativi di recuperare un qualche senso della storia e dell'umano sembrano vani e destinati al fallimento.

In opposizione alla tendenza che vede nell'accettazione della realtà come non-senso l'unica strada percorribile, le opere di Vonnegut e DeLillo si pongono come baluardi dell'umano, pur mantenendo uno sguardo disincantato sul mondo esterno. Nei loro romanzi, non vi sono tentativi di evasione che possano rappresentare un rifugio da una realtà opprimente: in questi autori la scrittura recupera la propria funzione redentiva rispetto tempo, l'ultima irriducibile alterità. I loro testi si addentrano nella *wilderness* del tempo cosmico e di quello

interiore per riscattare la storia, l'unica forma con cui l'uomo può dare un senso al proprio essere. Il percorso è certamente impegnativo e chiama in causa il confronto con le dimensioni del trauma, del linguaggio, dell'individualità ma, in ultima analisi, riconferma la capacità dell'arte di porsi come "luogo" in cui fare esperienza di ciò che al di fuori dell'arte rimarrebbe non-esperibile.

Prima di addentrarsi nello studio specifico dei due autori, è utile una riflessione che inserisca la loro opera nel contesto letterario e storico-culturale che l'ha generata o ne è stato influenzato. Il presente capitolo analizza alcune teorie e tematiche centrali nel pensiero della seconda metà del Novecento, tra cui i concetti di postmoderno e postmodernismo e il rapporto della società e dell'individuo con la tecnologia.

1. Postmodernity and Time: tra natura sconfitta e storia dimenticata

How did we come to believe that the future, like the past, has already happened? Such terms as "postmodern" and "postapocalyptic" provide clues. The rhythm of our century seemed predictable. World War I at the second decade; World War II at the fourth decade; World War III at the sixth decade, during which the world as we know it comes to an end. But somehow it did not happen when it was supposed to. [...] We cannot help suspecting that maybe it happened after all and we failed to notice.

—N. Katherine Hayles, *Chaos Bound*

L'esperienza della colonizzazione della terra che prenderà il nome di Stati Uniti testimonia anche dei limiti del pensiero occidentale nel rapportarsi alla natura nella sua totalità: la natura è sia *wilderness* che *garden*, nessuno dei due aspetti può fare a meno dell'altro, ma l'uomo ha scelto di scindere una Madre Natura benigna e accogliente da una selvaggia e

crudele. Tra le due, alla prima è stato accordato uno status privilegiato, a discapito della seconda che è stata interpretata come una versione deteriorata e punitiva del Giardino Edenico a cui aspirare. Tale scelta ha favorito certamente il progresso materiale e tecnologico e la fiducia dell'uomo nella possibilità di plasmare l'ambiente a proprio piacimento, ma tutto ciò è avvenuto a discapito di una comprensione reale di ciò che è altro da sé e che spesso si caratterizza come oscuro e inquietante. Mentre all'esterno la vita umana sembrava arricchirsi di significato grazie a tale progresso, all'interno della mente dell'individuo veniva scavato un vuoto, una sensazione di mancanza, di perdita, le cui avvisaglie erano forse già latenti in epoca moderna ma che imploderà soltanto a partire dal secondo dopoguerra, aprendo le porte alla cosiddetta "postmodernità". Così come la modernità implicava l'avvento di un'espressione artistica e di pensiero modernista, nel caso della postmodernità si è parlato, non senza controversie, di postmodernismo. Non si intende qui entrare nell'ampio dibattito riguardante la periodizzazione del postmodernismo e l'iscrizione di questo o quell'autore alle sue schiere: ci si limiterà a registrare le spaccature/fratture e i cambiamenti dirompenti per il pensiero e la società avvenuti in questi anni e le conseguenze che questi hanno avuto sulla letteratura americana contemporanea, perché si tratta di elementi fondamentali per esprimere la necessità di un rapporto nuovo con il tempo, come accade nell'opera di Vonnegut e DeLillo.

Nel 1984, Fredric Jameson individuava nel postmoderno un momento di "eclisse radicale della Natura", ossia il momento storico e culturale in cui "l'*altro* della società non è più la Natura" (*Postmodernismo* 122) e si domandava, di conseguenza, se il suo posto potesse essere preso dal potere tecnologico, dato il ruolo caratterizzante svolto dalle macchine nel momento denominato "tardo capitalismo". Le macchine sono la rappresentazione tangibile di un potere "propriamente umano e antinaturale [...], un potere alienato, [...] che si rivolta su di noi e contro di noi in forme irriconoscibili e sembra costituire l'immenso orizzonte distopico della nostra prassi collettiva e individuale" (122).

Lo stesso anno, in *L'io minimo*, Christopher Lasch affrontava le medesime tematiche culturali e proponeva riflessioni simili per quanto concerne l'influenza esercitata dalle macchine sulla società, anche se da una prospettiva maggiormente orientata verso gli aspetti psicologici della questione. La tecnologia avanzata che stava sviluppandosi sempre più rapidamente proprio in quel periodo, spiega Lasch,

ha sulla cultura gli stessi effetti che ha sulla produzione, dove serve ad affermare il controllo manageriale sulla forza lavoro, [...] la tecnologia incarna la progettazione intenzionale di un sistema di gestione e di comunicazione a senso unico. [...] La tecnologia diventa così un efficace strumento di controllo sociale. (15)

Date queste premesse sorge spontaneo domandarsi se la *wilderness experience* di cui si è parlato in precedenza non sia da ricercare allora nell'ambito della tecnologia. Tuttavia, pur riconoscendo l'esistenza di una contrapposizione tra uomo e macchina nella società contemporanea, è evidente che quest'ultima non possiede le caratteristiche necessarie a porsi come una convincente manifestazione dell'*altro*²⁶. Le macchine e il potere tecnologico rimangono un prodotto dell'uomo e, per quanto possano aver raggiunto livelli di perfezionamento tali da farle apparire in possesso di un'inquietante indipendenza dal loro creatore, non possiedono quei caratteri di assoluta estraneità e al contempo di profondo legame con l'umano che era proprio della natura incontaminata. La *wilderness* cessa di esistere come natura e quello che resta a seguito della sua dissoluzione non è in grado di colmare il vuoto rimasto.

²⁶ Si faccia riferimento al precedente capitolo, "Wilderness of time, metafora dell'ignoto", per approfondire in che termini la *wilderness* naturale si poneva come emblema dell'altro e quali aspetti della sua alterità sono riscontrabili anche nella *wilderness of time*.

Poco dopo la pubblicazione del volume di Jameson, la “scomparsa della Natura” veniva sancita anche da Jean-François Lyotard nel saggio “Sulla possibilità di pensare senza corpo”²⁷, nel quale il filosofo si sofferma a riflettere sull’incombere ineluttabile della “morte del pensiero” (28) in un cosmo composto ormai solamente di materia e privo di natura. Lyotard giunge a constatare che “c’è una grande differenza tra il nostro pensiero e quello classico e moderno dell’Occidente: l’evidenza che non c’è nessuna natura [...]. La natura era il nostro interlocutore nelle cose. La materia non pone nessuna domanda e non aspetta nessuna risposta” (29). L’assenza di una dimensione capace di sostituire il ruolo di interlocutore del pensiero umano che era stato della natura rischia di trascinare l’umanità verso il solipsismo incontrollato: l’esigenza di colmare il vuoto lasciato dalla *wilderness* viene accantonata in funzione di un mondo in cui non vi è gesto che l’uomo possa compiere che non si configuri come fine a sé stesso. Al fine di uscire da questo circolo vizioso, è necessario ricostruire un dialogo con il tempo che tenga conto delle mutate condizioni che caratterizzano l’identità sociale e individuale.

Nel romanzo *The Names* del 1982, ambientato in Grecia, DeLillo elabora una vicenda nella quale una serie di omicidi viene ricondotta ad un misterioso “culto del linguaggio”, la cui scoperta trascinerà i personaggi attraverso un alternarsi di stati di alienazione e momenti di rivelazione, riecheggianti culture perdute e misticismo. Sullo sfondo, teorie complottiste, paranoie politiche e i diversi ritratti di un’America che viene osservata sia dall’interno che dall’esterno. Si tratta del primo romanzo in cui DeLillo dedica esplicitamente la propria attenzione al linguaggio, sotto tutti gli aspetti, da quelli stilistici a quelli contenutistici: la capacità delle parole di costruire la realtà e determinarne la percezione; la valenza mistica del

²⁷ Il testo citato è contenuto in *L’Inumano. Divagazioni sul tempo*, del 1988, nel quale sono raccolti alcuni brevi saggi che affrontano le tematiche caratteristiche della postmodernità, in particolare le questioni riguardanti il tempo, la memoria, la materia e i modi in cui il pensiero umano può affrontarle attraverso le arti, siano esse visuali, sonore o della parola.

linguaggio, impossibile da trascurare, che si svuota di senso se non è ancorata ad un fine che possa venire proiettato sul mondo; la scelta stessa dei suoni e dei segni che costituiscono le singole lettere sulla pagina in funzione del contenuto che si vuole veicolare. Soprattutto, DeLillo riflette sulla parola in quanto strumento di connessione oppure di controllo e sulle conseguenze nel caso in cui vengano a mancare gli equilibri tra queste due funzioni. L'incessante quanto infruttuosa ricerca di una presunta armonia perduta si dispiega nel corso della narrazione e permette a DeLillo di scrivere alcune delle sue pagine più significative in merito alle possibilità del linguaggio e della scrittura.

Come accadrà anni dopo anche in *The Body Artist*, l'autore prende atto dell'esistenza dell'inenarrabile e si dedica ad esso: lavora sui limiti profondi dell'espressione umana e da essi riesce a far emergere le straordinarie capacità creative della parola, senza per questo degenerare nella ricerca stilistica fine a sé stessa. A questo proposito, Peter Boxall nota come il concetto di autoreferenza sia una delle preoccupazioni fondamentali espresse nel romanzo. Agli occhi dell'uomo, il mondo si dispiega come una dimensione tautologica, nella quale "[t]he relation between things and words is no longer between the massiveness of the land and the interpellating spirit of the word [...]. Rather, it has become a self-validating relation between word and word, in which there is no tension between fiction and non-fiction, in which the thing becomes reducible to the word" (*Don DeLillo: The Possibility of Fiction* 106-108). Nonostante i richiami anche disperati, come sottolineava Lyotard, la materia è muta e sorda: l'individuo si scopre in possesso di uno strumento, il linguaggio, dotato di una formidabile forza creativa, ma sente di non avere altra scelta che utilizzarlo in funzione di sé stesso. Questa sconcertante sensazione di distacco della coscienza individuale dal mondo viene esternata nel romanzo di DeLillo dal personaggio di Owen Bradermas:

"The world has become self-referring. You know this. This thing has seeped into the texture of the world. The world for thousands of years was our space, our refuge. Men hid from themselves

in the world. We hid from God or death. The world was where we lived, the self was where we went mad and died. But now the world has made a self of its own. Why, how, never mind. What happens to us now the world has a self? How do we say the simplest things without falling into a trap? Where do we go, how do we live, who do we believe? This is my vision, a self-referring world, a world in which there is no escape.” (TN 297)

Il cuore della questione riguarda le strategie da adottare in un contesto storico e culturale nel quale la coscienza è doppiamente prigioniera: intrappolata sia all'interno che all'esterno di sé stessa, senza che i due luoghi possano comunicare tra di loro.

Fintanto che la *wilderness* naturale ha mantenuto intatte agli occhi dell'uomo le caratteristiche di inconoscibilità e indomabilità che la connotavano come 'luogo altro' per eccellenza, essa ha rappresentato il terreno di prova nel quale l'umanità poteva acquisire gli strumenti per definire con maggiore consapevolezza il proprio posto nell'esistenza. Questa sfida è stata interpretata dall'uomo in termini di conquista e dominio dell'ambiente naturale e ha impedito lo sviluppo di un'identità individuale e collettiva capace di cogliere i rapporti tra le cose del mondo e di comunicare con un mondo tanto complesso. Il legame tra uomo e natura non era dunque caratterizzato da una idilliaca armonia, bensì da un rapporto principalmente conflittuale, il cui risultato è stato di indirizzare lo sviluppo della civiltà nella direzione di una realtà sempre più umanizzata, fino a giungere ad un apparente punto di non ritorno che trova espressione nel pensiero e nella cultura del postmodernismo. Incentivare la ricerca di una presunta armonia perduta implica la convinzione che un qualche genere di armonia tra uomo e natura sia realmente esistito. Tuttavia, almeno per quanto concerne la storia della cultura occidentale, è difficile credere che le esigenze del progresso abbiano mai trovato un equilibrio con le necessità dell'ambiente naturale. Per questo, come annunciava Jameson nel 1991, “il postmodernismo è ciò che ci si trova di fronte allorché il processo di modernizzazione si è compiuto e la natura è svanita per sempre” (*Postmodernismo* 20). Il postmodernismo si fa

portavoce, tra le altre cose, della crisi della coscienza in un mondo divenuto fin troppo umano sulla base di un ideale di progresso, di *telos*, che sembra ormai aver perso di significato. È difficile, d'altronde, credere all'esistenza di un divenire positivo in una società che ha assistito ad eventi come l'Olocausto o il lancio dell'atomica e che vive un processo di meccanizzazione sempre più incalzante in ogni aspetto della vita quotidiana. Come conseguenza, osserva Jameson, la rotta del progresso viene addirittura invertita:

Questi ultimi anni sono stati caratterizzati da un millenarismo alla rovescia, in cui le premonizioni del futuro, catastrofiche o redentive, hanno lasciato il posto al senso della fine di questo o di quello (fine dell'ideologia, dell'arte o delle classi sociali; "crisi" del leninismo, della socialdemocrazia o del welfare state ecc.): considerati nel loro insieme, tutti questi fenomeni costituiscono forse ciò che sempre più spesso viene chiamato postmodernismo. La sua esistenza dipende dall'ipotesi di una frattura radicale, di una *coupure*, che per lo più si fa risalire agli ultimi anni Cinquanta o ai primi anni Sessanta. (*Postmodernismo* 41)

Il periodo di passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta viene identificato come il momento in cui si apre la frattura che si estenderà poi lungo tutta la seconda metà del Novecento. Invero, quei decenni sono stati fondamentali per la genesi della società occidentale così come viene intesa oggi, grazie soprattutto all'enorme spinta produttiva in ambito scientifico-tecnologico ed economico che ha conferito un'accelerazione esponenziale ai mutamenti sociali e culturali. Parallelamente, bisogna ribadire l'incidenza che eventi come la Seconda Guerra Mondiale e la Guerra Fredda hanno avuto su quella stessa società in termini soprattutto di impatto psicologico e presa di coscienza degli orrori di cui l'umanità può essere capace. Anche se all'epoca certi segnali non erano ancora chiaramente identificabili a livello di massa, le contingenze storiche e sociali hanno certamente contribuito a mortificare gli impulsi utopici che tanto erano stati fondamentali per l'idea stessa di evoluzione umana. Si può rilevare

come la facoltà di concepire la dimensione temporale in termini di storia sia il presupposto necessario affinché una qualche forma di progresso possa avere luogo e, viceversa, come lo slancio utopico in direzione di ciò che chiamiamo progresso faccia sì che il tempo assuma un carattere storico, una direzione da seguire:

L'utopia è una questione di natura spaziale della quale si potrebbe pensare che conosca un potenziale mutamento di fortuna in una cultura tanto spazializzata come quella postmoderna; se tuttavia quest'ultima è così destoricizzata e destoricizzante come talvolta affermo qui, diventa più arduo individuare la catena sinaptica che potrebbe portare l'impulso utopico a esprimersi. Le rappresentazioni utopiche hanno conosciuto uno straordinario revival negli anni Sessanta; se il postmodernismo è il surrogato di quegli anni e la compensazione del loro fallimento politico, la questione dell'utopia sembrerebbe porsi come una verifica essenziale di ciò che resta della nostra stessa capacità di immaginare il cambiamento. (Jameson, *Postmodernismo* 26)

Lo slancio creativo che caratterizza l'utopia, la "capacità di immaginare il cambiamento", chiama inevitabilmente in causa concetto di futuro, il tempo del cambiamento, e con esso la necessità di riconquistare il senso di una progressione temporale di qualche genere.

Prima dell'avvento del pensiero postmoderno, l'alterità incarnata dalla natura non era solamente sintomatica di una specifica immagine del mondo, ma forniva anche uno strumento utile a prefigurare una concezione tutto sommato rassicurante del tempo: una dimensione misurabile, fosse essa ciclica o discreta, poteva comunque essere rappresentata e interpretata in senso diacronico (Jameson, *Postmodernismo* 64), dunque, proiettata in direzione di un futuro quantomeno immaginabile. Al contrario, la forma temporale privilegiata e maggiormente rappresentativa del postmoderno è la sincronia, così come nota ancora Jameson:

viviamo oggi in una dimensione sincronica piuttosto che diacronica, e credo che almeno empiricamente sia possibile sostenere che la nostra vita quotidiana, la nostra esperienza psichica, i nostri linguaggi culturali sono dominati oggi da categorie spaziali più che temporali, a differenza di quanto accadeva invece nel periodo precedente del modernismo avanzato. (*Postmodernismo* 64)

Nel momento in cui il senso della storia viene meno, l'immagine del mondo si disgrega in una molteplicità disarmonica di frammenti, lasciando spazio ad una caotica *wilderness* sprezzante dei mezzi forniti dai codici di pensiero che hanno portato a questo punto. È richiesta pertanto un'attitudine diversa, che sappia rendersi fautrice di organicità e che sia indipendente dalle sovrastrutture opprimenti dell'attuale panorama socio-culturale:

La crisi della storicità impone ora un ritorno, per una nuova strada, alla questione dell'organizzazione temporale in genere nel campo di forze del postmoderno, e in particolare al problema della forma che potranno assumere il tempo, la temporalità e la dimensione sintagmatica in una cultura sempre più dominata dallo spazio e da una logica spaziale. Se infatti il soggetto ha perso la propria capacità di estendere attivamente le sue protensioni e ritenzioni sulla molteplicità temporale e di organizzare il suo passato e il suo futuro in un'esperienza coerente, diventa abbastanza difficile vedere in che modo i prodotti culturali di un soggetto simile possano risolversi in qualcosa di diverso da un "mucchio di frammenti" ["heap of fragments" in originale nel testo] e da una pratica indiscriminata dell'eterogeneo, del frammentario e dell'aleatorio. (Jameson, *Postmodernismo* 80-81)

Le implicazioni di un simile contesto storico, culturale e sociale riguardano innanzitutto la sensazione di "scomparsa del tempo" percepita dall'individuo in Occidente che rappresenta il segnale di un malessere esistenziale sia individuale che collettivo. L'avvento del terzo millennio, che avrebbe dovuto portare con sé la fine del postmoderno e la speranza del

superamento delle crisi che gli erano proprie, non ha contribuito a guarire né società né individuo, anzi: la sensazione di vuoto appare oggi ancora più accentuata, il senso della realtà sempre più difficile da afferrare o anche soltanto da intuire. I motivi sono molteplici, non ultimo il fatto che i meccanismi di spazializzazione e dislocazione del tempo messi in atto nella seconda metà del Novecento non hanno prodotto l'esito sperato della conquista di una qualche supremazia nei confronti della dimensione temporale, tutt'altro. L'effetto è stato quello di un forte senso di perdita dell'aspetto della temporalità che l'individuo ha sempre sentito più vicino, il presente, che è caduto vittima di una società altamente tecnologica, programmata e programmatrice, cosicché venisse assicurato il trionfo di uno specifico sistema socio-economico.

Il procedimento di rimozione del presente in funzione del progredire tecnologico è andato perfezionandosi sempre di più fino alla fine del secolo; non è un caso che uno degli ultimi romanzi di DeLillo, *Cosmopolis*, pubblicato nel 2003, abbia per protagonista un esponente del cybercapitalismo, il multimiliardario Eric Packer, e scelga di ritrarlo come una figura al limite dell'umano (De Marco 7-9), i cui unici contatti con il mondo esterno avvengono attraverso i sofisticati apparati tecnologici installati sulla sua limousine. Circondato da schermi televisivi, computer e apparecchi telefonici, Eric Packer è, almeno in apparenza, costantemente connesso a tutto ciò che accade, sia vicino che lontano. Com'è facile da intuire, la realtà è ben diversa, a partire dal fatto che gli schermi agiscono letteralmente da filtri di eventi e informazioni. Attraverso di essi, il giovane miliardario vive un distacco sia fisico che temporale dal normale corso degli eventi, fino a perdere il controllo del tempo e ritrovarsi vittima di una particolare forma di "anti-déjà-vu". Senza apparente ragione, in alcuni momenti gli schermi televisivi proiettano brevi momenti del futuro immediatamente prossimo di Packer. L'uomo accoglie l'accaduto con curiosità e una certa inquietudine, anche se forse non immagina dove tutto questo lo condurrà al termine del romanzo. L'eventualità di fare esperienza del futuro prima

che questo diventi presente è strettamente connessa all'immagine di una società strutturata intorno all'idea di velocità e ansiosa di consegnare il passato all'oblio.

Nel corso di una conversazione tra Packer e la sua "chief of theory" Vija Kinski, DeLillo affida a quest'ultima le seguenti riflessioni sui cambiamenti intercorsi nella percezione umana della forma (o delle forme) del tempo: "time is a corporate asset now. It belongs to the free market system. The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential. The future becomes insistent" (C 79). Il tempo è sottratto all'esperienza della coscienza e ridotto ad un presente che non è in grado di articolarsi tra passato e futuro, pertanto mai afferrabile. La tecnologia è funzionale a proiettare società e individuo nel futuro, ne consegue che il passato è condannato a una sorta di "obsolescenza programmata" e smette di operare come strumento della coscienza. La memoria cessa di esercitare la sua funzione articolatoria del pensiero umano: inesorabilmente, il tempo viene a coincidere con il tempo della macchina, sia essa l'orologio (Jameson, *Postmodernismo* 154-155), il computer o altro dispositivo.

Il caso estremo di Eric Packer raffigura un futuro che non è più l'aspetto della temporalità nel quale proiettare aspettative e progetti in divenire: l'anticipazione costante e meccanica lo trasforma in un "futuro-passato". Come scrive ancora DeLillo in *Cosmopolis*: "Computer power eliminates doubt. All doubt rises from past experience. But the past is disappearing. We used to know the past but not the future. This is changing, [...] we need a new theory of time" (86). Anche quest'ultima citazione è tratta dalla conversazione in limousine tra Packer e Kinski e per comprenderla appieno è importante ricordare che entrambi incarnano il punto di vista del potere nella società contemporanea: evidentemente, la "new theory of time" che la donna reclama è funzionale a preservare lo *status quo* e si riferisce a un tempo costruito, determinato dall'uomo. Si tratta di una visione che rifiuta ancora una volta la *wilderness* e che comporta per

l'uomo la pretesa di avere sotto controllo il tempo, una convinzione che, a giudicare dalla conclusione della giornata di Eric Packer, non porta a risultati positivi.

Al contrario, l'esplorazione della *wilderness of time* rappresenta un percorso di rappacificazione con la dimensione temporale che ha il suo punto di partenza e di arrivo nell'individuo e non si articola in funzione degli ingranaggi del sistema che lo schiacciano. La grande conquista della scrittura di Vonnegut e DeLillo, si è detto, risiede dal un lato nel saper produrre narrazioni fedeli della società a cui appartengono con il distacco tipico dell'osservatore meticoloso e dall'altro nel non perdere di vista l'attenzione verso l'umano. Entrambi gli autori, ciascuno con le tecniche e lo stile che gli sono propri, riescono a ridefinire il rapporto dell'individuo con il tempo. La "new theory of time" va cioè ricercata affrontando a viso aperto il labirinto del tempo nella sua totalità: solo in questo modo è possibile uscire dal circolo vizioso che limita la società e il pensiero contemporanei e li rende succubi delle logiche di un sistema che garantisce il progresso, ma a un caro prezzo per l'identità umana.

2. Fratture, crisi, trauma: vie di fuga e trappole letterarie

Our literature as whole at times seems a chamber of horrors disguised as an amusement park "fun house," where we pay to play at terror and are confronted in the innermost chamber with a series of inter-reflecting mirrors which present us with a thousand versions of our own face.

—Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*

Non sorprende che la perdita rappresenti il tema e sentimento comune di un'epoca in cui Natura e Storia hanno smesso di apparire all'uomo come dimensioni grazie alle quali interpretare il mondo. A venire meno è soprattutto la fiducia nella presenza di un qualche

“senso” intellegibile, forse celato ma comunque presente, in funzione del quale valga la pena di intraprendere percorsi di ricerca anche dolorosi: il problema non riguarda più la ricerca della conoscenza, ma l’esistenza stessa della realtà. Una crisi di tale portata non passa inosservata all’espressione artistica e, così come le arti figurative e la musica, la letteratura non manca di dar voce alle inquietudini della società e dell’individuo, entrambi in balia di un mondo non più codificabile in termini di costruzione di senso.

Se il modernismo aveva focalizzato il proprio interesse sullo studio della problematica epistemologica, la ricerca di un senso del quale non veniva messa in discussione l’esistenza, nell’ambito del pensiero postmoderno si registra invece una dominante ontologica, preoccupata di interrogarsi se, in ultima analisi, una qualche realtà sussista oppure no. Tra le chiavi interpretative possibili, una è quella che risponde alla domanda ontologica sull’esistenza della realtà in senso negativo. È questo il caso della letteratura spesso considerata maggiormente rappresentativa del passaggio da un’estetica modernista ad un’estetica postmodernista (si pensi ad autori come John Barth o Thomas Pynchon, ad esempio). La nuova estetica è condizionata dal diverso paradigma di pensiero sviluppatosi a partire dal secondo dopoguerra e che ha determinato, pur con tempi differenti, momenti di cambiamento e talvolta di crisi profonda in ogni aspetto della cultura. In particolare, nel periodo compreso tra gli anni sessanta e settanta vengono articolati quelli che da quel momento in poi rappresenteranno gli orientamenti peculiari del postmoderno in letteratura. Il termine ‘orientamenti’ introduce un ulteriore aspetto che distingue il postmoderno dai periodi precedenti, cioè il fatto che non si possa identificare un vero e proprio canone che ne caratterizzi la produzione artistica (non soltanto letteraria), piuttosto, si parla di tendenze espressive o paradigmi di pensiero. Sotto l’iscrizione “letteratura postmoderna” si trovano autori anche molti diversi tra loro per stili e/o contenuti (e, a seconda del critico letterario, eletti di volta in volta a modelli esemplari del postmoderno oppure esclusi

tout court dalle sue fila), ma accomunati da una volontà di separazione netta rispetto al periodo antecedente che li conduce a varie forme di sperimentazione artistica.

Osservando alcuni di questi autori da vicino, la prima impressione è che gran parte dell'arte e della letteratura della seconda metà del Novecento senta di non potersi esimere dal fare in conti con la sconfitta del senso e senta la responsabilità di doverla annunciare attraverso la produzione di immagini esasperate di una realtà sconnessa e inconsistente che l'autore contempla con distacco e sfiducia. La scrittura si popola di atmosfere e vicende frammentarie, guidate perlopiù dal caso o dal caos, e nelle quali paranoia, apatia e schizofrenia sembrerebbero le uniche forme espressive ormai concesse all'umanità, nonché gli unici (sebbene fallimentari) mezzi tramite cui relazionarsi con il mondo. È il caso di romanzi come *The Crying of Lot 49* di Thomas Pynchon, pubblicato nel 1966, non a caso l'anno che Brian McHale sceglie come punto d'inizio per la sua periodizzazione del postmodernismo ("1966 Nervous Breakdown" 402; *The Cambridge Introduction to Postmodernism* 22-50)²⁸. *The Crying of Lot 49* mette a dura prova protagonista e lettore, invischiati in una ricerca tanto intensa quanto inconcludente, come sospetta l'eroina Oedipa Maas man mano che si addentra nel labirinto predisposto per lei dall'autore:

Oedipa wondered whether, at the end of this (if it were supposed to end), she too might be left with only complied memories of clues, announcements, intimations but never the central true itself, which must somehow each time be too bright for her memory to hold; which must always blaze out, destroying its own message irreversibly, leaving an overexposed blank when the

²⁸ Come McHale stesso premette (*The Cambridge Introduction to Postmodernism* 25), la sua è soltanto una delle molte periodizzazioni possibili, in quanto non esistono coordinate temporali del postmodernismo convenzionalmente accettate come tali e i suoi confini rimangono a tutt'oggi sfumati. Sulle tematiche e il dibattito riguardante il postmodernismo si vedano, in particolare: Harvey, *The Condition of Postmodernity*; Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*; Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*.

ordinary world came back. (Pynchon 66)

Il sospetto di Oedipa è ben fondato: né a lei né al lettore verrà concesso il lusso di conquistare la fine della ricerca, come del romanzo. Avvisaglie in merito sono individuabili a partire dal titolo stesso dell'opera, dove il gerundio "crying" rimanda a una storia perennemente in corso, una narrazione costantemente "sul punto di", ma che non arriva mai ad assumere una forma conclusiva. Pynchon interrompe il viaggio di Oedipa improvvisamente e senza motivo apparente, quasi a voler annunciare che, in una società che ha smarrito i connotati tangibili del reale, la realtà stessa dipende esclusivamente dall'arbitrarietà del linguaggio, che non svolge più la funzione di rappresentare bensì quella di inventare, letteralmente, la realtà, o meglio, *una* realtà. Ecco perché l'itinerario di Oedipa non conduce in nessun luogo, sia esso fisico o mentale: la sua strada non è la strada liberatoria cui tende la Beat Generation, ma è il paesaggio claustrofobico e problematico dell'abbandono. Lungo questa strada ci si può soltanto perdere, e non sembra esservi via d'uscita, come viene sottolineato in *L'io minimo*:

Nella narrativa recente, il viaggio all'interno non porta da nessuna parte, né a una comprensione più piena della storia in quanto rifratta attraverso una singola vita, né a una più piena comprensione dell'io. Più si scava, meno si trova, anche se lo scavare, per inane che sia, può essere la sola cosa che mantiene in vita. I romanzi di Pynchon, ambiziosi, ma volutamente inconcludenti, come molti romanzi recenti, drammatizzano la difficoltà di tenere insieme l'io in un mondo senza significato e senza modelli coerenti, in cui la ricerca di modelli e di connessioni ritorna su sé stessa stringendo sempre più il cerchio del solipsismo. (Lasch 107)

In questo caso, non è la *wilderness experience* che viene a mancare, ma la possibilità di trovare in essa un significato, di ricondurla ad un tracciato della conoscenza. L'opera di Pynchon, almeno in questa fase, giunge a identificare la realtà in termini di costruzione narrativa che,

sempre secondo Lasch, si concretizza in una parodia dell'idea della ricerca dell'io, attuata tramite il concetto di *paranoia*:

Per Pynchon, significa che l'arte fabbrica un'illusione di significato, una “trama” in cui “tutto torna”, senza la quale il peso dell'io diventa insopportabile. La paranoia è la “scoperta che *tutto è connesso*”. Ma l'arte di Pynchon, come l'arte contemporanea in generale, simultaneamente vanifica questa scoperta. Le sue “trame” non portano da nessuna parte. (108)

Proprio nella rinuncia alla ricerca di un senso risiede la differenza principale tra Pynchon e un autore come Vonnegut; infatti, sebbene ad uno sguardo superficiale potrebbe sembrare che vi sia più di un punto in comune, soprattutto considerando il trattamento riservato da entrambi gli scrittori ai loro personaggi, le differenze nella concezione del mondo prospettata dai due autori sono sostanziali:

Pynchon prima presenta dei personaggi che vivono in stato d'assedio, controllati da forze invisibili e vittime della “cultura della morte” che pervade il mondo moderno; poi nega persino che essi siano vittime di una cospirazione, suggerendo al tempo stesso che la paranoia, l'illusione di una cospirazione o di una “trama” che rende intelligibile la storia, fornisca le uniche basi difendibili dell'io. (Lasch 109)

In Vonnegut la medesima condizione di assedio mentale non è fine a sé stessa né presuppone un vuoto nella ricerca del senso; all'opposto, lo scrittore di Indianapolis utilizza gli strumenti narrativi del postmodernismo per restituire valore alla ricerca di un senso all'interno dell'esistenza. Certamente, non si può non notare che in *The Sirens of Titan* Malachi Constant e l'intero universo sono “controllati da forze invisibili” o che i meccanismi della paranoia sono responsabili della deriva mentale schizofrenica e omicida di Dwyane Hoover in *Breakfast of*

Champions; allo stesso modo, i *Tralfamadorians* in *Slaughterhouse-Five* invitano non troppo velatamente Billy Pilgrim a farsi poche illusioni in merito all'esistenza del libero arbitrio umano (SF 70) e l'ipotesi di partenza di *Timequake*, è ancora più pessimista sotto quest'aspetto. L'universo letterario di Vonnegut è caotico, frammentario, e spesso cinico tanto quanto quello degli altri suoi colleghi postmoderni, eppure tutto questo non sembra sufficiente a far vacillare l'umanesimo del suo creatore. Ciò che differenzia Vonnegut dai suoi contemporanei è proprio la profonda attenzione all'umano, grazie alla quale può immergere la sua scrittura nel tempo, la dimensione che sembrava essere stata spazzata via dalla spazializzazione postmoderna. L'autore fa tesoro della propria esperienza personale e assorbe quanto più possibile dell'umanità che lo circonda, ovunque vada, collezionando personaggi e momenti che riversa nella propria scrittura. Al contrario, il dramma di molti altri scrittori risiede proprio nell'aver intrappolato le proprie storie e i propri personaggi nella dimensione dell'irreale, come spiega Lasch nel passo che segue:

Essi [gli scrittori contemporanei] possono offrire rappresentazioni altamente plausibili del mondo che ci circonda; possono offrire vivide testimonianze di un certo tipo di esperienza interiore; ma raramente riescono a collegare le due cose. Quando tentano di rimettere in vita le tecniche del realismo forniscono, nel migliore dei casi, resoconti della realtà che non hanno in sé niente dell'esperienza della realtà. Quando rifiutano il realismo, trasmettono l'esperienza dello smarrimento, della vittimizzazione, della consapevolezza paralizzante, ma senza agganciarla alla più vasta vita sociale al di fuori dell'io. La sola esperienza che trasmettono con una qualche convinzione è, in breve, quella dell'irrealtà, che sia "paranoide" o "antiparanoide" ha poca importanza. (112)

Proprio la capacità di fondere l'esperienza della realtà con quella interiore dell'io, oltretutto trovando contemporaneamente modo di giocare con la fantascienza e concedersi il

lusso di una pungente ironia, è l'eredità più importante lasciata dall'opera di Vonnegut: i personaggi dei suoi romanzi soccombono all'irrealtà affinché autore e lettori, attraverso la loro *wilderness experience*, possano trovare una via d'uscita che li conduca fuori dalle paralisi del pensiero postmoderno, dentro una realtà nuovamente "viva".

Oltre a Vonnegut e Pynchon, sono svariati gli autori statunitensi di questi anni che possono essere ricondotti, per un motivo o per un altro, ai generi della fantascienza e della *paranoid fiction*. Philip K. Dick è forse lo scrittore che si è spinto più in profondità nel ritrarre le dinamiche relative alla cultura della paranoia e i malesseri psichici di un mondo sempre più dipendente da una tecnologia particolarmente evoluta la quale, nelle mani del potere, diviene un formidabile strumento di controllo delle masse e mortificazione dell'identità individuale. *A Scanner Darkly*, romanzo del 1977 con una forte componente autobiografica²⁹, è il perfetto resoconto di un incubo distopico: in un futuro non troppo lontano, nel 1994, la straziante distruzione psichica di una generazione è causata dalla diffusione di una droga letale e dagli strumenti spietati adottati dal governo per tenere sotto controllo la società. "This is a world of machines and of consumer products identifiable by their brand names", spiega Christopher Palmer nel suo studio sull'opera di Dick, ma c'è di più:

Yet what *A Scanner Darkly* arrives at is the breakdown of the main character's self. Indeed this situation is present, as it were impending, from the beginning. The first couple of pages deal with the psychic disintegration of a character called Jerry Fabin, and the novel is littered with images

²⁹ La quasi totalità degli eventi narrati in *A Scanner Darkly* riguarda un periodo preciso e particolarmente cupo della vita dell'autore. Philip K. Dick ha fatto uso di amfetamine per anni ma, all'inizio degli anni settanta, la sua dipendenza raggiunge un livello critico al punto che la moglie Nancy lo abbandona e lo scrittore finisce per vivere circondato da altri sbandati e tossicodipendenti, tra droghe, psicofarmaci e il costante sospetto di essere sotto controllo dall'FBI. Dick arriva persino a tentare il suicidio, evento a seguito del quale si risolve a cercare aiuto presso un centro di recupero in Canada. *A Scanner Darkly* è il prodotto di questo periodo devastante dal quale lo scrittore riesce faticosamente a riprendersi, anche se mai completamente.

of the end result of the process whose inexorable stages it is at the same time tracing with Bob Arctor: brain death, the situation in which you are still alive, but not as a person, simply as a thing, compared to an insect whose life is purely reflexive or to a machine with charred circuits, wrecked, now producing nothing more than a low-voltage hum. In dealing with the breakdown of identity, of self itself, *A Scanner Darkly* treats a theme, and arouses a terror, important to much of Dick's work. This can take the form of schizophrenia or autism; of coming to see the world and its inhabitants as reduced to entropic mess [...]. (179-180)

Il protagonista condannato all'annichilimento cognitivo di cui si parla è Fred, agente della narcotici sotto copertura che veste i panni del tossicodipendente Bob Arctor per indagare sul traffico della potente "Substance D". Le misure di sicurezza per missioni di questo genere sono tali che l'agente deve rimanere anonimo e irriconoscibile persino quando riferisce ai propri superiori, grazie ad una tuta speciale che altera il suo aspetto; ne consegue che non vi è un singolo momento della vita di Fred che non sia "sotto copertura". Dick crea così il terreno sociale e psicologico nel quale, non essendo possibili rapporti umani sinceri, la paranoia e la psicosi possono proliferare indisturbate. Al fine di portare a termine le indagini efficacemente, la casa di Arctor è stata tappezzata di "holo-scanners", che registrano suoni e immagini in ogni momento, registrazioni che lo stesso Fred si occupa di visionare. La parabola discendente ha inizio quando Fred/Arctor comincia a contrarre una vera dipendenza dalla droga, con conseguenze devastanti: tra gli effetti principali della Substance D, infatti, vi è la dissociazione totale dell'emisfero sinistro del cervello dal destro, fino al punto che ognuno dei due agisce indipendentemente e, anzi, in contrasto rispetto all'altro. Fred sprofonda in una forma estrema di schizofrenia, al punto che durante la revisione delle registrazioni delle "holo-scanners", osserva sé stesso impersonare Arctor ma senza riconoscersi. La diegesi si scompone quindi in differenti livelli, corrispondenti alle diverse vite del protagonista, ciascuna dotata di una temporalità propria e solo apparentemente comunicanti: il tempo sembra scorrere con una

lentezza estrema per Arctor e gli altri tossicodipendenti, proprio a causa delle sostanze stupefacenti, mentre è immobile ma votato all'efficienza all'interno del quartier generale della narcotici, un eterno presente di svolgimento meccanico del lavoro assegnato, sempre uguale a sé stesso. Le riprese delle "holo-scanners" introducono un elemento di disturbo temporale ulteriore e per nulla trascurabile. In primo luogo, la registrazione video mette in scena una temporalità a sé stante: gli avvenimenti possono essere gestiti a piacimento, accelerando o rallentando, saltando da un episodio all'altro se lo si desidera, fermando le immagini o facendole scorrere a ritroso. Inoltre, se da un certo momento in poi Fred non riesce più ad identificare sé stesso nei video, ciò significa anche che gli eventi registrati costituiscono una novità per lui, qualcosa da scoprire come si scopre il futuro, senonché tali eventi invece fanno già parte del suo passato: un'esperienza straniante che mette a dura prova la fiducia nell'esistenza di una dimensione cronologicamente ordinabile. Il passaggio dal vivere una doppia vita alla scissione dell'identità individuale si compie senza che vi sia possibilità di salvezza. Fred/Arctor sprofonda in atteggiamenti paranoici e sperimenta un graduale ma inesorabile distacco dalla realtà – come quando, nel passo che segue, si aggira per la casa, tra telecamere che deve fingere non esistano:

Paranoia. Or rather the "it." The depersonalized it.

Whatever it is that's watching, it is not a human.

Not by my standards, anyhow. Not what I'd recognize.

As silly as this is, he thought, it's frightening. Something is being done to me and by a mere thing, here in my own house. Before my very eyes.

Within *something's* very eyes; within the sight of some *thing*. Which, unlike little dark-eyed Donna, does not ever blink. What does a scanner see? he asked himself. I mean, really see? Into the head? Down into the heart? Does a passive infrared scanner like they used to use or a cube-type holo-scanner like they use these days, the latest thing, see into me—into us—clearly or darkly?

I hope it does, he thought, see clearly, because I can't any longer these days see into myself. I see only murk. Murk outside; murk inside. I hope, for everyone's sake, the scanners do better. Because, he thought, if the scanner sees only darkly, the way I myself do, then we are cursed, cursed again and like we have been continually, and we'll wind up dead this way, knowing very little and getting that little fragment wrong too. (Dick 326-327)

Il povero Fred/Arctor ha purtroppo avuto un'intuizione corretta in merito al proprio destino: la "Substance D" farà *tabula rasa* delle sue facoltà mentali senza che l'uomo possa fare nulla per invertire il processo distruttivo. L'ultima delle identità che Fred assumerà risponde al nome di Bruce, una creatura più simile ad un vegetale che ad un essere umano: una marionetta nelle mani del sistema, inconsapevolmente destinata a diventare un ingranaggio nella macchina produttrice della sua stessa rovina.

Si può dire che droghe e "holo-scanners" svolgono la stessa funzione delle antenne impiantate nel cervello dei soldati su Marte in *The Sirens of Titan*: interruzione di determinate connessioni psichiche, annullamento della capacità di immagazzinare i ricordi in maniera indipendente e coerente, inibizione di qualsiasi espressione di libero arbitrio. In entrambi i casi si assiste al processo di creazione di una società di uomini-macchina, selezionati tra le file di coloro i quali, per un motivo o per un altro, fanno parte della categoria degli emarginati (in *A Scanner Darkly* i tossicodipendenti, in *The Sirens of Titan* i "falliti" desiderosi di un nuovo inizio) e sono quindi la materia prima ideale da cui plasmare la forza lavoro del sistema. Affinché il piano abbia successo è necessario operare la sistematica necrosi delle facoltà distintive dell'umano, come il linguaggio e, soprattutto, la memoria. Il linguaggio non può infatti entrare in azione come strumento creativo dell'io se non attraverso la memoria, che gli fornisce la materia prima a partire dalla quale svilupparsi e espandersi.

La differenza sostanziale tra lo scenario prospettato da Philip K. Dick e quello di Kurt Vonnegut è da rinvenire in due visioni dell'esistenza antitetiche. Se da un lato, in maniera

analoga a quanto accade in Vonnegut, la scrittura di Dick è caratterizzata dall'incontro tra preoccupazioni postmoderne e spirito umanista³⁰, dall'altro, in *A Scanner Darkly* l'autore sembra infine deporre le armi di fronte a una realtà opprimente sulla quale l'individuo non può intervenire in alcun modo concreto, rassegnazione di cui il romanzo in questione si fa dolorosamente testimone.

In molti suoi libri, così come sostiene Jason P. Vest,

Dick, as much as any twentieth-century American author, acknowledges the contradictions and complications of preserving freedom, authenticity, and agency within the postmodern period's political, economic, and social mayhem. Dick's fiction acknowledges how imperfectly humanism responds to the convoluted complexities of postmodern life, but his writing also validates humanism's merit in an era that [...] shatters all certainties. Personal agency, autonomy, and liberty may seem outdated (even desiccated) to postmodern eyes, but Dick's fiction laments the loss of these humanist values by furiously demanding their conservation. (194-195)

La rivendicazione dei valori umanisti pur in condizioni tremendamente avverse emerge, forse non a caso, soprattutto nelle opere degli anni sessanta (si pensi a *Now Wait for Last Year* o *Do Androids Dream of Electric Sheep?*), nelle quali Dick utilizza la fantascienza per condurre una lucida analisi della società contemporanea:

Dick consistently questions human freedom, agency, and identity by submerging his characters in nightmarish dystopias that break down at a moment's notice. [...] Dick portrays lonely and

³⁰ Per approfondire le caratteristiche del cosiddetto "Postmodern Humanism" in letteratura e come questo si riflette nell'opera di Dick e Vonnegut, si vedano Davis, *Kurt Vonnegut's Crusade, or, How a Postmodern Harlequin Preached a New Kind of Humanism*; Davis e Womack, *Postmodern Humanism in Contemporary Literature and Culture: Reconciling the Void*; Tally Jr., *Kurt Vonnegut and the American Novel: A Postmodern Iconography*; Vest, *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*.

fractured people whose salvation is uncertain, who struggle against (even if they cannot defeat) the institutions that circumscribe them, and who embody humanist principles even if these principles lose their potency. (195)

L'autore continua fino all'ultimo a manifestare una profonda compassione nei confronti dei propri personaggi e della loro condizione, ma si direbbe non credere più nella possibilità di una qualche redenzione per l'umanità. È plausibile pensare che tale rassegnazione derivi, almeno in parte, dal fatto che la vita di Dick è stata segnata da un crescendo di dipendenze, traumi e conseguenti stati depressivi che sono sfociati in atteggiamenti paranoici patologici. Il peso di questo malessere ha infine preso il sopravvento e relegato lo scrittore a una condizione di estremo isolamento sociale e psicologico che si riflette nei temi e nelle vicende dei romanzi, nonché nel cupo destino dei personaggi.

Eppure, la stessa tipologia di traumi personali ha generato in Vonnegut la reazione opposta, ossia la ricerca di una sempre maggiore connessione con i propri simili. Grazie alla sincera fiducia riposta nei confronti di quanto di buono alberga nell'io, Vonnegut ha potuto tenere gli occhi bene aperti sul mondo, anche quando ciò significava prendere atto di atrocità e dolore, e adoperarsi al fine di indicare vie alternative alla passiva accettazione di una società prevaricatrice e distruttiva. Vonnegut non fa nessuno sforzo per convincere il lettore dell'esistenza di un "futuro migliore" a cui, evidentemente, non crede nemmeno lui; ciò in cui crede fermamente, invece, è la necessità di *essere* individui migliori ogni giorno, nel presente, anche se questo non dovesse portare a nessun miglioramento generale nelle condizioni dell'umanità nell'universo. Per questa ragione *The Sirens of Titan* (e l'opera di Vonnegut in generale) è attraversato da un sentimento che non riesce a imporsi con altrettanta convinzione nell'opera di Dick: la speranza. Dopo aver illustrato la miserabile condizione mentale dei terrestri su Marte, Vonnegut apre un nuovo capitolo con un'epigrafe che sancisce l'impossibilità materiale di convertire gli esseri umani in automi:

“We can make the center of a man’s memory virtually as sterile as a scalpel fresh from the autoclave. But grains of new experience begin to accumulate on it at once. These grains in turn form themselves into patterns not necessarily favorable to military thinking. Unfortunately, this problem of recontamination seems insoluble.” — Dr. Morris N. Castle, Director of Mental Health, Mars. (Vonnegut, *SoT* 166)

Il fantomatico direttore di un centro di salute mentale marziano è costretto ad ammettere che non è possibile rendere la mente umana impermeabile alle “intrusioni” dei processi mnemonici dell’esperienza. La storia di Malachi Constant è esemplare in questo senso: appena giunto su Marte, la sua identità viene riprogrammata nella persona del soldato Unk, tenuto sotto controllo grazie ad un’antenna impiantata nel cervello, identica a quella dei suoi commilitoni. La struttura della società su Marte è molto simile a quella di un termitaio o di un formicaio: i soldati costituiscono cioè una delle componenti di un superorganismo e sono programmati per svolgere un compito specifico e nient’altro. Qualora qualcuno di loro tenti, con grandissimo sforzo, di produrre un pensiero indipendente o di ricordare qualcosa di sé stesso, è compito dell’antenna punire il colpevole arrecandogli un dolore lancinante; in seguito, il soldato viene condotto in ospedale per procedere nuovamente alla rimozione della memoria, fino alla “crisi” successiva. Unk sembrerebbe destinato a vivere in queste miserabili condizioni se non fosse per l’aiuto di una misteriosa lettera grazie alla quale può prendersi cura della propria memoria, un passo alla volta. Così come l’agente Fred non era in grado di riconoscersi nel tossicodipendente Bob Arctor, Unk ignora di essere stato, nell’identità precedente, Malachi Constant, con la differenza che nel romanzo di Vonnegut le due identità finiranno per incontrarsi. Mentre Unk si aggirava goffamente nello spazio tra mille disavventure, Constant era diventato una figura emblematica dell’egoismo umano e per questo motivo è odiato dall’intera comunità dei terrestri. Quando riesce finalmente a tornare sul proprio pianeta d’origine, il passato è lì ad attenderlo, insieme

alla punizione destinata a Malachi Constant, l'esilio su Titano. La verità viene svelata all'uomo soltanto affinché egli sia cosciente del motivo per cui viene punito e per amplificare così la sua sofferenza. Tuttavia, le rivelazioni che avrebbero dovuto sconvolgerlo hanno su di lui un effetto inaspettato:

The man who had been Malachi Constant, who had been Unk, who had been the Space Wanderer, the man who was Malachi Constant again — that man felt very little upon being declared Malachi Constant again. He might, possibly, have felt some interesting things, had Rumfoord's timing been different. But Rumfoord told him what his ordeal was to be only seconds after telling him he was Malachi Constant — and the ordeal was sufficiently ghastly to command Constant's full attention. (Vonnegut, *SoT* 310-311)

Quello che avrebbe dovuto essere il momento traumatico rivelatore dell'intera vicenda ha scarso impatto sul principale interessato, perché il vero trauma di Unk-Malachi si era già manifestato su Marte molte pagine addietro, quando aveva intrapreso la dolorosa odissea per tornare padrone della propria coscienza attraverso la memoria. La riconquista del nome "Malachi Constant" è solo uno dei tasselli del percorso che condurrà il protagonista verso una nuova identità: una storia arricchita dalla consapevolezza delle connessioni che lo legano non soltanto allo spazio e al tempo, ma all'umanità di cui è parte.

Nella sua opera, Vonnegut riesce a riconciliare l'uomo con la storicità laddove altri romanzieri suoi contemporanei sembrano essersi arresi all'idea che qualsiasi "sforzo di dare un senso alla vita comune" sia vano e che l'unica possibilità di narrazione dell'esperienza umana nella storia sia quella di testimoniare "la percezione familiare che tutte le cose corrono verso la rovina" (Lasch 108-109). Lasch vede nell'individualità uno spazio di contraddittoria sofferenza ma anche di potenziale conoscenza:

L'individualità è la dolorosa consapevolezza della tensione tra le nostre aspirazioni illimitate e la nostra limitata capacità di comprensione, tra l'originario presagio di immortalità e il nostro stato mortale, tra unità e separazione. Una nuova cultura, una cultura postindustriale, se si preferisce, deve basarsi sul riconoscimento di queste contraddizioni dell'esperienza umana [...]. (11)

L'esperienza della *wilderness of time* intrapresa dai personaggi vonnegutiani, anche nelle sue forme più disperate e oscure, è funzionale a prendere atto di tali contraddizioni e contemporaneamente a lanciare al lettore un messaggio di fiducia nella possibilità per l'uomo di trovare il proprio posto nel tempo e, grazie ad esso, nella realtà in cui vive. È innegabile che l'uomo contemporaneo debba fronteggiare dei limiti insormontabili: non è più "al centro del cosmo", né "il primo dei viventi" o "il padrone del senso", eppure tale contesto gli insegna che può e deve agire "come un trasformatore", per contribuire con un supplemento di complessità all'esistenza (Lyotard, *L'inumano* 68-69); da questa prospettiva, l'abilità di organizzare la memoria in termini di racconto, narrazione, storia, è il nucleo pulsante della natura umana.

3. Ricomporre frammenti, tessere storie

Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments.

—Don DeLillo, *The Body Artist*

Ogni sforzo atto a restituire l'esperienza umana al tempo (e viceversa) deve fare i conti con quanta parte del tempo non appartiene all'umano, senza però soccombere ad essa. Deleuze aveva sottolineato come tra Kronos e Aïôn non esista solo una contrapposizione fondamentale

ma soprattutto una compenetrazione profonda³¹ che l'uomo non può padroneggiare completamente con gli strumenti della ragione e alla quale non può però rinunciare.

L'esperienza traumatica è fonte di distacco da una temporalità prettamente umana e trascina la coscienza nella vastità del tempo cosmico: l'attività narrativa rappresenta uno strumento prezioso per esplorare questa *wilderness of time* e trasformare tale esperienza in una storia, ricondurla alla coscienza forte di una nuova consapevolezza. Ciò accade nei romanzi di Vonnegut e DeLillo, nei quali il lettore è messo in condizione di fare esperienza di temporalità altre attraverso cui confrontarsi con traumi collettivi e personali, in forme che gli sarebbero altrimenti precluse.

Per quanto concerne l'esercizio stesso della narrazione, la sua funzione fondamentale nella percezione del tempo è evidente innanzitutto tenendo presente che “we can perceive a duration only when it is organized” (Kermode 45). A questo proposito, anche Paul Ricoeur scrive che:

[...] esiste tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana una correlazione che non è puramente accidentale, ma presenta una forma di necessità transculturale. O, in altri termini, *che il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale.* (Tempo e racconto 91)

Quanto messo in atto da Vonnegut con *Slaughterhouse-Five* o con *Timequake* e da DeLillo con *The Body Artist* risponde alla necessità narrativa di rapportarsi con il tempo e stabilisce un dialogo con quelle qualità del tempo che possono prendere forma di racconto. Non

³¹ Si faccia riferimento al capitolo precedente, “Wilderness of time, metafora dell'ignoto”, per quanto concerne il rapporto tra Kronos e Aiòn così com'è stato studiato dal Deleuze in *Logica del senso* (12-18, 58-64, 133-137, 145-150).

ultimo, i due autori riescono ad includere nella loro scrittura persino gli aspetti “inenarrabili” del tempo: non perché abbiano il potere di descriverli, ovviamente, ma perché nelle loro storie il limite e l'impossibilità sono protagonisti, ci si muove cioè al confine tra ciò che la parola può esprimere e l'oscurità di ciò che non è articolabile.

Tracce più o meno consistenti di questo stesso procedimento sono individuabili nella produzione di altri autori americani contemporanei che lo hanno messo in pratica attraverso i generi e le tematiche più disparati (si pensi a *The Road* di Cormac McCarthy, *Beloved* di Toni Morrison, ma anche alle *short stories* di Raymond Carver). Un'opera particolarmente esemplare da questo punto di vista è *The New York Trilogy* di Paul Auster, del 1987, una raccolta di tre romanzi (*City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*) nella quale il genere della *detective fiction* viene utilizzato in una chiave che risente degli argomenti e delle tendenze stilistiche inaugurati dal postmoderno e permette all'autore di esplorare le tematiche riguardanti la funzione creatrice del linguaggio rispetto alla percezione della realtà e dell'identità individuale.

Auster fa propria la teoria lacaniana secondo la quale il mondo sensibile viene costruito nella mente dell'individuo attraverso la parola e diventa reale per mezzo di essa. Il linguaggio è dunque lo strumento³² più importante nelle mani dell'uomo³², anche se si tratta di una scoperta che comporta più problematiche di quante ne risolva, come dimostra l'opera chiamata in causa. Il dramma della privazione del linguaggio viene ritratto con eccellente maestria nelle prime pagine di *City of Glass*, quando il protagonista Quinn, nei panni del detective “Paul Auster”, incontra la persona che l'ha assunto per risolvere un caso, Peter Stillman Jr. Non appena Stillman gli rivolge la parola, ha inizio una scena disperante ed esasperante allo stesso tempo: prende il via un monologo che andrà avanti per ore, in cui ogni frase è una conquista faticosa

³² Per quanto concerne l'opera di Paul Auster e l'importanza del linguaggio nella sua scrittura, si rimanda a: Barone, *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*.

per quell'uomo che cerca di raccontare di come da bambino gli sia stata preclusa la possibilità di coltivare la facoltà del linguaggio. Un breve estratto delle sei pagine della storia, se così la si può chiamare, di Stillman è utile a capire la portata del trauma irreparabile da lui subito:

'I am Peter Stillman. I say this of my own free will. Yes. That is not my real name. No. Of course, my mind is not all it should be. But nothing can be done about that. No. About that. No, no. Not anymore.

'You sit there and think: who is this person talking to me? What are these words coming from his mouth? I will tell you. Or else I will not tell you. Yes and no. My mind is not all it should be. I say this of my own free will. But I will try. Yes and no. I will try to tell you, even if my mind makes it hard. Thank you.

'My name is Peter Stillman. [...] That is not my real name. My real name I cannot remember. Excuse me. Not that it makes difference. That is to say, anymore.

[...]

'Poor Peter Stillman. A little boy he was. Barely a few words of his own. And then no words, and then no one, and then no, no, no. Anymore.

[...]

'Boo hoo. Excuse me. Such is my weeping and wailing. Boo hoo, sob sob. What did Peter do in that room? No one can say. Some say nothing. As for me, I think that Peter could not think.

(The New York Trilogy 15-17)

Se fossero le parole di un automa, sarebbe un macchinario altamente sofisticato; chi parla, però, è un essere umano, nonostante il suo modo di esprimersi assomigli più alla lettura incerta di telegramma mal scritto che a ciò che si definisce 'parlare'. È una creatura improbabile, Peter Stillman, vestito di bianco dalla testa ai piedi e sopravvissuto ad un'infanzia trascorsa in una stanza buia e deprivata della comunicazione verbale.

Il colore bianco dell'abito (e della pelle persino), così come l'uso inconsueto della parola,

sono due elementi caratteristici anche di un altro personaggio letterario creato anni dopo dalla penna di Don DeLillo, Mr. Tuttle, ma le differenze che li separano sono enormi. È sufficiente mettere a confronto un altro estratto del discorso di Stillman con le parole di Mr. Tuttle per comprenderne la distanza:

‘Thirteen years, they said. That is perhaps a long time. But I know nothing of time. I am new every day. I am born when I wake up in the morning, I grow old during the day, and I die at night when I go to sleep. It is not my fault.

[...]

‘Peter kept the words inside him. All those day and months and years. There in the dark, little Peter all alone, and the words made noise in his head and kept him company. This is why his mouth does not work right. (Auster, *The New York Trilogy* 18-20)

Peter Stillman è vittima di un folle esperimento del padre, che lo ha rinchiuso in una stanza buia e maltrattato ripetutamente per anni: l’obiettivo era di fare sì che il bambino dimenticasse la lingua degli uomini e diventasse così terreno fertile per apprendere quello che viene chiamato “God’s language”. L’uomo che Quinn ha di fronte è un sopravvissuto che tenta faticosamente di riappropriarsi della parola e, attraverso di essa, del tempo, ma con risultati incerti e sconnessi.

Mr. Tuttle, al contrario, è una creatura aliena al tempo degli uomini: le sue parole appaiono incomprensibili agli occhi di Lauren Hartke, la protagonista di *The Body Artist*, perché giungono da molto lontano, sono il prodotto di una “cultura del tempo” completamente altra rispetto a quella umana. Passato, presente e futuro non fanno parte del suo mondo nel modo in cui l’essere umano è abituato a pensarli: la sua casa è nell’istante dell’Aïôn, quel “presente senza spessore” (Deleuze 147-150) paradossale che sovverte le categorie temporali cronologiche e diviene “puro momento perverso”. Mr. Tuttle parla la lingua della *wilderness of time*, il suo habitat naturale:

“Being here has come to me. I am with the moment, I will leave the moment. Chair, table, wall, hall, all for the moment, in the moment. It has come to me. Here and near. From the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment.”

[...]

“Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me. We all, shall all, will all be left. Because I am here and where. And I will go or not or never. And I have seen what I will see. If I am where I will be. Because nothing comes between me.” (DeLillo, *TBA* 79-80)

In quanto creatura al di fuori del tempo cronologico, Mr. Tuttle incarna con la sola presenza l’istante aionico, all’interno del quale frammentarietà e unità trovano un equilibrio, paradossale ma necessario. In esso, le forme del tempo “esteriore” e del tempo “interiore” si compenetrano a vicenda, senza prevaricazione. Una simile operazione è evidentemente al di fuori delle possibilità dell’individuo, ma la tensione verso di essa rappresenta un bisogno intrinseco alla coscienza umana e l’arte costituisce l’unica approssimazione possibile in questa direzione.

Le implicazioni di questa peculiare condizione esistenziale prettamente umana vengono affrontate da Auster nel celebre passaggio di *City of Glass* in cui il personaggio di Peter Stillman Sr. propone a Quinn le sue riflessioni a proposito della figura di Humpty Dumpty in *Through the Looking Glass* di Lewis Carroll, ed in cui il tema dell’elemento paradossale gioca un ruolo importante: “Humpty Dumpty: the purest embodiment of the human condition. [...] What is an egg? It is that which has not yet been born. A paradox, is it not? [...] And yet, he is alive – make no mistake. We know that because he can speak. More than that, he is a philosopher of language” (81). Padroneggiare l’arte della parola, però, non è sufficiente a tutelare né Humpty Dumpty né l’uomo dalle conseguenze della caduta:

In his little speech to Alice, Humpty Dumpty sketches the future of human hopes and gives the clue to our salvation: to become masters of the words we speak, to make language answer our needs, Humpty Dumpty was a prophet, a man who spoke truths the world wasn't ready for. [...] For all men are eggs, in a manner of speaking. We exist, but we have not yet achieved the form that is our destiny. We are pure potential, an example of the not-yet-arrived. For man is a fallen creature – we know that from Genesis. Humpty Dumpty is also a fallen creature. He falls from his wall, and no one can put him back together again – neither his king, nor his horses, nor his men. But that is what we must all now strive to do. It is our duty as human beings to put the egg back together again. (Auster, *The New York Trilogy* 82)

Il passaggio è rivelatore della concezione austeriana del linguaggio rispetto all'esistenza ed è denso di risvolti che vanno ben al di là della pura sperimentazione stilistica della *meta-detective fiction*. Certamente, le storie di *The New York Trilogy* rappresentano innanzitutto degli esperimenti narrativi, perfettamente riusciti peraltro, e possono per questo apparire portatrici di tematiche puramente intellettuali, non interessate ad uscire dall'ambito della speculazione filosofica sul linguaggio e la scrittura per interagire con la realtà. Ciò non renderebbe però giustizia al testo, come testimonia la citazione sopramenzionata. Il paragone con la figura di Humpty Dumpty ritrae l'uomo come creatura costantemente "in potenza" eppure sempre già vittima della biblica caduta, un'immagine nella quale entrano in gioco anche le anomalie nella percezione del tempo che si è detto essere caratteristiche del pensiero della seconda metà del Novecento. Auster si interroga sui limiti e possibilità della forza creatrice che l'umanità esprime attraverso il linguaggio, quasi a voler conciliare un antico sentimento millenarista di stampo puritano (come sembrano sottintendere i riferimenti ai concetti di 'destiny' e 'not-yet-arrived') con la lyotardiana condizione postmoderna e lo sgretolarsi dell'identità individuale e collettiva. Soprattutto, l'atto di ricomporre i frammenti implica la consapevolezza che il risultato sarà qualcosa di nuovo, lontano dall'armonia perfetta e uniforme dell'immagine dell'uovo, ma non

per questo peggiore: la nuova forma includerà i segni della caduta, le crepe, gli interstizi, potrà forse apparire più fragile dall'esterno, ma sarà stata resa più solida da una storia.

La ricerca di un'armonia perduta è connaturata all'essere umano e la sua assenza viene avvertita con particolare intensità in un mondo che appare condannato alla frammentarietà. Nel Novecento era stato inizialmente messo in atto il tentativo di ricomporre i frammenti dell'io e del tempo attraverso delle narrazioni che ne rimuovessero le crepe, poiché “[...] in ‘making sense’ of the world we still feel a need, harder than ever to satisfy because of an accumulated skepticism, to experience that concordance of beginning, middle, and end which is the essence of our explanatory fictions [...]” (Kermode 35-36). La fase successiva era stata caratterizzata da uno scetticismo sempre maggiore, al limite tra il disincanto e l'apatia, senza che questo però generasse alcun senso di “benessere mentale” per la coscienza individuale.

L'operazione messa in atto da Vonnegut e DeLillo tiene conto dei caratteri di caos e frammentarietà che compongono la realtà più che cercare di rintracciare una “concordance” al suo interno. Nei loro romanzi si assiste all'esposizione di tali caratteri, messi in scena in svariati modi: strutture temporali spesso disorganiche, anche all'interno di uno stesso capitolo; utilizzo dei tempi verbali in maniera apparentemente arbitraria; trame che si focalizzano sull'esplorazione da parte dei personaggi di angoli oscuri della temporalità e dell'io, solo per citarne alcuni. Il lettore assiste all'allestimento di un disordine sapientemente cercato, che fa emergere il delicato equilibrio necessario a trovare la direzione da percorrere, come un funambolo, sul filo dell'esistenza umana. In questi libri, le narrazioni si poggiano sull'esperienza del trauma e sull'importanza dei concetti di memoria e tempo, strettamente interconnessi, nel processo di ricostruzione dell'io.

Quando Unk legge in lacrime la lettera che scopre essere stata scritta dal sé stesso del passato per proteggersi dalla cancellazione della memoria su Marte, Vonnegut crea di fatto una comunicazione epistolare tra individuo e tempo. Allo stesso modo, quando Lauren Hartke in

The Body Artist “trova” Mr. Tuttle nella sua abitazione pochi giorni dopo il suicidio del marito, è impossibile non riconoscere nella creatura una personificazione del tempo, con il quale la donna ha bisogno di venire a patti. E ancora, attraverso l’atto stesso della scrittura di *Slaughterhouse-Five* è lo scrittore Kurt Vonnegut, Jr. a ritrovare sé stesso nel tempo; e anche quando la sensazione è che essere scampati all’apocalisse sia già abbastanza, come in *Falling Man* o, più ironicamente, in *Timequake*, il tempo si riaffaccia e i personaggi si trovano a dover scegliere se muovere nuovamente i propri passi in quella direzione o rifugiarsi nel deserto, fisico o mentale che sia (*Point Omega*). *So it goes*: plasmare il destino a proprio piacimento molto probabilmente non rientra nelle possibilità dell’individuo, ma la costruzione dell’identità di ognuno è un processo sempre aperto.

La letteratura ha la facoltà di creare una dimensione nella quale si può assistere a una vera e propria conversazione tra la natura umana e il tempo, una funzione che conferma la sua importanza anche ora che l’uomo occidentale è entrato in un nuovo millennio ed ha più che mai necessità di conferire un senso alla propria esistenza che vada al di là della pura sopravvivenza. Si è parlato di come, per un autore come Auster, la parola sia lo strumento attraverso il quale l’individuo dà forma al mondo, ma perché tale mondo venga riempito di senso è necessario confrontarsi con la *wilderness of time*: è il tempo, infatti, l’interlocutore tramite il quale la condizione umana acquisisce una ragion d’essere. Se Lyotard vedeva nella postmodernità un processo che spostava “in avanti” la specie umana senza che questa avesse “la minima capacità di governarlo” (*L’inumano* 92), oggi lo spostamento in avanti è diventato talmente connaturato che il presente sembra codificabile solo in termini di scadenza da oltrepassare per afferrare il futuro. L’immagine del funambolo è adeguata anche in questo caso: è necessaria una pausa, per misurare il passo, per non precipitare nel vuoto, anche se la corda d’acciaio ferisce la carne e la ricerca dell’equilibrio è una tortura per le ossa.

KURT VONNEGUT, JR.

BUGS IN AMBER AND TIME-TRAVELERS

“I wish I’d written *Our Town*”, dichiara un ormai anziano Vonnegut in *Timequake*, e sembra voler dar voce alla nostalgia di chi avrebbe preferito ritrarre un mondo come quello dei personaggi di Wilder, in cui i malesseri che affliggono i vari Billy Pilgrim del nostro tempo sembravano ancora lontani. Non solo, probabilmente lo scrittore di Indianapolis si riferisce anche al fatto che avrebbe voluto scrivere un’opera teatrale come *Our Town*, dal momento che nel teatro l’uomo può realizzare quegli “artificial timequakes” (*T 20*) attraverso cui gli attori – e con loro gli spettatori – fuoriescono dalle convenzioni della temporalità cronologica fino al punto di invertire le coordinate della realtà, ma senza spiacevoli conseguenze: “Talk about remembering the future!” (20). Costoro escono indenni dalle montagne russe del tempo, la loro è una *wilderness of time* immaginaria; lo stesso non si può dire con certezza dei personaggi dei romanzi di Vonnegut, il cui viaggio non si basa su un copione, non è immaginario, ma è originato da un malessere profondo che li intacca dall’interno della coscienza.

The Sirens of Titan è il resoconto di un’odissea nello spazio e nel tempo densa di apparenti sconfitte, a seguito della quale Malachi Constant giungerà a comprendere una verità che fino a poco prima gli era oscura, ossia cosa significhi davvero ‘essere umano’.

Slaughterhouse-Five è il romanzo tramite cui Vonnegut fa coraggiosamente i conti con i demoni del proprio passato e, attraverso la storia di Billy Pilgrim, ritrae errori e timori dell’Occidente, non con intento dispregiativo ma di riconsegnare alla storia un messaggio di umanità.

Timequake è, nella forma, un testo che sperimenta e mette alla prova le categorie temporali a disposizione dell’uomo e, nel contenuto, il compendio definitivo dell’umanesimo

vonnegutiano, in cui tutte le parti che hanno contribuito a costruire la filosofia di vita dello scrittore si incontrano e dialogano tra loro, in un'armonia sconclusionata ma perfetta.

Il presente capitolo analizza da vicino queste storie e questi personaggi, nonché le tecniche adottate da Vonnegut per dar loro vita e celebrare, nonostante tutto, l'umanità. Si esaminerà quindi la rappresentazione dei traumi dell'uomo nel Novecento nella sua narrativa, alla luce soprattutto degli studi sul trauma di George Atwood, Cathy Caruth e Shoshana Felman. Per quanto concerne l'analisi dell'opera vonnegutiana, sono state fondamentali qui le ricerche di Todd F. Davis, Jerome Klinkowitz, Gregory Sumner, mentre per le tematiche specificatamente legate a tempo e io interiore ci si è avvalsi delle teorie di Bergson e dei testi scientifico-divulgativi di Brian Greene. La seconda sezione si concentra sulle caratteristiche della dimensione temporale atipica che i personaggi percepiscono e vivono, anche in conseguenza di malesseri interiori. Nell'ultima parte vengono affrontate le tematiche care a Vonnegut del libero arbitrio e dell'immaginazione creativa come strumento di sopravvivenza privilegiato per l'essere umano.

1. Wilderness experience: a Russian roulette with free will

I WAS A VICTIM OF A SERIES OF ACCIDENTS,
AS ARE WE ALL.

—Kurt Vonnegut, *The Sirens of Titan*

Unstuck in time, chrono-synclastic-infundibulated o alle prese con le montagne russe della vita umana, *time-quaked* o affetti da *Post-Timequake-Apathia*: le creature dell'universo letterario di Kurt Vonnegut, Jr. possono vantare, loro malgrado, un *curriculum* di tutto rispetto in quanto a “wilderness experiences” e traumi spazio-temporali, una caratteristica che peraltro

non è passata inosservata alla critica, che ha sovente proposto interpretazioni psicanalitiche delle opere di Vonnegut (Broer 3-7, 9-13; Brown 102-105; Veas-Gulani 177-181). In *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*, Lawrence R. Broer si spinge addirittura a dichiarare che “[p]robably no characters in contemporary fiction are more traumatized and emotionally damaged than those of Kurt Vonnegut” (3), affermazione certamente estrema, ma non priva di fondamento se applicata a un autore che con la sua opera (da *Player Piano* a *Timequake*) ha avuto la possibilità e la capacità di raffigurare contraddizioni e problematiche esistenziali dell’America della seconda metà del Novecento. Se le parole di Broer risultano appropriate è anche perché Vonnegut opera in un contesto storico e culturale che è decisamente *traumatizing* ed *emotionally damaging*. Prima di affrontare lo studio della psicologia dei personaggi, è quindi necessario chiarire quali siano per Vonnegut i traumi del proprio tempo, capaci di scatenare il distacco dell’individuo dalla dimensione percepita come realtà oggettiva, ossia dal “normale” scorrere e progredire della storia umana.

I romanzi abbondano di episodi scatenanti, avvenimenti traumatici specifici legati sia alla sfera personale che a eventi di grande impatto dal punto di vista storico. È ben noto come l’esperienza della Seconda Guerra Mondiale abbia lasciato un segno importante nella vita dell’autore, ma non sufficiente da solo a spiegare la condizione psichica in cui versano i personaggi. La principale causa di questa condizione ha una composizione più articolata e si individua nei processi dis-umanizzanti che affliggono la società e, conseguentemente, la vita stessa. Il progresso tecnologico finalizzato al controllo totale, l’espansione ad ogni costo, i conflitti, la sete di possesso e di potere, la mancanza di empatia tra le persone, sono soltanto alcuni dei segnali che trasmettono ai personaggi la sensazione di vivere in un mondo meccanizzato. Pagina dopo pagina prende forma l’angosciante sospetto di essere gli unici ad accorgersi, per chissà quale cortocircuito del sistema, di far parte di una popolazione di automi manovrata da forze sconosciute e incapace di agire sulla propria vita. Quale che sia la cosiddetta

realtà oggettiva, il risultato è che i vari Malachi Constant, Eliot Rosewater, Billy Pilgrim, Dwayne Hoover e talvolta persino Kilgore Trout³³, sono condannati a una condizione di esilio esistenziale, in cerca di strumenti e coordinate che possano offrire una via d'uscita e che non sembrano però essere immediatamente disponibili, tutt'altro. A questo proposito, la descrizione che Cathy Caruth³⁴ offre dell'esperienza traumatica e dei suoi effetti sulla mente umana è certamente utile per comprendere meglio lo stato psichico dell'individuo che la subisce. Caruth chiama innanzitutto in causa, “the originary meaning of trauma itself (in both English and German), [that is] the Greek *trauma*, or ‘wound,’ originally referring to an injury inflicted on a body” (*Unclaimed Experience* 17), per poi concentrarsi sull'accezione psicanalitica del termine:

In its later usage, [...] most centrally in Freud's text, the term *trauma* is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind. But what seems to be suggested by Freud in *Beyond the Pleasure Principle* is that the wound of the mind—the breach in the mind's experience of time, self, and the world—is not, like the wound of the body, a simple and healable event, but rather an event that [...] is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor. [...] [T]rauma is not locatable in the simple violent or original

³³ Personaggi e protagonisti di alcuni dei libri più noti dell'autore e che spesso appaiono in più romanzi: *The Sirens of Titan*, *God Bless You, Mr. Rosewater*, *Slaughterhouse-Five*, *Breakfast of Champions*, *Jailbird*, *Galápagos*, *Hocus Pocus*, *Timequake*.

³⁴ Nel corso della presente ricerca, si è fatto riferimento al lavoro di Cathy Caruth per quel che riguarda i *Trauma Studies*. La studiosa ha svolto e svolge tutt'ora ricerche che mettono in comunicazione la letteratura con la teoria del trauma e i suoi contributi sono fondamentali per approfondire i discorsi riguardanti il legame tra *trauma* e *narrative*, i linguaggi attraverso i quali l'esperienza traumatica viene espressa e/o codificata e la relazione tra *trauma* e *history*.

event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely *not known* in the first instance—returns to haunt the survivor later on. (17-18)³⁵

Il primo punto da evidenziare riguarda l'esperienza traumatica intesa come ferita non fisica, e quindi non visibile, inferta nelle profondità della mente. Questo genere di ferita non è facilmente guaribile proprio perché si posiziona in uno spazio oscuro dell'esistenza e va a intaccare la capacità della mente di relazionarsi con quest'ultima. Invero, tutti o quasi tutti i romanzi di Vonnegut sono popolati da individui sopravvissuti a ferite inferte alla mente più che al corpo, personaggi e vicende che offrono una panoramica più che esaustiva degli effetti di quella “frattura” o “breccia” menzionata da Caruth e che squarcia la mente e ne altera la capacità di interazione con il tempo, l'io e il mondo esterno. Basti pensare all'antenna forzatamente installata nel cranio di Malachi-Unk in *The Sirens of Titan*, pronta a infliggergli sofferenze insopportabili ogni volta che l'uomo si sforza di ricordare o riflettere su quanto gli accade, ai viaggi nel tempo “spastici” che Billy Pilgrim deve subire in *Slaughterhouse-Five* dal momento che gli è precluso qualsiasi controllo sopra i propri spostamenti o infine, in *Timequake*, all'essere vittima di un cronosisma, ossia “a sudden glitch in the space-time continuum, [that] made everybody and everything do exactly what they'd done during a past decade, for good or ill, a second time”, con il risultato che “only when people got back to when the timequake hit did they stop being robots of their pasts” (Vonnegut, *T* xii-xiii).

In secondo luogo, è interessante notare la relazione che si instaura da subito tra trauma e temporalità: lo smarrimento delle coordinate del reale dà luogo e passa attraverso molteplici sconvolgimenti temporali, nei quali immediatezza, ritorno e ripetizione si scontrano fuori dal dominio della coscienza. Nel trauma, la mente si confronta con una manifestazione

³⁵ Nel caso di Kurt Vonnegut Jr., come si vedrà più avanti, tale definizione è applicabile, pur con modalità e risultati differenti o addirittura opposti, non solamente ai personaggi letterari ma anche all'autore stesso.

dell'inconoscibile, con tutto il carico psicologico di attrazione e contemporanea repulsione che ne consegue, così che l'aspetto medico-scientifico assume i connotati del dramma esistenziale:

[...] trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language. (Caruth, *Unclaimed Experience* 18)

La coscienza non è in grado di elaborare l'evento traumatico nel momento in cui esso si presenta, motivo per cui la ferita rimane aperta. La psiche del sopravvissuto cerca di adattarsi alla nuova condizione in cui si trova, ma è priva del sapere necessario a comprendere il perché di quelle fitte di dolore che continuano a riproporsi senza preavviso, proprio come accade a Unk su Marte. Il protagonista di *The Sirens of Titan* cerca di dare una spiegazione al male che è costretto a subire, ma sembra giungere unicamente a una passiva accettazione dello stato delle cose: "Life was like that, Unk told himself tentatively—blanks and glimpses, and now and then maybe that awful flash of pain for doing something wrong" (Vonnegut, *SoT* 103).

Non è facile effettuare una selezione di opere nel caso di uno scrittore come Kurt Vonnegut, dal momento che il legame che i singoli testi hanno gli uni con gli altri e poi con la vita personale dell'autore è molto stretto; nonostante ciò, i romanzi sopracitati possono essere, se non proprio isolati, quantomeno messi in evidenza all'interno della sua produzione. Questi testi non soltanto mettono in scena preoccupazioni legate alla psicologia dell'individuo e all'abilità o meno della coscienza di intraprendere un percorso di maturazione in una società fortemente avversa, ma lo fanno attraverso un uso affatto scontato degli strumenti del romanzo di fantascienza, in relazione ai paradigmi culturali della società americana e occidentale in genere.

Se l'impressione è che Vonnegut non presti particolare attenzione all'accuratezza scientifica di quanto accade in questi libri, è perché lo studio della scienza non sembra essere il suo interesse principale. Sotto la maschera di improbabili situazioni futuristiche, narrate con una buona dose di *humor* disincantato, si cela ben altro, come hanno saputo notare sin dal principio i lettori più attenti: più eventi e persone si fanno surreali e più appare evidente che l'interesse principale dell'autore è nell'esplorare una mente umana confusa e sconvolta, mentre formule fisiche ed esplorazioni siderali ricoprono un'importanza secondaria.

A questo proposito, vale la pena soffermarsi sulle primissime righe di *The Sirens of Titan*, dalle quali è immediatamente evidente che il narratore si rivolge ai lettori da un futuro non lontano, intenzionato a raccontare una storia ambientata in un periodo detto "Nightmare Ages", che sembrerebbe posizionarsi nel tempo da qualche parte tra gli anni cinquanta e sessanta. L'intento sembra essere storico-didattico, ma la prospettiva temporale da adottare è quella dei lettori che nel 1959 hanno avuto il piacere di sfogliare la prima edizione di *The Sirens of Titan*, che all'epoca si presentava come una sorta di "manoscritto ritrovato dal futuro"³⁶:

Everyone now knows how to find the meaning of life within himself.

But mankind wasn't always so lucky. Less than a century ago men and women did not have easy access to the puzzle boxes within them.

They could not name even one of the fifty-three portals to the soul.

Gimcrack religions were big business.

Mankind, ignorant of the truths that lie within every human being, looked outward—pushed ever outward. What mankind hoped to learn in its outward push was who was actually in charge of all creation, and what all creation was all about.

³⁶ A posteriori, verrebbe quasi da chiedersi se il narratore non sia proprio quel Winston Niles Rumfoord, ancora intrappolato nel *chrono-synclastic infundibulum* e intento a pronunciare una delle sue famose profezie, i cui toni si avvicinano a quelli del predicatore puritano impegnato nel declamare uno dei propri sermoni (*jeremiad*).

Mankind flung its advance agents ever outward, ever outward. Eventually it flung them out into space, into the colorless, tasteless, weightless sea of outwardness without end.

It flung them like stones.

These unhappy agents found what had already been found in abundance on Earth—a nightmare of meaninglessness without end. The bounties of space, of infinite outwardness, were three: empty heroics, low comedy, and pointless death.

Outwardness lost, at last, its imagined attractions. (7-8)

L'ammonimento rivolto al lettore appena qualche anno prima dell'inizio dell'esplorazione umana dello spazio è molto chiaro: Americani, guardatevi dall'investire energie e risorse nell'esplorazione sempre più estrema del mondo esteriore con la speranza che ciò conduca a risposte definitive sul senso dell'esistenza, ogni sforzo in questa direzione risulterà vano. Non sarà il progresso tecnologico a consegnare all'umanità la verità, poiché essa è custodita in un luogo che non può essere raggiunto con tali strumenti bensì attraverso un percorso ben più impegnativo. Ecco quindi delineate le coordinate del tipo di viaggio con cui il lettore avrà a che fare nel corso del romanzo:

Only inwardness remained to be explored.

Only the human soul remained *terra incognita*.

This was the beginning of goodness and wisdom.

What were people like in olden times, with their souls as yet unexplored?

The following is a true story from the Nightmare Ages, falling roughly, give or take a few years, between the Second World War and the Third Great Depression. (8)

Questa sezione iniziale, che coniuga uno stile a tratti poetico con toni narrativi a metà tra

l'epica e la narrazione favolistica, è stata aggiunta da Vonnegut solo nelle stesure finali³⁷ e non sorprende quindi che molti critici abbiano sottolineato come il senso dell'opera sia già racchiuso in queste brevi parole di apertura. A leggerle a quasi sessant'anni di distanza, sono parole reminiscenti di un'America lontanissima e vicinissima allo stesso tempo, che preannunciano il resoconto di una moderna *errand into the wilderness* e ricordano che a tutt'oggi, nonostante l'enorme sviluppo tecnologico raggiunto dal mondo occidentale (non soltanto per quanto concerne i viaggi spaziali), l'anima umana rimane inesorabilmente *terra incognita*. Attenendosi semplicemente alla trama, *The Sirens of Titan* è la storia dell'uomo più ricco d'America, Malachi Constant, condannato a perdere tutta la propria fortuna e ad attraversare, suo malgrado, buona parte del sistema solare, dalla Terra a Marte a Mercurio, per giungere poi su Titano, così come vuole il titolo dell'opera, e ritornare finalmente sulla terra. Com'è stato puntualmente sintetizzato da Gregory Sumner³⁸, la storia di Constant è “an odyssey from chaos to exile, and then to home—which turns out to be a state of mind and a way of relating to others, rather than a destination” (39-40). In poche parole, la fantascienza vera e propria occuperà una posizione secondaria tra le pagine del romanzo, al servizio del viaggio compiuto dall'essere umano dentro sé stesso.

Lo stesso discorso viene articolato a un livello più complesso in *Slaughterhouse-Five*, in cui l'esperienza personale di Vonnegut, che aleggiava indirettamente nel romanzo precedente, diviene parte integrante del testo. *Slaughterhouse-Five* narra di un sopravvissuto al bombardamento di Dresda, dunque è tanto la storia del suo protagonista, Billy Pilgrim, quanto quella del suo autore, anche se le somiglianze tra i due finiscono qui.

³⁷ In proposito, si faccia riferimento alle prime stesure del romanzo, conservate tra i Vonnegut Manuscripts della Lilly Library dell'Indiana University di Bloomington.

³⁸ Lo studio di Sumner, *Unstuck in Time: A Journey through Kurt Vonnegut's Life and Novels*, mette in dialogo la vita e l'opera di Vonnegut e permette così al lettore di comprendere meglio il pensiero e lo stile dell'autore. Per un'ulteriore prospettiva 'storiografica' all'analisi della produzione vonnegutiana si veda anche: Morse, *The Novels of Kurt Vonnegut: Imagining Being an American*.

Anche in questo caso, la vicenda non deve trarre in inganno: non si tratta né di un romanzo di fantascienza alle prese con viaggi spazio-temporali né tantomeno di un classico romanzo di guerra. *Slaughterhouse-Five* affronta congiuntamente le esperienze di autore e protagonista e per farlo ha bisogno di una struttura complessa, in cui diversi piani temporali e concettuali si intersecano e il filo della trama sembra talvolta sfuggire. Ancora una volta, è il primo capitolo a illuminare il lettore attento, quell'eccezionale "non-prefazione" meta-letteraria che si apre con le parole "[a]ll this happened, more or less" (Vonnegut, *SF* 1) e tramite la quale Vonnegut inserisce la difficile genesi del testo all'interno del romanzo stesso, un processo che, com'è stato evidenziato da Suzanne Veas-Gulani (176), può essere interpretato come il "necessario percorso terapeutico" attraverso cui Vonnegut ha infine fatto i conti con il proprio trauma derivante dalla Seconda Guerra Mondiale.

In una lettera datata 29 maggio 1945, poco prima di tornare negli Stati Uniti dal fronte, il giovane reduce Kurt Vonnegut annunciava a suo padre di avere "too damned much to say, and the rest will have to wait" (*AiR* 32), ma forse non aveva pianificato un'attesa tanto lunga. Raccontare i fatti riguardanti la distruzione di Dresda si dimostra un'impresa più difficile del previsto: ogni volta che Vonnegut mette mano al libro, le parole sfuggono, come se quella parte della propria memoria opponesse una strenua resistenza all'atto stesso del ricordare, rendendo impossibile la narrazione (Wicks 331-333). L'esperienza della guerra ha lasciato un segno indelebile nella coscienza dell'autore, che però per lungo tempo non riesce a tradurne i ricordi attraverso la scrittura. È una presenza indistinta ma invadente, che nel suo caso sale in superficie per mezzo di comportamenti tutto sommato innocui e all'apparenza semplicemente impacciati o derivanti da un eccessivo uso di alcolici. Tali atteggiamenti denotano però uno stato mentale ed emotivo instabile, che l'autore ascrive esplicitamente a un malessere non meglio definito:

I have this *disease* late at night sometimes, involving alcohol and the telephone. I get drunk, and I drive my wife away with a breath like mustard gas and roses. And then, speaking gravely and

elegantly into the telephone, I ask the telephone operators to connect me with this friend or that one, from whom I have not heard in years. (Vonnegut, *SF* 3-4, corsivo mio)

Si tratta di una condizione psicologica che “allows him to live in a continual present, his interests wandering from place to place while he himself remains static, seemingly eternal in [a] timeless condition” (Klinkowitz, *Slaughterhouse-Five* 32), in reazione al caos che il trauma della guerra ha lasciato nella sua coscienza. Il *disease*, evidentemente interiore, di cui parla Vonnegut viene identificato dal punto di vista medico dal termine “Posttraumatic Stress Disorder” (PTSD)³⁹, una patologia oggi ampiamente studiata e trattata da molte branche della psicologia, della psichiatria e delle neuroscienze e che a buon diritto può essere inserita nella lista dei mali del nostro tempo. I disturbi posttraumatici da stress raccolgono manifestazioni nevrotiche ascrivibili alle cause più disparate e costituiscono probabilmente la rappresentazione maggiormente emblematica di un contesto storico e sociale in cui le fonti di trauma proliferano senza sosta e la mente umana è aggredita da una realtà fondamentale ostile alla coscienza.

Nel corso del XX secolo, la “creazione” della psicoanalisi è andata di pari passo con la scoperta dell’esistenza del trauma, due momenti complementari che hanno significato una rivoluzione nei codici tramite i quali la realtà viene percepita ed interiorizzata dall’uomo e, parallelamente, studiata dalle scienze. A partire dal Novecento, il trauma costituisce la

³⁹ Secondo la classificazione dei disordini mentali stilata dal *Diagnostical and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-5), il termine Posttraumatic Stress Disorder riguarda:

the development of characteristic symptoms following exposure to one or more traumatic events. [...] The clinical presentation of PTSD varies. In some individuals, fear-based re-experiencing, emotional, and behavioral symptoms may predominate. In others, anhedonic or dysphoric mood states and negative cognitions may be most distressing. In some other individuals, arousal and reactive-externalizing symptoms are prominent, while in others, dissociative symptoms predominate. Finally, some individuals exhibit combinations of these symptom patterns (274).

Per approfondire si veda: American Psychiatric Association, *Diagnostical and Statistical Manual of Mental Disorders* (271-280).

dimensione imprescindibile attraverso la quale comprendere sia l'esperienza individuale che quella storica, nonché "a new type of understanding of historical causality and of historic temporality" (Felman 2). In questo secolo, eventi come le guerre mondiali e l'Olocausto hanno lasciato nella psiche occidentale una ferita aperta, per l'appunto, che ha sconvolto completamente certezze e progetti di progresso. Improvvisamente, la nozione di trauma è diventata fondamentale anche per interpretare la vita di tutti i giorni. Le implicazioni di un simile cambiamento sono ovviamente tali da riversarsi su ogni ambito della società, al punto che, d'accordo con Shoshana Felman, il XX secolo può essere definito "il secolo del trauma" (171).

Il riconoscimento da parte della comunità scientifica dell'esistenza del PTSD si inserisce in questo contesto storico-culturale e, seppure tardivo, rappresenta un punto di svolta per i *Trauma Studies* poiché, sia nel quotidiano che nel caso di eventi eccezionali, i sintomi che possono essere ricondotti a tale patologia sono molteplici, così come sottolinea anche Caruth quando ricorda che:

[only] in 1980, the American Psychiatric Association finally officially acknowledged the long-recognized but frequently ignored phenomenon under [that] title, which included symptoms of what had previously been called shell shock, combat stress, delayed stress syndrome, and traumatic neurosis, and referred to responses to both human and natural catastrophes. (*Trauma* 3)

Nel caso di Vonnegut e di Billy Pilgrim, ci si trova di fronte a una catastrofe tristemente umana e contemporaneamente di proporzioni storiche notevoli, una tragedia che, una volta subita, non può venire interiorizzata né messa da parte, se non a caro prezzo. Ciò accade proprio a causa della particolare conformazione del PTSD, che non deve essere inteso come una affezione dell'inconscio ma piuttosto "a symptom of history. The traumatized [...] carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they

cannot entirely possess” (5). Le vittime di un trauma vivono perseguitate da un’immagine o da un evento insostenibile, che la loro coscienza non è stata in grado di assimilare al momento e che quindi si ripresenta ripetutamente a posteriori.

Invero, a differenza del suo protagonista, Vonnegut è realmente stato capace di trasformare il proprio trauma interiore in un passato con cui fosse possibile convivere, anche se dichiara di sentirsi niente più che “an old fart with his memories and his Pall Malls” (*SF* 6). Vonnegut è riuscito, metaforicamente, a tornare sulla terra ed ha portato con sé “his famous book about Dresden”, ancora oggi uno dei migliori romanzi contro la guerra mai scritti in Occidente. Nonostante sia stato troppe volte erroneamente etichettato come scrittore alternativamente “nichilista” o “quietista”, ha sempre scelto di utilizzare le proprie parole, scritte e non, come strumenti di condanna degli orrori dell’uomo e di incitamento per ciò che di positivo vi è nell’esistenza – senza mai lasciarsi sfuggire l’occasione di dare voce al *black humor* che l’ha reso famoso e che, anche nei momenti peggiori, l’ha fermato dal voltare le spalle al mondo⁴⁰. Lo stesso non vale per il protagonista di *Slaughterhouse-Five*: sebbene dopo la guerra egli sia riuscito a rifugiarsi in una vita tutto sommato comoda e rispettabile, la sua reale condizione è quella annunciata sin dalla prima riga che lo riguarda, ossia “Billy Pilgrim has come unstuck in time” (19), come a sottolineare che né gli anni che lo separano da Dresda né ciò che è accaduto nel frattempo hanno potuto nulla contro il trauma vissuto, che ha inesorabilmente segnato la sua condizione psichica. Billy non ha le forze (o forse la volontà) di ricomporre i frammenti confusi della propria mente in modo da poter dare loro un qualche ordine; ciò accade anche perché la società non offre alcuna opportunità di catarsi alla sua coscienza martoriata ma è essa stessa fonte di trauma e alienazione. Indubbiamente, tra tutte le creature nate dalla penna di Vonnegut, Billy Pilgrim è il personaggio più rappresentativo di

⁴⁰ In ultima analisi, come ricordano Merrill e Scholl: “What Vonnegut has done in *Slaughterhouse-Five* is ‘poison’ his readers with humanity” (“Vonnegut’s *Slaughterhouse-Five*” 73).

quello che alcuni critici considerano il tratto distintivo del “critical success” dell’autore, ossia:

the achievement of a story whose message of psychic and social trauma is perfectly fused. It is the bedlam of violence and social chaos that induces the personal dissolution and incipient madness of Vonnegut's dazed and pliant heroes. A legacy of endless destruction—brutality, injustice, lovelessness, indifference to suffering—leaves them feeling will-less and morbidly withdrawn, often with a desire to die. (Broer 5)

Nel primo capitolo, “Wilderness of time, metafora dell’ignoto”, era già stato illustrato come, dal punto di vista religioso e filosofico, la quintessenza del concetto di *wilderness* sia incarnata proprio dalla vita umana, contrapposta a quella ultraterrena. Il complesso percorso attraverso cui l’individuo tenta di dare un senso all’esistenza, un bisogno tanto necessario quanto difficile da soddisfare, è infatti irto di ostacoli, errori e sofferenze, tanto che anche l’uomo di fede può giungere disperatamente a domandarsi quando e come si compirà la sua *errand* e se questa abbia in fondo ragione d’essere⁴¹. Nel corso dei secoli, la vita non sembra esser diventata più sopportabile, anzi. Vonnegut riflette ironicamente su come, a giudicare dalle condizioni del pianeta e dei suoi abitanti sul finire del XX secolo, ciò che ancora caratterizza l’umanità sia una non troppo sottile tendenza verso l’autodistruzione:

Jesus said how awful life was, in the Sermon on the Mount: “Blessed are they that mourn,” and “Blessed are the meek,” and “Blessed are they which do hunger and thirst after righteousness.”

Henry David Thoreau said most famously, “The mass of men lead lives of quiet desperation.”

⁴¹ Si veda in proposito la raccolta di studi sul Puritanesimo americano di Miller, *Errand into the Wilderness*, alla quale si è fatto riferimento specifico nel precedente capitolo per quanto concerne il passaggio concettuale da *wilderness* a *wilderness of time*.

So it is not one whit mysterious that we poison the water and air and topsoil, and construct ever more cunning doomsday devices, both industrial and military. Let us be perfectly frank for a change. For practically everybody, the end of the world can't come soon enough. (T 2)

Nella sezione di *Walden* citata in *Timequake*, l'animo umano viene descritto come portatore di un'inconsapevole disperazione (Thoreau, *Walden* 16), che si cela anche dietro ai gesti più quotidiani, alle attività più innocue, discreta nelle sue manifestazioni ma costantemente presente, e in questo non è difficile riconoscere delle affinità di pensiero tra uno dei maestri del Trascendentalismo americano e Vonnegut. A ulteriore supporto delle proprie riflessioni, l'autore cita nientemeno che le parole del Messia, nello specifico "the Sermon on the Mount" (*The Bible. Authorized King James Version*, Mat. 5:1-7:28), nei cui confronti Vonnegut, portatore di una religiosità decisamente non convenzionale, ha sempre espresso la più sincera ammirazione (PS 298), come testimoniato anche dalle diverse menzioni del sermone riscontrabili nell'opera dello scrittore di Indianapolis (*HP* 120; *GBYDK* 10, 38; *J* 24, 454; *AMWaC* 33, 93, 109-10)⁴².

Nonostante gli auspici catastrofisti della specie umana siano indubbiamente sostenuti da due voci di tutto rispetto, in *Timequake* il destino dell'umanità intraprende tutt'altra direzione: non il risuonare delle trombe del giudizio, bensì il silenzioso abbattersi del cronosisma che invece di portare con sé la fine dell'universo obbliga i suoi abitanti a ripetere istante dopo istante gli ultimi 10 anni delle loro vite. La *wilderness condition* anche in quest'opera assume la forma di un tempo privo di libero arbitrio, ma non soltanto. Il cronosisma e il conseguente periodo di *rerun* ('replica', 'ripetizione meccanica') del decennio precedente si configurano come avvenimenti capaci di inglobare ogni singolo shock psichico personale in un trauma del

⁴² Per approfondimenti in merito all'influenza del *Sermon on the Mount* sulla vita e sull'opera di Vonnegut si rimanda a: Morace, "Kurt Vonnegut, Jr.: Sermons on the Mount".

quotidiano che affligge l'umanità intera. Ultimo romanzo e certamente degno testamento spirituale di Vonnegut, *Timequake* concretizza in maniera più esplicita che in precedenza, l'attenzione dell'autore nei confronti dell'esperienza traumatica e di quanto ruota intorno o vive all'interno di essa; un'esperienza che spicca per la sua ineluttabilità, nonché per la sua portata storica e collettiva, pur rimanendo saldamente legata all'identità individuale.

Come ricorda anche Caruth, già Freud aveva identificato nella struttura del trauma un elemento apparentemente paradossale ma imprescindibile, ossia il suo parlare all'individuo sia a livello storico che personale mentre rifiuta al contempo di entrare a far parte del "naturale" andamento degli eventi; la medesima questione trova spazio in quello *stew* ('spezzatino') metaletterario che è *Timequake* e forse proprio questo suo porsi al confine tra vari generi letterari è la caratteristica che, tra le altre cose, permette al testo di immergersi in ciò che Caruth chiama "the historical power of trauma" e che viene definito come segue:

The historical power of trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness, of historical experience [...]. For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence. (*Trauma* 8)

Come spiegare altrimenti la conclusione del *rerun*? L'umanità è sopravvissuta a un sisma temporale e al conseguente "déjà vu that wouldn't quit for ten long years", durante il quale "[y]ou couldn't complain about life's being nothing but old stuff, or ask if just you were going nuts or if *everybody* was going nuts" (Vonnegut, *T* xii); ci si aspetterebbe di sentire un grande sospiro di sollievo nell'aria, seguito da un bisogno naturale di esercitare finalmente il libero

arbitrio che era stato forzatamente congelato. La reazione più comune (anche se non l'unica) è invece un'innaturale indifferenza, che rimanda alla caratteristica non-assimilabilità del trauma:

Most other people, after the relentless reprise of their mistakes and bad luck and hollow victories during the past ten years, had, in Trout's words, "stopped giving a shit what was going on, or what was liable to happen next." This syndrome would eventually be given a name: Post-Timequake Apathy, or PTA. (99)

Piuttosto che affrontare le conseguenze del fatto di aver trascorso un decennio privata di una delle qualità distintive dell'essere umano, il libero arbitrio, la maggior parte delle persone (Vonnegut incluso) si limita a continuare a non fare nulla di diverso, andando incontro a occhi chiusi ai sicuri danni e incidenti di varia entità derivanti dalla fine del *rerun*. Il caos è totale, in particolare nell'emisfero Occidentale, ironizza Vonnegut:

People in Europe and Africa and Asia were in darkness when free will kicked in. Most of them were in bed or sitting down somewhere. Not nearly as many of them fell down in their hemisphere as fell down in ours, where a clear majority was wide awake.

A person walking in either hemisphere was commonly off balance, leaning in the direction he or she was going, and with most of his or her weight unevenly distributed between his or her feet. When free will kicked in, he or she of course fell down, and stayed down, even in the middle of a street with onrushing traffic, because of Post-Timequake Apathy.

You can imagine what the bottoms of staircases and escalators, in the Western Hemisphere in particular, looked like after free will kicked in.

That's the *New World* for you! (99)

La situazione è surreale, ridicola e drammatica allo stesso tempo: l'evento generatore del trauma (*timequake* e *rerun*) si è concluso, eppure “everybody for miles around was immobilized, if not by death or serious injury, then by PTA” (111) e il moto continua a essere solamente apparente, così come realizza, non senza un certo sgomento, anche Kilgore Trout, tra i pochi ad aver accolto con interesse ed entusiasmo il ritorno del libero arbitrio. Il rifiuto di fare i conti con quanto accaduto e con la sua fine colloca la *Post-Timequake Apathia* tra i disturbi post-traumatici da stress con i quali la moderna psicoanalisi si confronta e ai quali tenta di dare un senso. Nel capitolo “The Unbearable and the Unsayable” del volume *The Abyss of Madness*, lo psicoterapeuta George Atwood riflette sulle cause e le conseguenze del trauma nella mente dell'individuo, giungendo alla conclusione che “[t]he traumatic isolation experience is one for estrangement from all things human” (132), una considerazione che rende l'esperienza traumatica ancora una volta affine alla *wilderness experience*, così come evidenziato in precedenza nelle parole di Henry David Thoreau e di Leo Marx⁴³ per quanto concerne la *wilderness* naturale. Nel caso di Vonnegut, e nell'ambito della presente ricerca, la particolare forma di alienazione da ciò che è umano a cui la coscienza va incontro ha luogo all'interno di una *wilderness of time*: una dimensione nella quale le diverse e talvolta contraddittorie forme della temporalità si palesano, incluse quelle che la mente dell'individuo fatica a prendere in considerazione come reali. La prossima sezione si occuperà di esaminare questa particolare *wilderness* così come si manifesta nei tre testi di Vonnegut sopracitati.

⁴³ In proposito, si faccia riferimento al capitolo precedente dedicato a *wilderness* e *wilderness of time*.

2. The shape of time

Since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time.

—Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*

Si è parlato di come la fantascienza sia uno degli strumenti prediletti da Kurt Vonnegut per condurre la propria esplorazione nell'oscuro labirinto dell'animo umano. Il genere offre infatti più di altri la possibilità di ambientare una vicenda in luoghi e tempi 'altri' e l'autore sfrutta con particolare maestria quest'occasione per illustrare il proprio punto di vista sull'esistenza umana individuale e sulla società americana in genere (Rose 15-16; 21-22). Come sottolinea Lorna Jowett, la letteratura di fantascienza al suo livello più alto si pone esattamente quest'obiettivo:

Estrangement is a key strategy of science fiction because, as any science fiction fan or scholar knows, it is not about aliens or other planets and not about the future. Putting distance (in time or space) between the reader and the events unfolded in its stories, science fiction comments on what is happening now, and how our past has brought us here. "Intelligent" science fiction can be deeply political, and it engages with history and the present in complex ways. (133)

L'opera di Vonnegut fa sicuramente parte della "intelligent science fiction" e fornisce strumenti di pensiero utili a ragionare sui processi storici e sull'impatto che essi hanno sul presente. Così come precisa Jameson, estimatore d'eccezione del valore della letteratura di fantascienza per la società odierna:

In reality, the relationship of this form of representation, this specific narrative apparatus [Science-Fiction], to its ostensible content – the future – has always been more complex than this. For the apparent realism, or representationality, of SF has concealed another, far more complex temporal structure: not to give us “images” of the future – whatever such images might mean for a reader who will necessarily predecease their “materialization” – but rather to defamiliarize and restructure our experience of our own present, and to do so in specific ways distinct from all other forms of defamiliarization. (“Progress Versus Utopia” 286)

Invero, nella scrittura vonnegutiana i miti fondanti della cultura statunitense, *American Dream* in testa, svelano le proprie zone d’ombra, dietro la maschera di apparente disimpegno della letteratura cosiddetta “di genere”.

Uno degli aspetti più intriganti della fantascienza è costituito dalla possibilità di viaggiare non soltanto nello spazio cosmico, ma nel tempo, scelta che Vonnegut ha fatto più volte nella sua carriera di scrittore, riuscendo a dar conto di come l’interazione con il tempo sia fondamentale per l’uomo, sebbene finora la conoscenza che ne abbiamo sia decisamente parziale. In una lettera del 1999 all’amico Robert Maslansky, l’autore riflette provocatoriamente proprio sull’arbitrarietà delle coordinate temporali che il genere umano ha stabilito per dare una forma comprensibile all’esistenza e sulla loro incompletezza:

Stephen Hawking wonders why we can’t remember the future, but that doesn’t mean, for him or for me, that it isn’t there. This amnesia is simply a human failing. And I see no reason why the future can’t be as influential in our present as Darwin found our past to be. (Vonnegut, Letter to Dr. Robert Maslansky)

La struttura del testo e l’andamento della narrazione in Vonnegut risentono entrambe di questa possibile arbitrarietà: l’autore si destreggia abilmente tra continui cambiamenti temporali anche all’interno di uno stesso capitolo, che in *Slaughterhouse-Five* e *Timequake* si svolgono anche

sul piano metaletterario, in uno stile che egli inizia a sperimentare in maniera consapevole (anche se a livello ancora embrionale sotto alcuni aspetti) già in *The Sirens of Titan*⁴⁴.

In questo romanzo, come precedentemente accennato, la diegesi ruota principalmente attorno alle peripezie di Malachi Constant (il cui nome significa nientemeno che “faithful messenger”). È essenziale tenere però conto del fatto che quella di Constant non è l’unica odissea ad aver luogo tra le pagine di *The Sirens of Titan*: sono almeno altri tre i personaggi costretti ad affrontare un percorso simile a quello del protagonista, a partire da Winston Niles Rumfoord, passando per Beatrice Rumfoord fino a arrivare infine al Tralfamadoriano Salo. Privati della memoria, invischiati in spirali spaziotemporali, immobilizzati nell’attesa di aiuto dallo spazio profondo o freneticamente in cerca del gesto che permetta loro di dirigersi verso un futuro che non sia già scritto: tutti, nessuno escluso, appaiono totalmente in balia del tempo.

Inevitabilmente, le disavventure dei personaggi rimandano anche alle ricerche svolte dalla scienza nel corso del novecento, da quelle sulla relatività e la struttura dello spaziotempo fino all’influenza del caso nei processi fisici. Tuttavia, è bene ricordarlo, tale interesse è finalizzato all’esplorazione dell’animo umano, come sempre accade nell’opera dell’autore.

Il problema del tempo viene introdotto sin dal principio del romanzo, anche se inizialmente non riguarda direttamente il protagonista, ma piuttosto un altro personaggio, Winston Niles Rumfoord. Rumfoord è stato il primo terrestre a possedere un’astronave e può quindi viaggiare nello spazio a proprio piacimento, purtroppo però rimane vittima di un clamoroso incidente. Poco lontano da Marte, il mezzo su cui viaggia viene risucchiato in un

⁴⁴ A proposito del modo in cui, in *The Sirens of Titan*, Vonnegut elabora per la prima volta un uso della fantascienza che rimarrà caratteristico della sua scrittura da quel momento in poi, si veda, in particolare: Wolfe, “Vonnegut and the Metaphor of Science Fiction: *The Sirens of Titan*”. Per quanto concerne le problematiche legate alla percezione del tempo e, di conseguenza, alla concezione della storia esplicitate in *The Sirens of Titan* e portate avanti nei romanzi successivi, si faccia riferimento a: Philmus, “Kurt Vonnegut, Historiographer of the Absurd: *The Sirens of Titan*”.

chrono-synclastic infundibulum, trascinando con sé l'uomo e il suo cane, Kazak. Cosa sia un *chrono-synclastic infundibulum* è presto detto:

CHRONO-SYNCLASTIC INFUNDIBULA— [...] *These places are where all the different kinds of truths fit together as nicely as the parts in your Daddy's solar watch. We call these places chrono-synclastic infundibula.*

The Solar System seems to be full of chrono-synclastic infundibula. There is one great big one we are sure of that likes to stay between Earth and Mars. We know about that one because an Earth man and his Earth dog ran right into it. (Vonnegut, SoT 14-15)

Da quel momento in poi, i due smettono di esistere secondo le coordinate del tempo e dello spazio umani: assumono una forma fluida, “as wave phenomena—apparently pulsing in a distorted spiral with its origin in the Sun and its terminal in Betelgeuse” (13) e si aggirano indifferente tra momenti e luoghi del cosmo, materializzandosi per brevi periodi in forma di ologramma solido in tempi e pianeti anche lontanissimi tra loro. Nonostante le apparenze iniziali, non è difficile comprendere come la condizione di Rumfoord e Kazak non sia minimamente invidiabile⁴⁵:

You might think it would be nice to go to a chrono-synclastic infundibulum and see all the different ways to be absolutely right, but it is a very dangerous thing to do. The poor man and his poor dog are scattered far and wide, not just through space, but through time, too.

Chrono (kroh-no) means time. Synclastic (sin-classtick) means curved toward the same side in all directions, like the skin of an orange. Infundibulum (infun-dib-u-lum) is what the ancient Romans like Julius Caesar and Nero called a funnel. If you don't know what a funnel is, get

⁴⁵ Si veda il saggio di Sigman, “Science and Parody in Kurt Vonnegut’s *The Sirens of Titan*” in merito alle implicazioni della peculiare condizione di Rumfoord e del suo rappresentare, nell’architettura del romanzo, l’equivalente di “a parody of deity” (19).

Mommy to show you one. (15)

Ridotto allo stato di entità perennemente “sparpagliata” nella spirale dell’imbuto spazio-temporale, Rumfoord appare ogni cinquantanove giorni in quella che era la sua magione terrestre (dove la moglie Beatrice vive ora reclusa) e porta con sé il proprio sapere riguardo a presente, passato e futuro. Le sue materializzazioni sono attese con grande curiosità, sebbene sia praticamente impossibile assistervi da vicino. Malachi Constant viene espressamente invitato da Rumfoord, che sostiene di dovergli comunicare delle importanti notizie sul futuro. Il suo intento è in realtà quello di manipolare l’uomo per il proprio tornaconto, salvo poi scoprire di essere stato manipolato a sua volta in funzione di un piano ben più grande (o forse no?), orchestrato dagli alieni *Tralfamadorians*, qui alla loro prima apparizione nell’universo di Vonnegut. Gli ingredienti del classico romanzo di fantascienza di fine anni cinquanta sono tutti o quasi presenti, tra viaggi spaziali, guerre marziane e incontri alieni, eppure la storia che Vonnegut racconta finisce per intraprendere percorsi inaspettati e proporre riflessioni ben più profonde, che includono, come sottolinea Gregory Sumner, “the subjectivity of time, the pettiness of human concerns in the cosmic scale, the need to celebrate the smallest acts of friendship and community” (121).

The Sirens of Titan chiama fortemente in causa la necessità di operare una riflessione sulla percezione del tempo e sul corollario di conseguenze che possono derivare da una sua distorsione e/o variazione. Quando Beatrice, sull’orlo della bancarotta, rivolge la propria rabbia verso il marito che, grazie alla facoltà di guardare nel futuro, avrebbe potuto avvertirla per tempo dei fallimenti a cui andava incontro, due percezioni del tempo inconciliabili si trovano faccia a faccia. Rumfoord prova a spiegarle:

“Look,” said Rumfoord, “life for a punctual person is like a roller coaster.” He turned to shiver his hands on her face. “All kinds of things are going to happen to you! Sure,” he said, “I can see

the whole roller coaster you're on. And sure—I could give you a piece of paper that would tell you about every dip and turn, warn you about every bogeyman that was going to pop out at you in the tunnels. But that wouldn't help you any.”

“I don't see why not,” said Beatrice. (Vonnegut, *SoT* 57)

La risposta di Beatrice è coerente con quanto descritto dal fisico Brian Greene a proposito della realtà del tempo secondo la percezione umana, che vede il passato come diverso dal futuro e il presente ulteriormente diverso dai primi due; ne consegue che il futuro appare come “a wealth of possibilities [...]. We feel able to influence, to affect, and to mold the future to one degree or another, while the past seems immutable. And in between [...] is the slippery concept of now, a temporal holding point that reinvents itself moment to moment” (234), proprio come i fotogrammi di una pellicola cinematografica, che vengono illuminati dal proiettore uno alla volta. Poche pagine dopo, l'immagine del proiettore serve a Greene per spiegare come lo scorrere del tempo sia un'illusione dal punto di vista fisico, poiché “each moment in spacetime—each time slice—is like one of the still frames in a film. It exists whether or not some light illuminates it” (254); decade così ogni pretesa di fare parte di un tempo che possa essere influenzato o modificato in alcun modo. Il discorso di Rumfoord a Beatrice si conclude cercando di veicolare questo stesso ragionamento attraverso la metafora delle montagne russe: ““Because you *still* have to take the roller-coaster ride,” said Rumfoord, ‘I didn't design the roller coaster, I don't own it, and I don't say who rides and who doesn't. I just know what it's shaped like’” (Vonnegut, *SoT* 58). Similmente, i *Tralfamadorians* di *Slaughterhouse-Five* introducono Billy Pilgrim alla loro percezione del tempo che, come spiegano, è paragonabile al modo in cui i terrestri potrebbero osservare un tratto delle Montagne Rocciose:

All time is all time. It does not change. It does not lend itself to warnings or explanations. It simply *is*. Take it moment by moment, and you will find that we are all, as I've said before, bugs

in amber.”

“You sound to me as though you don’t believe in free will,” said Billy Pilgrim.

“If I hadn’t spent so much time studying Earthlings,” said the Tralfamadorian, “I wouldn’t have any idea what was meant by ‘free will.’ I’ve visited thirty-one inhabited planets in the universe, and I have studied reports on one hundred more. Only on Earth is there any talk of free will.”

(Vonnegut, *SF* 70)

Winston Niles Rumfoord ha più in comune con questi *Tralfamadorians* che con quelli di *The Sirens of Titan*. A differenza del romanzo successivo infatti, in questo caso il personaggio di Salo, emissario di Tralfamadore incaricato di consegnare “a sealed message from ‘One Rim of the Universe to the Other’” (Vonnegut, *SoT* 269), è una macchina e non una creatura vivente, e viene descritto come “punctual—that is, he lived one moment at a time” (267), anche se la differente consistenza del tempo sul suo pianeta d’origine, unita al lungo viaggio fino a Titano, fa sì che “Salo had seen, living a moment at a time, far more of the past and far more of the Universe than Rumfoord had. He remembered more of what he had seen, too” (268). La breve descrizione di Salo rimanda a un altro aspetto fondamentale dell’esistenza umana, anch’esso legato al tempo, ossia la memoria.

La capacità di ricordare ed elaborare i ricordi consente di visualizzare un passato senza il quale l’umanità non riuscirebbe a percepire sé stessa nel presente e non saprebbe in che direzione proiettare il futuro (e quindi esercitare il cosiddetto libero arbitrio); non è quindi difficile comprendere come l’assenza di memoria sia il prerequisito necessario a disattivare la coscienza dell’individuo. Ecco spiegato il diffondersi della *Post-Timequake Apathia* al termine del *rerun* in *Timequake*, ed ecco perché in *The Sirens of Titan*, “[n]inety-nine per cent of the recruits were given amnesia upon arriving on Mars. Their memories were cleaned out by mental-health experts, and Martian surgeons installed radio antennas in their skulls in order that

the recruits might be radio-controlled” (89). Per riconquistare sé stesso e rimettere insieme le diverse facce che compongono la propria identità, Unk-Malachi deve recuperare un passo alla volta i pezzi della propria memoria sparpagliati nella *wilderness of time*, in un percorso doloroso ma inevitabile ai fini dell’acquisizione di una consapevolezza più profonda della propria interiorità. Qualcosa di simile accade anche agli altri personaggi, in gradi e con risultati diversi a seconda della posizione che occupano nel disegno cosmico. Si può notare infatti come i diversi incontri che avvengono nel corso della narrazione costituiscano altrettanti episodi di contatto e talvolta sovrapposizione tra presenze decisamente puntuali e personaggi che invece esistono “in another way” (13). Tuttavia, nessuna delle identità temporali che via via si confrontano sembra essere preferibile rispetto alle altre, anzi, l’impressione è che non vi sia creatura capace di esercitare un reale controllo sul tempo, quale che sia la forma in cui esso si presenta, anche se non è detto che ciò rappresenti necessariamente una sconfitta.

Meno fantascientifico nello svolgimento narrativo forse, ma senza dubbio più sperimentale è *Timequake*, al punto che il termine “romanzo” risulta quasi inappropriato o, piuttosto, poco esaustivo. L’opera rappresenta il culmine di un percorso (iniziato con *The Sirens of Titan*) durante il quale Vonnegut si è spinto sempre più lontano nell’indagare le profondità del tempo, mettendo in discussione temi ad esso strettamente legati come la consequenzialità, il progresso, il libero arbitrio. Il pretesto è ancora una volta pseudo-scientifico, come spiega Kilgore Trout nell’immaginaria autobiografia *My Ten Years on Automatic Pilot* (a detta di Vonnegut rimasta incompleta ma i cui passi trovano ampio spazio tra le pagine di *Timequake*):

“The timequake of 2001 was a cosmic charley horse in the sinews of Destiny. At what was in New York City 2:27 p.m. on February 13th of that year, the Universe suffered a crisis in self-confidence. Should it go on expanding indefinitely? What was the point?

“It fibrillated with indecision. Maybe it should have a family reunion back where it all began, and then make a great big BANG again.

“It suddenly shrunk ten years. It zapped me and everybody else back to February 17th, 1991, what was for me 7:51 a.m., and a line outside a blood bank in San Diego, California.

“For reasons best known to itself, though, the Universe canceled the family reunion, for the nonce at least. It resumed expansion. Which faction, if any, cast the deciding votes on whether to expand or shrink, I cannot say. Despite my having lived for eighty-four years, or ninety-four, if you want to count the rerun, many questions, about the Universe remain for me unanswered. [...]”
(Vonnegut, *T* 55-56)

Questa volta l'autore sceglie di non far incontrare temporalità “altre”, ma va ad esplorare l'eventualità della ripetizione di parte di un tempo già trascorso, esattamente come se il nastro cosmico fosse stato in parte riavvolto e riavviato a partire da un punto preciso. La crisi di autostima dell'universo è ovviamente lo specchio di una crisi di identità che Vonnegut vede nella società e che sente soprattutto dentro di sé, una tematica che dal punto di vista dello stile lo conduce a scardinare definitivamente la struttura narrativa del romanzo portando all'estremo quella tecnica che lo ha reso celebre e che è stata illustrata da Lundquist come segue: “[i]t is as if he rolls the wallpaper into a tube so all of the characters and incidents are closely layered, so they are in effect one unit and the reader must look at them from the side” (49). *Timequake* è certamente il romanzo più rappresentativo di questa tecnica stilistica e nel quale si evince più chiaramente l'importanza del rapporto che la mente intrattiene con la dimensione temporale, anche nelle sue forme più faticose da comprendere e nei contesti più difficili da affrontare.

Chi appare senza dubbio sconfitto dal confronto con la *wilderness of time* è il protagonista di *Slaughterhouse-Five*: sballottato da una parte all'altra dello spaziotempo, il problema maggiore di Billy Pilgrim non è la mancanza di memoria ma l'essere schiacciato da essa, fino al punto di non riuscire più a posizionarsi nel tempo in maniera sana. La vita di Billy è fatta di momenti che non possono essere definiti né presenti né passati né futuri, poiché non è possibile stabilire un punto di riferimento a partire dal quale misurarli; è un palcoscenico che cambia

costantemente e senza preavviso, e nel quale non è previsto che l'uomo si rifiuti di entrare in scena. Date tali premesse, spiega Vonnegut, ne consegue che “Billy is spastic in time, has no control over where he is going next, and the trips aren't necessarily fun. He is in a constant state of stage fright, he says, because he never knows what part of his life he is going to have to act in next” (*SF* 19).

I viaggi spaziotemporali rappresentavano un'esperienza comunque faticosa e in fin dei conti poco piacevole già per Winston Niles Rumfoord in *The Sirens of Titan*, che pure poteva contare sul fatto di esser stato trasformato in un *wave phenomenon*. Non è difficile immaginare l'effetto negativo che possono aver avuto sulla persona di Billy Pilgrim, che appartiene di certo alla categoria delle creature “puntuali”: la metafora delle montagne russe è qui portata all'estremo, con conseguenze irrimediabili. L'esperienza della guerra ha infatti significato per Billy un distacco totale dalla realtà, che si manifesta attraverso la sensazione di percorrere il tempo della propria vita in maniera sconnessa e frenetica, perennemente in attesa eppure perennemente impreparato a quanto sta per accadere—esattamente come durante il periodo trascorso al fronte e la prigionia, culminata con il bombardamento di Dresda, le sue migliaia di morti e i pochissimi sopravvissuti tra cui, per puro caso, Billy Pilgrim (e Kurt Vonnegut). Al suo ritorno a casa, nessuno sembra tuttavia notare la ferita aperta e pulsante che il trauma della guerra ha lasciato nella sua persona, eppure Billy in qualche modo sente di avere bisogno di aiuto e nel 1948 decide infine di farsi ricoverare all'ospedale per veterani vicino Lake Placid, non senza un certo stupore da parte di familiari e conoscenti: “Billy had committed himself in the middle of his final year at the Ilium School of Optometry. Nobody else suspected that he was going crazy. Everybody else thought he looked fine and was acting fine. Now he was in the hospital. The doctors agreed: He *was* going crazy” (139). La scelta di richiedere un supporto medico è in fin dei conti coraggiosa ma purtroppo si rivela inutile: nessuno tra gli specialisti che lo hanno in cura è in grado di trovare una terapia efficace per il malessere psicologico di

Billy; soprattutto, non sembrano capire che le sue radici vanno ricercate nell'esperienza del fronte, impegnati come sono ad imputare la colpa a qualche trauma infantile (139-140). Incompreso dalla società e dai propri affetti, Billy è abbandonato a sé stesso e agli sbalzi temporali della propria psiche danneggiata, e la degenza ospedaliera contribuisce soltanto ad amplificare la sua follia, complice anche la compagnia di Eliot Rosewater che gli fa scoprire lo scrittore di fantascienza Kilgore Trout. All'ospedale per veterani, divorando un libro dopo l'altro, il cervello di Billy trova un modo per proteggersi almeno in parte dallo stress e dall'angoscia provocati dalla schizofrenia spazio-temporale a cui è soggetto. L'uomo sviluppa una vera ossessione per i romanzi di Trout, che lo conduce infine a inventare il romanzo di fantascienza della propria vita: Billy si rifugia cioè in un mondo di finzione, popolato da creature extraterrestri, che segue leggi temporali tutte sue, un luogo in cui sentirsi "al sicuro". Nonostante l'io sia comunque costretto a ripercorrere continuamente episodi e avvenimenti più o meno spiacevoli, grazie alla fantascienza Billy riesce (o crede di riuscire) a minimizzare le nevrosi che affiorano mentre rivive tali episodi. Secondo quanto racconterà in seguito, gli alieni del pianeta Tralfamadore lo avrebbero rapito il giorno del matrimonio di sua figlia Barbara per renderlo partecipe della loro diversa percezione del tempo, fatto che gli permette di motivare in maniera plausibile e quasi scientifica, almeno ai suoi occhi, sia i "viaggi nel tempo" sia gli orrori a cui ha assistito durante la guerra. Come tenta di spiegare in seguito a un'incredula ed esasperata Barbara, "he first came unstuck in time in 1944, long before his trip to Tralfamadore. The Tralfamadorians didn't have anything to do with his coming unstuck. They were simply able to give him insights into what was really going on. Billy first came unstuck while World War II was in progress" (25); dunque l'importanza dei *Tralfamadorians* nelle fantasie di Billy sta nel loro rappresentare l'esistenza di una realtà completamente diversa da quella dei terrestri, un mondo altro i cui abitanti possono letteralmente vedere in quattro dimensioni e perciò hanno "many wonderful things to teach Earthlings, especially about time", ossia il genere di

conoscenza di cui Billy Pilgrim sente di aver bisogno per poter continuare la propria vita dopo le atrocità a cui ha assistito durante la guerra.

La suggestione è tale che arriva il giorno in cui Billy sente il dovere di condividere con gli altri terrestri le importanti e utili conoscenze acquisite dagli abitanti di Tralfamadore. Scrive quindi una lettera all'*Ilium News Leader* nella quale svela che:

The most important thing I learned on Tralfamadore was that when a person dies he only appears to die. He is still very much alive in the past, so it is very silly for people to cry at his funeral. *All moments, past, present, and future, always have existed, always will exist.* [...] It is just an illusion we have here on Earth that one moment follows another one, like beads on a string, and that once a moment is gone it is gone forever. (22)

Le poche righe estratte dalla lettera rispondono a una domanda ben precisa: come può un uomo sopportare il fatto di aver assistito personalmente alla raccapricciante insensatezza del bombardamento di Dresda? L'unica possibilità per Billy sembra essere quella di credere all'esistenza di una realtà alternativa nella quale il tempo non è cronologico ma spaziale, un posto attraverso il quale si può girovagare e i cui momenti possono essere "visitati" singolarmente o osservati tutti insieme come un panorama, dato che sono altrettanto eterni quanto lo è l'universo. Tale teoria spoglia la morte di qualsivoglia potere sopra la vita e, viste con gli occhi dei *Tralfamadorians*, anche le più orribili tragedie avvenute sulla terra perdono di valore, diventando nulla più che i pezzi prestabiliti di un puzzle cosmico. Billy prosegue la sua lettera al giornale spiegando come, in un universo così concepito, non vi sia motivo di preoccuparsi di questioni futili come la morte o la guerra e sia invece molto più saggio reagire alla maniera dei *Tralfamadorians*:

When a Tralfamadorian sees a corpse, all he thinks is that the dead person is in bad condition in

that particular moment, but that the same person is just fine in plenty of other moments. Now, when I myself hear that somebody is dead, I simply shrug and say what the Tralfamadorians say about dead people, which is ‘So it goes.’ (22)

Nelle parole “so it goes” è racchiusa la filosofia di vita che Billy Pilgrim sceglie di abbracciare e che Klinkowitz⁴⁶ sintetizza correttamente come “[i]gnore the bad moments and concentrate on the good ones” (*The Vonnegut Effect* 92) e che nel romanzo viene riproposta anche dall’epitaffio “everything was beautiful and nothing hurt” (Vonnegut, *SF* 100)⁴⁷; tuttavia, nonostante l’abbondante ripetersi di massime di saggezza che dovrebbero guidare Billy attraverso una vita serena e priva di preoccupazioni, il lettore sa già che non sarà così. La figura di Billy Pilgrim testimonia del fatto che rifiutare la realtà non produce nulla di positivo per l’individuo e che non è possibile rendere l’animo umano impermeabile al dolore, se non a caro prezzo.

Vi è però un episodio all’interno di *Slaughterhouse-Five* in cui Vonnegut dona un momento di respiro alla sua creatura (e a sé stesso), ed è l’inizio del quarto capitolo, appena prima che Billy venga rapito dai *Tralfamadorians*. Mentre aspetta l’arrivo dell’astronave,

⁴⁶ Jerome Klinkowitz è stato tra i primi accademici a interessarsi a Kurt Vonnegut ed è autore di alcuni tra i più significativi studi sulla sua opera. Nel caso di *Slaughterhouse-Five*, si veda innanzitutto *Slaughterhouse-Five: Reforming the Novel and the World* del 1989, ancora oggi fondamentale per chiunque voglia avvicinarsi al romanzo più noto di Vonnegut. Per quanto concerne l’opera e l’influenza di Vonnegut sulla società contemporanea, si vedano *Structuring the Void: The Struggle for Subjects in Contemporary American Fiction* e i più recenti *The Vonnegut Effect* e *Kurt Vonnegut’s America*.

⁴⁷ Come sottolinea Vanderwerken, la società contemporanea è permeata da una visione del mondo per nulla dissimile da quella predicata dal protagonista di *Slaughterhouse-Five*:

When Billy preaches this dogma as part of his “calling” (25), he does a great service for the already apathetic by confirming their attitude and providing a philosophical base for their indifference. If one ignores social injustice or the Vietnam War, neither exists. By exercising one’s selective memory, by becoming an ostrich, one may indeed live in a world where everything is beautiful and nothing hurts. Perfect. No wonder Billy has multitudes of followers. (48)

l'uomo "came slightly unstuck in time and saw the late movie [un film sui bombardieri americani durante la seconda guerra mondiale] backwards, then forwards again" (60): la descrizione dello scorrere a ritroso dei fotogrammi della pellicola e delle speculazioni immaginative che Billy elabora a partire da ciò che vede va ascritta di fatto tra i momenti migliori della scrittura vonnegutiana, "at once comic and touching" (Klinkowitz, *Slaughterhouse-Five* 104). Il film inizia a ecatombe già avvenuta e prosegue ricostruendo la vita, un pezzetto alla volta (Vonnegut, *SF* 60-61): le ferite si rimarginano, i caduti tornano in vita, mentre aeroplani e città intere risorgono dalle ceneri, persino le bombe compiono il proprio tragitto a ritroso fino a trovare alloggio in fabbriche in cui vengono accuratamente smantellate,

When the bombers got back to their base, the steel cylinders were taken from the racks and shipped back to the United States of America, where factories were operating night and day, dismantling the cylinders, separating the dangerous contents into minerals. Touchingly, it was mainly women who did this work. The minerals were then shipped to specialists in remote areas. It was their business to put them into the ground, to hide them cleverly, so they would never hurt anybody ever again.

The American fliers turned in their uniforms, became high school kids. And Hitler turned into a baby, Billy Pilgrim supposed. That wasn't in the movie. Billy was extrapolating. Everybody turned into a baby, and all humanity, without exception, conspired biologically to produce two perfect people named Adam and Eve, he supposed. (61)

Billy Pilgrim non si accontenta di aspirare a una "semplice" redenzione dai peccati e dalla storia dell'uomo, ma prospetta addirittura l'eventualità di procedere in direzione di una "anti-Caduta", cancellare letteralmente il male del mondo un pezzo alla volta e ritornare all'origine dell'umanità, alla perfezione immacolata di Adamo e Eva. Tutto ciò non è ovviamente possibile ma, mentre osserva il film riavvolgersi davanti ai suoi occhi, il povero optometrista può

finalmente concedersi di sfruttare l'approccio tralfamadoriano alla storia per immaginarsi capace di riordinare gli eventi secondo un percorso migliore di quello intrapreso fino a quel punto dall'umanità. L'eventualità di trascendere la casualità storica senza rinnegare nessuno degli eventi che ne fanno parte costituisce, nella sua semplicità di espressione, una meditazione di rara intensità sulla possibilità di dare un senso all'esistenza anche nei momenti più disperati (Klinkowitz, *Slaughterhouse-Five* 105).

“A Vonnegut novel is not read to find out what will happen; we often are told that on the first page”, ricorda Jowett (137), e anche nel caso della storia Billy la non-linearità della narrazione rende noti sin dal principio i drammi della vita del protagonista, poiché ciò che interessa da sempre l'autore è l'animo umano, in ogni suo aspetto. Lo scrittore di Indianapolis riesce ogni volta a farsi portavoce di malesseri e gioie dell'uomo proprio perché non rifiuta nulla di quanto di oscuro è presente nella psiche individuale e nella società che lo circonda. Sotto questa luce, il 'marchio di fabbrica' del suo capolavoro, l'espressione *so it goes*, che ricorre all'interno di *Slaughterhouse-Five* come un mantra, assume un significato opposto a quello conferitogli da Billy Pilgrim: non più passiva rassegnazione, *quiet desperation* nei confronti della vita, ma consapevolezza della complessità dell'esistenza.

3. Carving your way out the wilderness—“And no thanks to Fate.”

While we were being bombed in Dresden, sitting in a cellar with our arms over our heads in case the ceiling fell, one soldier said as though he were a duchess in a mansion on a cold and rainy night, “I wonder what the poor people are doing tonight.” Nobody laughed, but we were still all glad he said it. At least we were still alive! He proved it.

—Kurt Vonnegut, *A Man Without a Country*

Anche una battuta malriuscita può essere risolutiva per tornare in sé, ricorda Vonnegut con gratitudine a proposito del periodo di prigionia nel mattatoio n° 5 di Dresda. Sotto certi aspetti, la situazione vissuta dal giovane Kurt e dai suoi commilitoni può essere paragonata alla condizione della mente all'interno della *wilderness of time*. Come nel caso dei prigionieri di guerra, si è in attesa nel buio, confinati in un'area della temporalità sospesa, dalla quale non è possibile comunicare con l'esterno (sempre che, nella *wilderness*, sia possibile distinguere un esterno da un interno). Fuori è udibile soltanto il rumore della devastazione, mentre si fa avanti il timore che non vi sia via d'uscita. Lo stato di paralisi dura finché la coscienza non viene scossa da un segnale che ricordi all'individuo di essere vivo.

Nel corso della propria carriera di scrittore e, in generale, della propria vita, Vonnegut si è dedicato ad assolvere l'impegnativo compito di ritrarre gli aspetti più insostenibili della realtà e di portare alla luce le contraddizioni insite nell'animo umano, riuscendo al contempo a donare ai suoi lettori e ascoltatori strumenti preziosi per affrontare la *wilderness experience* della loro epoca senza soccombere ad essa. Laddove i personaggi dei suoi romanzi sono ridotti a marionette prive di libero arbitrio e la storia sembra configurarsi come un susseguirsi di massacri e sconfitte che negano qualsiasi idea di progresso, l'autore rivendica la necessità di

rivolgere l'attenzione a quanto di più prezioso alberga nella coscienza. È la medesima lezione di umanità che apprende Malachi Constant al termine di *The Sirens of Titan*, nel momento in cui finalmente arriva a capire che “a purpose of human life, no matter who is controlling it, is to love whoever is around to be loved” (Vonnegut, *SoT* 313), mentre in *Timequake* un ormai anziano Kurt ricorda di aver ricevuto lo stesso insegnamento dallo zio:

“My uncle Alex Vonnegut [...] taught me something very important. He said that when things were really going well we should be sure to *notice* it.

“He was talking about simple occasions, not great victories: maybe drinking lemonade on a hot afternoon in the shade, or smelling the aroma of a nearby bakery, or fishing and not caring if we catch anything or not, or hearing somebody all alone playing a piano really well in the house next door.

“Uncle Alex urged me to say this out loud during such epiphanies: ‘If this isn’t nice, what is?’”
(*T* 12)

Una filosofia di vita che non è da confondere con la passiva accettazione dello stato delle cose espressa da Billy Pilgrim, ovviamente: non si tratta di “ignorare i momenti negativi e concentrarsi su quelli positivi”, ma di prendere atto dell'impossibilità per l'uomo di farsi promotore di un indefinito progetto utopico di società e, nonostante ciò, “try to behave decently and honorably without any expectation of rewards or punishments in an afterlife” (82).

Nel 1979, Lyotard individuava il nucleo fondante del pensiero postmoderno nella “incredulità nei confronti delle metanarrazioni” (*La condizione postmoderna* 10), in opposizione alle teorie che riconducevano i singoli eventi storici a un discorso più ampio di verità universali e trascendenti (‘grandi narrazioni’). Il pensiero postmoderno, al contrario, rifiuta la possibilità di avvalersi di una narrazione totalizzante per legittimare il progresso umano, la storia e, più in generale, la conoscenza.

L'abilità stilistica con cui Kurt Vonnegut mette in discussione i miti americani, che nell'utopia e nelle metanarrazioni trovano linfa vitale, ne fa un autore rappresentativo del lyotardiano "sapere postmoderno", che "[r]affina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile" (13). Nel corso della storia dell'umanità, il tempo può essere considerato emblema dell'incommensurabile (se non altro perché qualsiasi riflessione inerente alla temporalità implica necessariamente il confronto anche con l'idea della morte). Ne consegue che il rifiuto del pensiero postmoderno di avvalersi del potere unificante delle metanarrazioni apre la strada al confronto con una temporalità anch'essa eterogenea, contraddittoria e polimorfa (Frow 36-38; McHale, *The Cambridge Introduction* 4). La condizione dell'uomo postmoderno è condotta all'exasperazione nella scrittura vonnegutiana e i suoi personaggi devono loro malgrado barcamenarsi attraverso questa *wilderness of time*, avendo come unica arma di difesa la propria coscienza. Il risultato, come sottolinea Sumner a proposito di *Slaughterhouse-Five*, è "a meditation on the power of the human mind to distort and repress, an effort at making peace with the sensation of multiplicity—the subjective experience, common to soldiers and non-soldiers alike, of being unstuck in time" (263).

La determinazione e la cura con cui l'autore si dedica al genere umano sono segnali evidenti di come nella sua opera il pensiero postmoderno venga declinato in maniera indipendente e originale. In un'epoca in cui "[s]uch events as World War I and World War II, the Holocaust, the Vietnam War, and Watergate damaged the credibility of humanist claims for the progress of our culture and the heretofore glorified scope of its achievements", si domanda anche Todd F. Davis, "[h]ow could one believe in humankind as rational in the face of such threats as nuclear destruction and social injustice?" (*Kurt Vonnegut's Crusade* 25-26).

Non vi è dubbio che Vonnegut registri la sconfitta dell'umanità di fronte a qualsivoglia illusione di progresso storico, come testimoniato ad esempio delle considerazioni espresse in *Slaughterhouse-Five*: "[t]here are almost no characters in this story, and almost no dramatic

confrontations, because most of the people in it are so sick and so much the listless playthings of enormous forces. One of the main effects of war, after all, is that people are discouraged from being characters” (221-222). La lucida disillusione nei confronti della società contemporanea non è fine a sé stessa, ma offre una prospettiva privilegiata a partire dalla quale Vonnegut elabora un’intensa meditazione sull’animo umano e sul concetto a lui molto caro di libero arbitrio, che trova la sua espressione più completa proprio in *Slaughterhouse-Five*. Come anni prima in *The Sirens of Titan*, l’autore mette immediatamente in guardia i lettori: “this lousy little book” (Vonnegut, *SF* 1), “short and jumbled and jangled” (16) non sarà una lettura facile. La narrazione non-lineare, i continui *flashback*, la struttura apparentemente sconnessa, frammentaria, sono tutti elementi che richiederanno un impegno importante – anche se mai quanto quello sopportato dall’autore durante la stesura del romanzo. Vonnegut ha faticato per anni nel tentativo di concludere “his famous book about Dresden” (16) e i suoi sforzi sono diventati parte integrante del romanzo. L’autore rende il pubblico partecipe delle difficoltà incontrate nell’articolare sotto forma di storia l’esperienza da lui vissuta in guerra, quasi a voler significare che ripercorrere, almeno in parte, il faticoso processo compositivo dell’opera è fondamentale anche per la sua comprensione da parte del lettore. Così come evidenziato da Marija Kačavendić, “[t]he novel should be seen as much more than a novel about history. *Slaughterhouse-Five* is, among other things, a novel about novels, dealing with the very process of creating a work of, for lack of a better word, fiction” (201).

Sul primo capitolo si è espresso anche Charles B. Harris, che lo ha ritenuto illuminante per la comprensione dell’intera opera; a suo parere, in esso viene svelato come il romanzo sia “less about Dresden than about the psychological impact of time, death, and uncertainty on its main character, [who] is not Billy Pilgrim, but Vonnegut” (228) – parole certamente condivisibili, sulla base anche di quanto emerso nelle pagine precedenti in merito al concetto di trauma. Harris prosegue chiarendo che *Slaughterhouse-Five* non è affatto un romanzo

“contro la guerra” convenzionale, bensì un romanzo dotato di un livello di sperimentalismo considerevole e inusuale per il suo genere (228); tale caratteristica rende il messaggio pacifista più completo ed efficace, poiché in esso sia autore che lettori vengono messi alla prova e invitati a ripensare il ruolo dell’uomo nella società occidentale odierna e il suo posto all’interno di un tempo che appare più inafferrabile che mai. La questione del libero arbitrio in *Slaughterhouse-Five* si manifesta in relazione alle suddette problematiche identitarie e sociali e rientra in un discorso che rimarrà di primaria importanza nel corso di tutta la carriera dell’autore, com’è evidente anche in *The Sirens of Titan* e *Timequake*, nei quali si ha a che fare con contesti e personaggi altrettanto traumatici e/o traumatizzati⁴⁸.

Gli interrogativi in merito all’esistenza o meno del libero arbitrio non sono certamente nuovi al pensiero occidentale, sia nella scienza che nella filosofia. Com’è noto, già nel 1889, pochi anni prima delle teorie di Einstein sulla relatività speciale e generale (rispettivamente del 1905 e del 1915), il filosofo francese Henri Bergson aveva dedicato al tema della libertà larga parte della sua fondamentale opera *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in cui definiva “atti liberi” quelli propri dell’io profondo e che emanavano dall’anima nella sua interezza (e non quelli meccanici eseguiti dall’io superficiale). Dal momento che l’io non è soltanto “un aggregato di fatti di coscienza, sensazioni, sentimenti e idee” ma, al contrario, “[l’identità della persona] è tutta intera in uno solo di essi” (Bergson 106), il filosofo concludeva che “la manifestazione esterna di questo stato interno sarà proprio ciò che si chiama un atto libero, poiché solo l’io ne sarà stato l’autore, poiché esso esprimerà l’io tutto intero” (107). La riflessione di Bergson prosegue illustrando il rapporto tra io profondo e libertà:

la passione, anche improvvisa, non presenterebbe più lo stesso carattere fatale se [...] vi si

⁴⁸ Si rimanda a: Calvo Pascual, “Kurt Vonnegut’s *The Sirens of Titan: Human Will in a Newtonian Narrative Gone Chaotic*” per ulteriori approfondimenti sulla tematica riguardante la possibilità o meno di esercitare il libero arbitrio in un universo dominato da “necessity and chance” (58-59).

riflettesse l'intera storia della persona; e l'educazione più autoritaria non toglierebbe nulla alla nostra libertà se si limitasse a comunicarci soltanto idee e sentimenti in grado di impregnare l'anima intera. La decisione libera emana infatti dall'anima intera; e l'atto sarà tanto più libero quanto più la serie dinamica a cui si ricollega si identificherà con l'io fondamentale. (107-108)

Si può sostenere dunque che, in qualità di esseri viventi, gli individui sono dotati della capacità di immagazzinare le proprie esperienze nella coscienza, elaborarle e trasformarle in storia: è così che la memoria "inventa" il passato e crea lo scorrere del tempo che invece non viene registrato dalla fisica. Come commenta anche in questo caso Brian Greene: "the flowing sensation from one moment to the next arises from our conscious recognition of change in our thoughts, feelings, and perceptions. And the sequence of change seems to have a continuous motion; it seems to unfold into a coherent story" (139-140). In pratica, la percezione dello scorrere degli eventi, deriverebbe dalla capacità e dalla necessità che il nostro cervello ha di articularli in una storia.

Secondo le teorie bergsoniane, la vita umana nella sua intima essenza è in primo luogo processo creativo, nel corso del quale sono realizzabili cambiamento e evoluzione. Certamente, dal momento che l'io profondo si troverà sempre ad avere a che fare con l'io superficiale e dato che gli atti liberi si riscontrano principalmente nei momenti di autoaffermazione, tali atti sono rari e il concetto di libertà non va inteso in senso assoluto ma come qualcosa che si manifesta in forme e gradi differenti a seconda del caso. Ad ogni modo, quando un atto libero viene messo in pratica, "risponde [...] all'insieme dei nostri sentimenti, dei nostri pensieri e delle nostre più intime aspirazioni, a quella particolare concezione della vita che è l'equivalente di tutta la nostra esperienza passata, insomma, alla nostra idea personale di felicità e di onore" (109). Il filosofo non offre una vera e propria definizione di cosa sia per lui la libertà, tuttavia la sua ricerca consente di individuare nella creatività il carattere fondamentale dell'io profondo. Grazie ad essa è garantita l'esistenza, anche se rara, di autentici "atti liberi", se non nell'ambito della

fisica, almeno a livello della coscienza.

L'atto di narrare va ascritto a buon diritto tra le fila degli atti liberi, poiché costituisce una manifestazione autentica della creatività umana e, dal momento che si rivolge al presente mentre si affida in uguale misura a memoria e immaginazione, rappresenta anche il punto di incontro tra le diverse forme della temporalità. Vonnegut, che è stato giustamente definito un "wordsmith" (Karon 113), esprime un chiaro interesse per le possibilità del racconto e ne indaga le diverse sfaccettature, con speciale attenzione alla sua capacità di agire da trasformatore morale dell'io. Le implicazioni di una visione dell'io "as a form of narrative" nell'opera di Vonnegut sono state finalmente messe in evidenza dalla critica più recente (Gholson 135-141); in particolare, Gholson nota come in ogni romanzo sia in atto una "moral quest" che è soprattutto occasione di trasformazione per la coscienza e che il lettore può accogliere attraverso le vicende dei singoli personaggi:

By articulating the parameters of their lives in a narrative, Vonnegut's characters begin to locate their identities in a moral space and to understand their lives as continually unfolding. [...] His characters seek, not a static sense of the self, but a sense that their life is always in the process of becoming. (136)

In questo senso, anche i romanzi di Vonnegut possono essere considerate espressioni autentiche del libero arbitrio: essi rappresentano degli atti liberi del loro creatore, in opposizione agli orrori della guerra, all'insensatezza dell'esistenza, alle ingiustizie della società.

I *Trafamadorians* (e con loro Winston Niles Rumfoord nel precedente romanzo) potrebbero avere ragione, il tempo potrebbe essere in realtà un "frozen river", ma Kurt Vonnegut non è Billy Pilgrim, la sua coscienza non è inibita dall'azione dell'io superficiale, e può dunque rigettare l'approccio alla vita incarnato da Billy. Così, ripercorrendo la propria storia mentre narra quella del personaggio nel romanzo, l'autore "mov[es] away from frozen

relations, isolation, and fatalism toward human connection and the possibility of richer experience [...] away from the meaninglessness of massacre in a more human direction” (Coleman 695), e può così esercitare una forza creativa, sia come scrittore che come essere umano.

Il primo capitolo è rivelatore anche in questo caso, poiché in esso Vonnegut si domanda che senso abbia scrivere un libro contro la guerra in un mondo in cui “there would always be wars, that they were as easy to stop as glaciers” (Vonnegut 3). In un contesto simile, è naturale chiedersi quale sia l’utilità dell’atto di raccontare un massacro, un’impresa in apparenza disperata e assurda, paragonabile a una fatica di Sisifo; una via d’uscita, comunque, sembra esistere, ma non è da ricercare in un approccio nichilista all’esistenza. Il mito greco di Sisifo, nella lettura che ne fa Albert Camus, è in parte accomunabile all’etica vonnegutiana (Stralen 4), nella misura in cui lo stesso Sisifo rappresenta “the man who knows himself to be the master of his days” (Camus 78), colui che ha nella cognizione della propria misera condizione la fonte della propria tortura ma anche, in ultima istanza, il segno del proprio trionfo (Ward 81-82). Attraverso l’analisi del mito di Sisifo, Camus giunge a una lettura profonda della condizione umana nel corso della storia, una condizione che non a caso può venire paragonata a quella della maggior parte dei personaggi di Vonnegut (Malachi Constant e Kilgore Trout *in primis*):

Sisyphus teaches the higher fidelity that negates the gods and raises rocks. [...] This universe henceforth without a master seems to him neither sterile nor futile. Each atom of that stone, each mineral flake of that night-filled mountain, in itself forms a world. The *struggle* itself toward the heights is enough to fill a man’s heart. One must imagine Sisyphus happy. (78, corsivo mio)

Perché l’uomo possa dare un qualche senso alla propria esistenza, dunque, la vita deve essere vissuta con lucida intensità, attraverso innanzitutto la consapevolezza del proprio io profondo.

A questo sguardo lucido sul destino dell’umanità, la vita e le opere di Vonnegut riescono

comunque ad aggiungere un sentimento di fiducia e speranza, facendo leva proprio sulla forza rigeneratrice del pensiero creativo. Come sottolinea anche Wayne D. McGinnis in merito a *Slaughterhouse-Five*, “Vonnegut’s novel urges the primacy of imagination in the very act of facing one of history’s most infamous ‘massacres’, the fire-bombing of Dresden in World War II” (55), come a dire che è soltanto tramite l’immaginazione e la creatività che l’individuo può e deve plasmare arbitrariamente il proprio destino. Si tratta di riappropriarsi di un slancio che è già insito nell’esistenza in quanto realtà-viva, lo stesso che, anche subito dopo un massacro, fa sì che si possano sentire gli uccelli dire “all that is to say about a massacre, things like ‘*Poo-tee-weet?*’” (Vonnegut 16).

A partire dal XX secolo, realtà e tempo sono diventati labirinti inspiegabili e il senso dell’esistenza va ricercato immergendosi nell’apparente assurdit  della condizione umana: una condizione peculiare, nella quale la relazione conflittuale con una temporalit  incomprendibile occupa un posto centrale. All’interno di una societ  siffatta, Kurt Vonnegut   un autore dallo sguardo profondo e con una capacit  comunicativa difficile da eguagliare, come scrive anche Loree Rackstraw:

Through his disarming play of mind and language, I believe he—like no other postmodern writer in the United States—has been able to present to mass audiences a new metaphysics of perception. His stories reveal how western language and institutions have structured our awareness of what is real and valuable in ways that can blind us to the dangers of our behavior as it affects the life of our planet. (51)

Diventare nuovamente padroni della propria *awareness* significa aprire un passaggio che dall’io interiore conduce al mondo e viceversa, poiché “with awareness comes the potential for creativity and free choice” (59), anche se non sono pochi gli inciampi, le difficoltà o le deviazioni che possono palesarsi lungo il percorso e a proposito dei quali Vonnegut  

intenzionato ad allertare i lettori:

Vonnegut has been spreading his survival insights [...], hoping to make sure that we remember how fragile and easily manipulated our awareness is and how naïve and cruel our free choices can be. Nonetheless, even though it gets us in a lot of trouble, it's what makes us human. If we can be humbly aware of its limitations, it can give us the capability for creative renewal for ourselves as well as for the life of our planet. (59)

L'esempio artistico e di vita di Vonnegut offre una via d'uscita dalla gabbia mentale predisposta dalla società per mezzo di una visione del mondo che è stata definita "Postmodern Humanism" (Davis, *Kurt Vonnegut's Crusade* 31-33), secondo cui lo scopo ultimo dell'esistenza è celebrare la vita, senza necessariamente doverne edulcorare i passaggi più traumatici. Come sottolinea Davis, "he possesses the linguistic and ethical faculties that allow him to expose the charade of essentialism while proffering a philosophy at all times concerned with breaking the bonds of oppression and freeing others to tell their stories" ("Apocalyptic Grumbling" 161). Nel corso di una carriera dedicata a destrutturare e a scardinare i miti americani, Vonnegut è riuscito però a non perdere di vista la propria fede – se così la si può definire – umanista. Nelle parole ancora di Davis, "the constructed center or provisional metanarrative of Vonnegut's postmodern humanism is the idea that life is precious, and every attempt should be made to improve the conditions of life in order to preserve it" (*Kurt Vonnegut's Crusade* 33), e questa spinta vitale sembra essere il messaggio da ricercare nella *wilderness of time*, oltre che l'unico strumento sano per uscire vittoriosi da essa.

DON DELILLO

VOICES AND BODIES IN THE NOWHERE OF TIME

Don DeLillo's twenty-first-century production is characterized by an overt focus on time, in all its multifaceted manifestations. Among these more recent works, I will examine specifically *The Body Artist*, *Falling Man*, and *Point Omega*, since all three are connected by a thread which interweaves traumatic experience with time perception while simultaneously showing how the present time becomes human time when it constitutes an embodied experience—which is precisely what happens with art.

The Body Artist explores the mourning period of the performance artist Lauren Hartke following her husband's suicide, during which she will share her home with a strange creature named Mr. Tuttle, which will be eventually turned into her latest artwork; *Falling Man* deals with the 9/11 attacks through the story of a survivor of the Twin Towers, Keith, and his family, suspended between silence and desperation; *Point Omega* is a sort of anti-thriller (in which the story takes place between a desert and a museum gallery), in which a girl suddenly disappears, throwing her father into despair and dismantling his apparently very solid philosophical theories.

DeLillo's oeuvre has been studied extensively by many scholars and publications; here, I will refer in particular to Peter Boxall, Jesse Kavadlo, Joseph Dewey, Robert N. Duvall, and Jacqueline A. Zubeck. In the first section, I will examine how trauma can cause a detachment from conventional time and reality which may lead to losing oneself into the wilderness (with the contribution of the studies of Cathy Caruth). The distinctive features of time in such a context will be observed in the second section. Postmodernism as an historical moment has inaugurated a particularly traumatic era for mankind, as theorists such as Brian McHale and Fredric Jameson or philosophers like Giacomo Marramao have noted, and the three novels

reflect concerns and anxieties that are quite representative of our times. In the last section (with reference also to the French funambulist Philippe Petit), art emerges as the only way out of the wilderness that does not destroy consciousness but on the contrary, enhances it. It could thus be inferred that DeLillo's novels celebrate the redemptive power of art.

1. "Is this a bad time?" Traumatic awakenings at the dawn of a new millennium

It's awfully considerate of you to think of me here
And I'm much obliged to you for making it clear
That I'm not here.

—Pink Floyd, "Jugband Blues"

The huge technological advancements achieved over the course of the past century have provided humanity with extremely sophisticated tools that might have improved our living conditions and that purportedly help us to gain a clearer understanding of human existence. Nonetheless, unprecedented historical catastrophes and the predominance of an unequal social system have produced the opposite effect of shaking (and sometimes actually dismantling) our faith in the very idea of progress (Hayles 279-282; Heise 11-13; Jameson 77-78). This is one of the main reasons why a combined sense of disbelief and displacement in relation to reality and history emerged during the second half of the twentieth century, demanding a different definition of the notions of time and temporality, and of the ways in which they affect human consciousness, at least in Western society. The techniques employed for representing such discomfort were many, and involved the arts as well as politics and science; the outcomes were various, and contributed towards outlining a set of existential preoccupations that have become emblematic of the contemporary individual's struggle for awareness. This peculiar sense of *not-*

being in time entered the new millennium as a major concern for Western thought and it finds one of its best literary expressions in DeLillo's late writing, in which time, unsurprisingly, plays a leading role.

Inevitably, after the events of 9/11, "the sense of cultural threshold of some kind having been crossed is strong and widespread. If on or about November 1989 human relations changed, with the abrupt end of the Cold War, and perhaps on or about September 2001 they changed back again" (McHale, *The Cambridge Introduction* 174). Notably, the implications of the socio-cultural changes underway at the end of the twentieth century were addressed, among others, by Francis Fukuyama, first in an essay published just before the end of the Cold War in 1989, and later in his book of 1992. In his study, Francis Fukuyama prefigured "the end of history" in favor of the triumph of the Western capitalism (Fukuyama 136-139; 287-299); nevertheless, "history kept doggedly refusing to end [...], until it finally came roaring back with a vengeance in the terror attacks on New York and Washington D.C. on September 11, 2001" (McHale, *The Cambridge Introduction* 124). Among the artists who anticipated the cultural and emotional climate change of 9/11, we agree with McHale in thinking that DeLillo represents a "special case, and an especially uncanny one" (173). One only needs to consider the famous cover of *Underworld* or the conversation happening in *White Noise* regarding a psychic prediction about a plane hijacked for a terrorist attack (DeLillo, *WN* 170).

Given these and other uncanny elements, DeLillo's oeuvre has been often said to possess a sort of premonitory quality, even if, over the course of his career, the author has repeatedly rejected such a definition: "When I work," he declared, "I'm just translating the world around me in what seems to be straightforward terms" (Interview by Robert McCrum). In his view, rather than acting like oracles, writers can have the ability to look at reality and understand the

emergence of critical turning points⁴⁹ before the majority of people, who may instead consider such insights as visions of the future. In accordance with this statement, DeLillo's most recent novels focus mainly on a sophisticated examination of the human mind in contemporary America, and explore the wilderness condition of this era, following mankind as it wanders through the maze of time.

Recent scholarly criticism of DeLillo's post-*Underworld* literary production (Boxall *Twenty-First-Century* 25-30; Dill 171-172; Harack 303-304; Maslowski 192; Shipe 5-7) correctly recognizes in these works a shift of interest towards the nature of time and its relation to human experience—the way in which time interacts with and/or shapes the human mind and body, and how traumatic events may constitute the environment in which a deeper understanding of time can be reached, albeit painfully. Notably, Peter Boxall identifies a specific trajectory in DeLillo's writing career with regards to the concept of time, which “becomes heavier and heavier [...], until it is released into the thin, unbound chronology of a new century, in which narrative itself is uncertain of its coordinates, and in which the technological and political forces which govern the passing of time become strange, new and unreadable” (*Twenty-First-Century* 29). In this context, it is not surprising that the encounter between traumatic experience and a time no longer perceived as chronological is a distinctive feature of novels such as *The Body Artist*, *Falling Man*, and *Point Omega*—as well as of DeLillo's latest work, *Zero K*. Their stories take place during a time of grief and sorrow, a time shaped by the tragedies that characters witness and suffer, and which become epitomes of a feeling of existential disorientation very much representative of the contemporary mind. Therefore, “if these late novels, in their sculpting of a vivid but brief and fragile duration, give expression to a wider cultural historical condition, they do so only to the extent that the culture

⁴⁹ On DeLillo's portrayal of the complexities of contemporary American culture, see Osteen, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*.

has itself become historically disorientated, uncertain of its bearings, or its sense of direction” (Boxall, *Twenty-First Century Fiction* 27-28).

The suspended temporality which characterizes trauma provides DeLillo with a thematic and stylistic environment in which to meditate on the human condition. In *The Body Artist*, the narrator follows the performance artist Lauren Hartke as she finds herself suddenly thrown into an unexpected and devastating universe of pain after her husband, the movie director Rey Robles, commits suicide. From that moment on, she will start a journey through the wilderness of time and self that will lead her to gain a new awareness of these categories in order to cope with the difficult process of grieving.⁵⁰ Similarly, in *Falling Man*, a 9/11 survivor, Keith Neudecker, wanders with hesitation through a world where everything around and inside him “is measured by after” (DeLillo, *FM* 173). The same happens to those around him, including his family and, of course, America as a whole, since the attacks have drawn everyone into a condition of uncertainty and vulnerability. Both novels deal with the dimension of trauma and its close connection to the experience of time. Indeed, one of the major effects of traumatic experience in sufferers is the alteration of the perception of time and a concurrent detachment from external reality due to the very nature of trauma. Being a survivor of a traumatic event entails the beginning of a complicated process, a struggle even, which may lead either to the recovery of one’s own consciousness or to the annihilation of it, as Cathy Caruth explains when she contrasts a wound of the body with a wound of the psyche in her analysis of Freud’s *Beyond the Pleasure Principle*:

If a life threat to the body and the survival of this threat are experienced as the direct infliction and the healing of a wound, trauma is suffered in the psyche precisely, it would seem, because it

⁵⁰ For a specific study on trauma and grief in *The Body Artist*, see Kontoulis and Kitis, “Don DeLillo’s *The Body Artist*: Time, Language and Grief”; see also Di Prete, “Don DeLillo’s *The Body Artist*: Performing the Body, Narrating Trauma.”

is not directly available to experience. The problem of survival, in trauma, thus emerges specifically as the question: What does it mean for *consciousness* to survive? (*Unclaimed Experience* 108)

Such a question concerns the process of assimilation and, hopefully, healing from trauma. When it comes to art and literature, an additional question arises, which is whether and how trauma can be represented, narrated, and therefore understood. Both *The Body Artist* and *Falling Man* prove to be deep explorations of the obscure and unsettling temporality of trauma.

Falling Man begins during the 9/11 attacks in New York City, in the moment just between the first and the second fall, and in a place which, DeLillo writes, “was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night” (3). It is a post-apocalyptic scenery which Keith tries to orientate but cannot; his senses fail him, overwhelmed by the scale of the event. The narration witnesses what a world completely torn apart looks like: “rubble and mud” fill the air, people run confusedly, stumbling and falling, while trying to cover their faces and bodies with towels, jackets, anything—they seek shelter, even if they do not know exactly either where or from whom. We, too, hear the dreadful noise, the hopeless screaming and wailing, we can feel a dust-like texture in our mouths and on our skin. The fearsome sound of destruction still lingers, mingled with ash, and Keith and the other people are themselves part of the ruins:

The roar was still in the air, the buckling rumble of the fall. *This was the world now*. Smoke and ash came rolling down streets and turning corners, busting around corners, seismic tides of smoke, with office paper flashing past, standard sheets with cutting edge, skimming, whipping past, otherworldly things in the morning pall.

He wore a suit and carried a briefcase. There was glass in his hair and face, marbled bolts of blood and light. He walked past a Breakfast Special sign and they went running by, city cops and security guards running, hands pressed down on gun butts to keep the weapons steady.

Things inside were distant and still, where he was supposed to be. It happened everywhere around him [...]. (DeLillo, *FM* 3, italics mine)

The very coordinates of reality are unrecognizable, and Keith wanders in the middle of nowhere, through a landscape that is both outside and inside him. He may look more like a ghost than a survivor (Scherzinger 19-20), since trauma has estranged him from the outside world, and especially from his inner self, but there is more than just physical death at stake here:

[d]istance, in the shadow of the event, becomes internal, one is expelled from one's own interiority, the boundaries of one's mind become transparent [...]. But this estrangement [...] is the basis for [...] the 'construction' of a new kind of post-event subjectivity, a newly bound subject produced by the expulsion of our selves from their accustomed wrappers. (Boxall, *Twenty-First-Century* 140)

After the fall of the towers, Keith's identity must be reconstructed from scratch. Over the course of the novel, DeLillo traces the path through which he and his family negotiate the boundaries of their new existence in a world inhabited by mourning and loss. Sven Cvek notes how "in *Falling Man* DeLillo insists on the unreality of everyday life after the catastrophic event, on a post-traumatic sense of estrangement from the quotidian order of things" (189); moreover, as it is apparent from the very title of the novel, the author repeatedly stages the drama of the vulnerability of human body when it deals with traumatic experience, so that the tragic image of the "falling men" on September 11 becomes a metaphor for the existential condition generated by a trauma that is collective as well as deeply personal. These figures carry with them something more than just the sight of their horrifying fate, their fall being the fall of America as people once knew it: "The world was this as well, figures in windows a

thousand feet up, dropping into free space, and the stink of fuel fire, and the steady rip of sirens in the air. The noise lay everywhere they ran, stratified sound collecting around them, and he walked away from it and into it at the same time” (DeLillo, *FM* 3-4). Their minds trapped inside a time slot, the eternal present of the attacks, Keith and those around him are falling creatures too, victims of the various manifestations of trauma neurosis. Not yet fallen, they remain suspended and dislocated, as if waiting for someone either to re-start the clock of their lives or to stop it permanently.

Due to a different, though no less catastrophic event, in *The Body Artist* Lauren Hartke undergoes a similar ordeal and experiences the same kind of alienation, of “distance.” Her husband died by his own hands, and she is left alone in a world which has narrowed to the four walls of a house by the sea. At first, Lauren does not know what to do, and the rational devices she tries to enact immediately prove unsuccessful: even if she resumes her daily routine of body art exercises, her “bodywork,” with dedication and rigor, she immediately realizes that “the world was lost inside her” (DeLillo, *TBA* 36). As in *Falling Man* and, though on a different degree, in *Point Omega*, a destructive event (the fall of the towers, the death or disappearance of a person) has affected not only the conformation of the outside world, but also the identity of those who survive, to the point that they do not recognize themselves anymore and feel emptied, as if something fundamental had been taken away from their consciousness—and indeed it had. Trauma survivors have been denied the possibility of looking at the event and know it: knowledge is exactly what they have been deprived of and, without it, the traumatic circumstance becomes not only something horrible to endure but above all something excruciatingly incomprehensible. This obscure void haunts the survivor belatedly and repeatedly (Caruth, *Unclaimed Experience* 157-158), with the strength of a desperate cry for awareness which fights against an equally desperate fear of how much more pain such

awareness may imply.⁵¹

As Lauren soon learns, the path to regaining possession of one's shattered consciousness is long, complex, and wearying. Her companion on this journey is the phantom-like creature named Mr. Tuttle, a man who appears immediately after Rey's death and disappears near the end of the story, and who turns out to be the only interlocutor she needs in order to speak to herself. In fact, Mr. Tuttle speaks only with Rey and Lauren's words (and voices), as if he has always lived in that house without their knowledge, and listened to their conversations from behind the walls.⁵²

At first, such a discovery seems overwhelming: after finding him in the bedroom on the third floor, after hearing him talk without understanding what is happening or how, Lauren feels the urgency to run away, perhaps to hide, to find a place where she can hear her own thoughts. It is raining and she goes outside, she sits in the car and waits for images of Rey to materialize from the rain. "How much time is a long time? Could be this, could be that" (DeLillo, *TBA* 53), she contemplates. She is desperate, but her body proves to be stronger than the painful emotions in her mind and "[f]inally she pushed open the door and walked back to the house, holding the coat aloft" (53), resolved not to hide from her grief.

Interestingly, even though Rey's death remains a central event in the narration, everything in it is focused not on remembering him but on picturing Lauren's condition instead. She is the center of attention, with her torn-apart and displaced self, her firm decision to stay alone, out of time and out of place, until she finds new self-knowledge. The reader learns that she and Rey had rented a house for six months in a town by the sea called Little Moon, not far from New

⁵¹ Cathy Caruth offers an accurate and interesting examination of the relationship between trauma and history; see Chapter Three of *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, "Traumatic Departures: Trauma and History in Freud," for an examination of Freud's theories in light of the recent discoveries concerning the psychological consequences of survival on the consciousness of the victim.

⁵² For a specific analysis of *The Body Artist* concerning the function of language in mourning, see Atchley, "The Loss of Language, the Language of Loss: Thinking with DeLillo on Terror and Mourning" (338-349).

York City. After Rey's death, Lauren decides to remain there until the end of the contract, probably so as to avoid staying in New York, seeing people, and feeling somehow forced to do things she does not want to think about for the time being. Two months can flow either as quickly as a single day or as slowly as an entire life and, in this case, the narrator manages to make us feel both sensations at the same time.

Day by day, Lauren regains possession of herself through her bodywork:⁵³ she exercises constantly and painstakingly, as if in repetition and pain she can find the balance she has lost and needs. She enters an unknown area of time, in which she is the one who measures out her life "with coffee spoons" (Eliot 160), not directed towards some existential disillusionment, but carefully heading towards creation. The result of this period of isolation will be the latest Lauren Hartke body-art performance, *Body Time*, a piece that, in Laura Di Prete's words, enables her to stage "a narrative in which the body speaks the otherwise ineffable language of trauma" (505). That is, Body and Time are the two elements Lauren needs to renew herself, the two places she must travel through if she wants to live again: two places that become one.

Lauren Hartke experiences her personal end of the world, and not only survives but manages to regenerate her inner self, too. On the contrary, in *Point Omega*, Richard Elster, an intellectual who had worked with the Pentagon for the Iraq War and later retreated into a Californian desert (Sonoran? Mojave? Even the narrator seems unable to recall the exact place), is a character "inhabited by his own unreconciled story" (Boxall, "Late" 694). The involvement in the conflict has left Elster with the need for some historical and ethical explanation for the conflict he participated in. In the desert, he reflects on the writings of Father Pierre Teilhard de Chardin, specifically on the concept of the 'omega point' (DeLillo *PO* 50-52; 72), that is, the highest point of complexity and consciousness of the universe. The evolution of the cosmos

⁵³ As Marshall notes: "The question of how to live, how to go on when we have lost someone we love, is posed first and foremost at the level of the body. [...] Grief is staged right there and must be mediated somatically" (635).

both heads towards such a point and originates from it, since the omega point is connected to the movement of the universe and at the same time transcends its rules of space and time (Watson 61-62). Elster speculates on the imminent arrival of such a moment of historical closure and completion, which constitutes, as he says when interviewed by the young filmmaker Jim Finley, “a leap out of our biology” (52) and would explain why the human race—with all its armies and technology—is inevitably directed towards self-destruction:

“[...] Armies carry the gene for self-destruction. One bomb is never enough. The blur of technology, this is where the oracles plot their wars. Because now comes the introversion. Father Teilhard knew this, the omega point. A leap out of our biology. Ask yourself this question. Do we have to be human forever? Consciousness is exhausted. Back now to inorganic matter. This is what we want. We want to be stones in a field.” (52-53)

Following Father Teilhard’s theories, Elster believes in an apocalyptic millennialism that will restore a balance in the universe, and that allows him to make sense of the actual historical moment (Fest 569). However, as Harack and Boxall observe:

Elster claims that we are driving toward extinction, the point omega that will remove consciousness and return us to “inorganic matter” (53) in a “sublime transformation of mind and soul or some worldly convulsion” (72). This theory is, however, undermined by the disappearance and possible murder of Elster’s daughter, Jessie. (Harack 303)

[...] what the novel witnesses and performs is the thinness of Elster’s theorizing, the incapacity of a millenarian historical narrative to account for the first wars of the twenty-first century, and the consequent sense that time, in the new century, is flowing or passing in a new way, according to currents that Elster’s theoretical edifice cannot accommodate or contain. The event that arrives to replace Teilhard de Chardin’s moment of completion, to replace the “leap out of our biology,”

is the disappearance of Elster's daughter, Jessie, possibly by murder, possibly not. The novel's strange sense of incompleteness is partly produced by this unannounced morphing of the narrative, three-quarters of the way through, from a philosophical-theological inquiry into time and narrative to a subdued crime novel about the disappearance of Jessie [...]. (Boxall, "Late" 696)

It is sadly evident that there is no higher level of consciousness to be reached in Elster's path, but only a grievous reality to face. The disappearance of Jessie can be read as a highly personal moment of closure in his life, but, obviously and sadly, it does not take the shape of a "moment of completion": the event throws the man into despair and it leaves no room for any further philosophical speculations about cosmos, matter, or existence—only silence. As Finely ponders towards the end of the novel:

I thought of his remarks about matter and being, those long nights on the deck, half smashed, he and I, transcendence, paroxysm, the end of human consciousness. It seemed so much dead echo now. Point omega. A million years away. The omega point has narrowed, here and now, to the point of a knife as it enters a body. All the man's grand themes funneled down to local grief, one body, out there somewhere, or not. (DeLillo, *PO* 98)

The old man who had been waiting to welcome the end of human history and consciousness has finally been defeated by an event he is not able to place within any narrative; his readings and theories cannot help him escape his personal end of the world.

If trauma is the quintessence of the unspeakable this is also due to the fact that it inhabits an area of the mind beyond the reach of human temporality. The obscure and unsettling temporality of trauma casts a shadow over the prospect of ever reaching a true understanding of what reality is and how the individual can abide it. In addition, and somehow complementarily, temporal disorientation nourishes trauma neurosis and intensifies the sense

of detachment and disconnection suffered by consciousness. In the current, highly traumatizing historical context, for people to regain the present they must find the instruments through which trauma, whether collective or personal, can be brought back to a narration—which is also the task of literature and one of its more significant contributions to mankind.

In *A Grief Observed*, C.S. Lewis acknowledged the impossibility of writing a conclusive story when writing about sorrow, yet the very act of telling such a history, and coming to understand its limits and possibilities, is fundamental: “I thought I could describe a state; make a map of sorrow. Sorrow, however, turns out to be not a state but a process. It needs not a map but a history, and if I don’t stop writing that history at some quite arbitrary point, there’s no reason why I should ever stop” (68). There are stories that pertain to an area of time that words fail to comprehend, stories that need either a different language or at least the search for one, in order to construct the place where they can be told. It is a process which lies not in the visible manifestations of the affliction but in apparently insignificant details, as in a dream, linked together without worrying about the classic human conception of order that requires the present to be followed by the future and to be preceded by the past. This does not mean that these pieces live in chaos but that they follow rules beyond our control, paths along which our senses are unable to find their way. In such a story, no map can help us because there is no West to reach in order to feel safe. The path is not illuminated by a setting sun; on the contrary, it starts behind a door where everything is dark already, as in Mark Strand’s “Seven Poems”:

I have a key

so I open the door and walk in.

It is dark and I walk in.

It is darker and I walk in. (110)

Beyond that door is the reign of time, and our authority is very limited. Nevertheless, we are the sole owners of the keys: only we can enter, and we have no choice but to do so.

2. The land where clocks do not work

I was talking about time. It's so hard for me to believe in it. Some things go. Pass on. Some things just stay.

—Toni Morrison, *Beloved*

Time is the key; time is not only a temporal distance but also a spatial one in the complicated process represented by trauma and grief.⁵⁴ The house by the sea, the empty bedroom (*The Body Artist*), the World Trade Center and the north tower (*Falling Man*), the small house in the middle of the desert, another empty room (*Point Omega*)—all these places become the niches where a peculiar sense of time dwells: the time of loss.

In *The Body Artist*, time is the invisible but resistant space that separates Lauren from the rest of the world: since Lauren's personal flow of time has somehow deviated from its established course, it is as if she were also physically unreachable. She decides to stay in the house, where else? The house rented months earlier is the personal nowhere in which she can see where her new self is located. She cannot be in New York because she is already too far

⁵⁴ As Kavadlo points out, “[t]aking time and loss together, the book is about the way in which time passes differently when one loves than when one mourns” (*Don DeLillo* 149), and we may add that this different passing creates a different space too, the space where grief lives and that Lauren explores during her mourning process. In this regard, Davide Barbuscia correctly notes that this novel is not about time that passes but about time that *is* (290), thus examining the ambiguity of time categories through the protagonist's story, a story that is both about time and inside time.

away. As Mr. Tuttle says during one of their first meetings, she is “alone by the sea” (DeLillo, *TBA* 48), which in America means by the ocean, that infinite nowhere which can lead everywhere. At the same time, by watching the 24-hour documentary on her television, she is as far away as Kotka, Finland, standing on the road waiting for cars to come and go.

Recording devices, videos, and TV screens have always played an important role in DeLillo’s depiction of reality (most notably in *Libra* and *Underworld*), since they filter the events and influence the characters’ perception of them. Particularly in the twenty-first-century novels, technology impacts on the formerly established understanding of time and temporality and thus on one’s awareness of their place in the world.

DeLillo stresses this temporal and existential disconnection at various moments in *Falling Man*, such as when Keith and his wife Lianne watch the video of the attacks together. The woman cannot help but watching it whenever it is broadcast on television—too often, probably; her immediate reaction would be to turn the power button off, but her fingers are paralyzed, as is her whole body, so “she kept on watching. The second plane coming out of that ice blue sky, this was the footage that entered the body, that seemed to run beneath her skin, the fleeting sprint that carried lives and histories, theirs and hers, everyone’s, into some other distance, out beyond the towers” (DeLillo, *FM* 169). At this point, the tragic event is already part of her: the tight bond between body and mind is more than suggested as Lianne experiences the painful embodiment of the blow which hurt her world to death. Here, the ancient Greek meaning of ‘trauma’ somehow reclaims its space: ultimately, the wound is so deeply felt by the psyche that it regains part of its original connotation and it affects even the body.⁵⁵ The traumatic episode is presented as something that plunges into people’s lives, literally: a physical thrust through their flesh, a new and unwanted inhabitant embedded in their own bodies, as it is the case in the first pages of the novel, when Keith learns about the existence of so-called “organic

⁵⁵ See previous chapter, “Kurt Vonnegut, Jr: Bugs in Amber and Time-Travelers.”

shrapnel”⁵⁶—an unsettling discovery he does not even want to delve into.

Both the bodily consequences of the event and the act of watching (often re-watching) the video recording of it can be interpreted as actual representations of how traumatic memory acquires the shape of a repetitive intrusion in the mind of the survivor. Thus, time enters the traumatized mind first as the obsessive repetition of an unbearable truth, even if this is not the only way in which it operates as a wilderness in such a context: the sense of dislocation and loss generated by trauma also affects the perception of time as a rationally oriented dimension in which events proceed chronologically towards an end. Memory is no longer a trustworthy instrument for measuring reality now that even the most familiar landscapes and images have been defaced by fear and despair. In the videotape, nothing, not even the sky, resembles the world Lianne used to know:

The skies she retained in memory were dramas of cloud and sea storm, or the electric sheen before summer thunder in the city, always belonging to the energies of sheer weather, of what was out there, air masses, water vapor, westerlies. This was different, a clear sky that carried human terror in those streaking aircraft, first one, then the other, the force of men’s intent. (170)

More importantly, the video produces a combined sense of temporal distance and closeness within the event, thus enhancing the weight of that “helpless desperation set against the sky”

⁵⁶ When Keith is being medicated after the attacks, the nurse extracting glass fragments from his face and body explains that there may be other, “deep fragments” hidden beneath his skin. He tells Keith that it is something that can happen with suicide bombings: “In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes, months later, they develop bumps, for lack of a better term, and it turns out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber’s body. The bomber is blown to bits, literally bits and pieces, and fragments of flesh and bone come flying outward with such force and velocity that they get wedged, they get trapped in the body of anyone who’s in striking range. Do you believe it? A student is sitting in a café. She survives the attack. Then, months later, they find these little, like, pellets of flesh, human flesh that got driven into the skin. They call this organic shrapnel” (DeLillo, *FM* 18).

(170) carried within each frame.

Keith is sitting close to Lianne as they watch together, holding hands—it is the first and only time they share the hurtful contemplation of what happened: “He watched with her one time only. She knew she’d never felt so close to someone, watching the planes cross the sky” (170). Apart from being victims, each in their own way, they have become late bystanders, as the horrifying spectacle of America falling apart over and over again unfolds before their eyes. They could pretend to stop it by pushing a button on the remote control, they could even reverse the event, have the video run backwards (as Billy Pilgrim does in *Slaughterhouse-Five*);⁵⁷ instead, a sort of hypnotic force is at work, paralyzing them from inside their own bodies. Both are trapped in an uncanny area of temporality, in which they are waiting for the instant when everything will be lost, an instant that has already happened and yet it is going to happen again, in the seconds to come: “[t]hey would all be dead, passengers and crew, and thousands in the towers dead, and she felt it in her body, a deep pause, and though there he is, unbelievably, in one of those towers, and now his hand on hers, in pale light, as though to console her for his dying” (170). Lianne’s body responds again, this time with “a deep pause” which encompasses all the deaths of 9/11; her hand feels Keith’s, even though her mind is simultaneously mourning his death in the North Tower. She is not hallucinating and it is very unlikely that the novel is to be read as a ghost story, rather, as Jacqueline A. Zubeck infers, “Keith’s ‘dying’ in Lianne’s reverie [...] may suggest a certain moral apathy in the wake of 9/11” (*Mourning* 120). If Keith eventually is “a man only ‘half there’” (120), it is because a part of him did die on that September 11, buried beneath the ruins of the North Tower. Yet, it did not disappear completely but remained latent inside the man’s psyche: Keith is both here and there in time, before and after the event, dead and simultaneously still alive watching the videotape of his own death,

⁵⁷ The aforementioned part of *Slaughterhouse-Five* has been examined in the previous chapter, “Kurt Vonnegut, Jr: Bugs in Amber and Time-Travelers.”

with the result that he is neither of the two. Suspended in time and consciousness, he seems unable to rearticulate the present and to relate it to the dramatic past that keeps haunting him, as if his body had been disjointed from his mind and the latter looks at the man he once was from a great distance.

Lianne's pain comes from her being too much directed towards the event, to the point that her body hurts even if she did not experience it directly; unlike her, Keith is physically injured and psychologically at the mercy of the apathy and alienation caused by his trauma. Both of them, however, are experiencing what can be defined as a 'time of no reply': that time after the apocalypse when there are no answers, only unheard questions and a disheartened wisdom, which is precisely what the couple seems to realize in front of the television:

He said, "It still looks like an accident, the first one. Even from this distance, way outside the thing, how many days later, I'm standing here thinking it's an accident."

"Because it has to be."

"It has to be," he said.

"The way the camera sort of shows surprise."

"But only the first one."

"Only the first," she said.

"The second plane, by the time the second plane appears," he said, "we're all a little older and wiser." (DeLillo, *FM* 171)

Unforeseen and overwhelming as it was when it struck America, the fatal event still fails to be internalized, it eludes rational understanding and therefore endures through time in a sort of eternal, static present in which the notion of chronology is constantly undermined and seems to make no sense at all. DeLillo registers this discomfort within temporality through a use of verb tenses that often appear to clash with the regular narration of the events; in particular,

monologues and dialogues reveal the characters' unease regarding concepts of past, present, and future, as in the previously-mentioned episode of the videotape or, right after the attacks, when Lianne seeks comfort from her mother Nina:

“What’s next? Don’t you ask yourself? Not only next month. Years to come.”

“Nothing is next. There is no next. This was next. Eight years ago they planted a bomb in one of the towers. Nobody said what’s next. This was next. The time to be afraid is when there’s no reason to be afraid. Too late now.” (13)⁵⁸

From the beginning, Lianne is probably the only character who truly keeps waiting for a future after the fall, even when everything and everyone around her suggests that the future has already happened, as if it had been absorbed into the past—wiped out by the hijacked planes, reduced to dust along with the towers and their victims. It is precisely the present time of the attacks that has expanded indefinitely from its hypocenter, eventually subsuming the other regions of temporality, preventing human beings from perceiving the flow of time as they used to do.

In *Point Omega*, Richard Elster believes to have found something desirable and necessary to human consciousness by placing himself as close as possible to the inhibition of the flow of time. As DeLillo recalled during a speech delivered in Paris in 2016,⁵⁹ *Point Omega* stages “the

⁵⁸ Interestingly, the temporal distortion relating to the individual’s incapability to project a future of some kind is likewise expressed in Cormac McCarthy’s *The Road* (also published in 2006). The woebegone thoughts of the father in McCarthy’s novel carry some resemblance to *Falling Man*, both stylistically and due to the existential condition pictured in the two novels, as the following passage shows: “The day providential to itself. The hour. *There is no later. This is later.* All things of grace and beauty such that one holds them to one’s heart have a common provenance in pain. Their birth in grief and ashes” (56, italics mine).

⁵⁹ The conference “Don DeLillo: ‘Fiction Rescues History’” took place in Paris at the Paris Sorbonne Université and at the Université Paris-Diderot from 18 to 20 February 2016 and saw the presence of Don DeLillo himself as guest of honor.

vast meditative time of the desert, geologic time, evolution, extinction”—and, indeed, Elster went to the desert looking for ascetic fulfillment, as he explains to Finely when asked about his reasons for withdrawing from society:

“Is this exile? Are you in exile here?”

“Wolfowitz went to the World Bank. That was exile,” he said. “This is different, a spiritual retreat. [...]”

“You want to sit here.”

“The house is mine now and it's rotting away but let it. Time slows down when I'm here. Time becomes blind. I feel the landscape more than see it. I never know what day it is. I never know if a minute has passed or an hour. I don't get old here.” (DeLillo, *PO* 23-24)

Essentially, in the desert Elster is self-training to become a “stone in a field” (53), to reach a sense of time in which there is no place neither for concepts such as past, present, and future, nor for the concepts of flowing and passing.⁶⁰ This time would be the time of physics, which apparently ignores those temporal categories so essential for human life instead (Fraser 186; 222-223; 236-240); as Elster observes, “day turns to night eventually but it's a matter of light and darkness, it's not time passing, mortal time. There's none of the usual terror. It's different here, time is enormous, that's what I feel here, palpably. Time that precedes us and survives us” (DeLillo, *PO* 44). This does not mean that the man has become unaware of human life and the world; rather, he seems much preoccupied with keeping himself locked away from it.

The same desire to slow time to the point of stillness reveals itself in the novel in yet another character, the mysterious figure who stands in a museum gallery watching *24 Hour*

⁶⁰ As Lentricchia notes for James Axton in *The Names*, even though the context may be different, Elster, too, seems to be driven by a similar desire “to stop history, to get out of a world made dense, diverse, and too present by polyglot pressures and modern technology; to hammer human being back into the soil; to become rooted again in order to live as close to our centers as possible” (“Introduction” 11)—but he inevitably fails.

*Psycho*⁶¹ until closure, he too seeking “pure time” (6), “something near to elemental life” (10). His meditations in the dark space of the gallery open the novel, later drawing a connection with the metaphysical thesis “chanted” (28) by Elster in the following chapter. Here too, video technology is the instrument that may allow inhuman⁶² aspects of temporality to become manifest: now that the running time of the movie has been slowed to 24 hours, the unknown man can contemplate even “the slightest camera movement” while it creates “a profound shift in space and time” (5). Even when the camera is not moving but simply recording the actors’ movements, such as when Anthony Perkins is turning his head, some kind of obscure existential truth seems on the verge of being revealed, slowly unfolding through the hypnotic succession of the two frames per second:

In the time it took for Anthony Perkins to turn his head, there seemed to flow an array of ideas involving science and philosophy and nameless other things, or maybe he was seeing too much. But it was impossible to see too much. The less there was to see, the harder he looked, the more he saw. This was the point. To see what’s here, finally to look and to know you’re looking, to feel time passing, to be alive to what is happening in the smallest registers of motion. (*PO* 6)

At the previously mentioned 2016 conference, DeLillo spoke about his oeuvre stressing the fact that, especially in his recent works, “time is the novels’ existential pulse,” and this is particularly true in the case of *The Body Artist*, whose main character may actually be not a person but time itself—DeLillo plays with it, squeezes and stretches it, creating a flow that is

⁶¹ A video installation by Douglas Gordon in which Alfred Hitchcock’s movie *Psycho* is slowed down to approximately two frames per second, so that the playing time lasts 24 hours. The videowork was created in 1993 and was installed at the Museum of Modern Art in New York in 2006.

⁶² The term ‘inhuman’ is borrowed from Lyotard, *The Inhuman* (2-7, 186-187) and it refers not only to the inhumanity of the social, economic, and political system but especially to “the infinitely secret one of which the soul is hostage” (2).

not always constant but is still somehow continuous.

Time becomes the protagonist from the breakfast scene in the first chapter and since the first moment Lauren is alone in the house without Rey: the first days after the funeral are “days that moved so slow they ached” (30). Readers can feel the pain of their passing, even if they are narrated in a few pages. What aches, DeLillo writes, is being aware of the fact that the ordinary codes of communication are of little or no help when it comes to representing grief. The narration itself seems to declare its own inability to picture Lauren’s state of mind by simply telling her story: describing what she does in the first days back at the house is clearly not enough. The narrator follows Lauren as she cleans the kitchen and the pantry, or polishes the porcelain and the tiles. She cleans everything that can be cleaned and does everything she is supposed to do. She decides which things will be important from that moment on, and what to do with Rey’s belongings and clothes, always perceiving him as an invisible but somehow consistent presence (she was not ready for his absence and needs to get used to it). She tries and fails to cope with her everyday duties, she does not answer the phone, she nearly collapses while getting out of the car. Every sentence depicts a perfectly reasonable report of the daily routine of a person undergoing the loss of a loved one. Interestingly enough, the more detailed every piece of information is, the more useless it is at providing a true depiction of her sorrow. Recounted thus, Lauren’s experience apparently does not add anything to our understanding nor to our perception of the long process of grieving. What the description of those first days does is make readers conscious that there are certain experiences in life that cannot be fully grasped by looking at them from the outside and which therefore cannot be explained by a linear narrative. In these pages, the narrator is somehow placing himself close to the readers-spectators; he might be just an observer too, but he is the observer who registers the events for us. However, instead of trying to explain that it is not possible to describe Lauren’s sorrow the way people normally register a significant event in someone’s life, he stages, as Lauren does,

the dissatisfaction of not having a language, and a notion of time, suitable for such a state. “Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments” (DeLillo, *TBA* 3). The use of ‘seems’ alerts us immediately: we are about to enter a wilderness of time, where moments do not follow the conventional rhythm of seconds and minutes, hours and days, but their way of existing in our minds depends on how the narrator, through Lauren, makes us perceive them. It is neither DeLillo’s history nor ours, it is Lauren’s only: we are not here to understand fully but only to witness what we cannot experience.

The house by the sea thus becomes the artist’s stage on which to create her performance. This is not home but to Lauren “it felt like home, being here” (30): the narrator emphasizes the woman’s dislocated self by registering the events in the past tense but putting them in the here and now. Everything has already happened and yet everything still happens, it keeps happening over and over, like the words pronounced months before and now spoken again, reproduced mechanically by the human tape-recorder that is Mr. Tuttle.

Lauren’s grieving takes place in the closed space of the house, in front of us but as if we were watching it from far away, on a TV screen, while Lauren perceives the 24-hour video of Kotka, Finland as if it were happening right out of her window. Together in the same place, narrator, protagonist, and readers share the same story but their positions and roles overlap disturbingly. The atmosphere resembles a theater during a play or a performance. It can be said, then, that DeLillo acts as an expert stage director and succeeds in the difficult task of placing himself both on the side of the protagonist and on that of the readers, while at the same time managing to keep a formal distance from both by means of the prevalent use of the third-person narrative.

As has been noted by various scholars, even if DeLillo is considered one of the most important postmodern writers in America, this novel shows an interesting connection to the modernist stream of consciousness (Coward 202; Kavadlo, *Don DeLillo* 150; Nel 736) in the

way it structures thoughts and approaches time,⁶³ especially if we compare it to Virginia Woolf's *To the Lighthouse* (Coward 202). In *The Body Artist*, DeLillo employs the techniques and intents expressed by Paul Ricoeur when the philosopher states that "[t]he rhetorical procedures by which the author sacrifices his presence dissimulate his artifice by means of the verisimilitude of a story that appears to narrate itself and to let life speak, whether this be called social reality, individual behavior, or the stream of consciousness" (*Time and Narrative* 161). That is, we are not looking for some evidence of the narrator's reliability because such reliability lies in the story itself. Thus, the novelist seems to acknowledge the impossibility of describing the woman's pain in the days after her husband's death through a conventional narration. As a writer, he is close to her, the body artist who cannot use her main instrument of work (namely, her body) as she had in the past in order to express her new reality. And he is close to us too, readers-spectators disoriented by an event that we come to see from the inside but without knowing where and when all its voices and movements and images come from, as will happen in Lauren's public performance. Unlike Lauren, the audience is trapped without knowing where nor why.

Significantly placed at the beginning of the novel, the "final" breakfast scene (the last meal which Lauren and Rey have together before his death) slips away from the conventional course of time, with its exasperated description of what normally would be just a daily routine in a couple's life. Yet, this is the day when everything changes. Moment after moment, DeLillo traces the invisible thread inside Lauren's area of time, articulated by her daily routine and her bodywork exercises. Here, a hair in the mouth can be reminiscent of an apparition that has not yet occurred, and the expression "Don't touch it. I'll clean it up later" spoken by Mr. Tuttle

⁶³ In particular, Nel reads *The Body Artist* as "a lyrical meditation on language, memory, and the modernist (and romantic) project of bridging the gap between word and world"; the novel then, in his words, is DeLillo's "homage to modernist poetics" (736).

(DeLillo, *TBA* 90) sounds so familiar, as if it were an echo from a remote past, but instead, a few pages on, will turn out to have been an echo from the future (99-100)—since Mr. Tuttle is indeed “a man who remembers the future” (107).

This is not what Lauren thinks she wants; she is an artist who “wanted to create her future, not enter a state already shaped to her outline” (106) as she is used to doing with her art. Through Mr. Tuttle, a phantom not shaped by the language humankind employs to give some consistency to their perception of past, present, and future, and to order them in a ‘where’ and ‘when’, she learns “the rule of time” (106). This rule is as obvious as it is hard to bear and asserts that time “is the thing you know nothing about” (106). “Time is supposed to pass” (81): humans have always needed to believe in such a truth to go on with their everyday lives, but not here, not now, not for Mr. Tuttle (Fujii 86-88).

Mr. Tuttle’s identity is indeed problematic, especially considering the words DeLillo himself dedicated to him in his speech:

Time—the non-spatial continuum in which events occur in apparently irreversible succession from the past, through the present, to the future. This is a dictionary definition, and it specifies ‘apparently irreversible succession.’ This brings us to the character known as Mr. Tuttle, in *The Body Artist*. Quote: “But it can’t be true that he drifts from one reality to another, independent of the logic of time. This is not possible. You are made out of time. This is the force that tells you who you are. Close your eyes and feel it. It is time that defines your existence.” *In the novel, Mr. Tuttle is a real man in three dimensions, not a creature of the main character’s imagination.* Quote: “His future is not under construction. It is already there, susceptible to entry.” (DeLillo, “Fiction Rescues History Conference,” italics mine)

The author’s puzzling assertion that Mr. Tuttle is not an imaginary creature but a very tangible living being brings about the topic of the embodiment of time, and indeed, his entrance on stage

marks the real beginning of Lauren's journey within her new loneliness, and the apparently incoherent words he utters work as a mirror for the woman, being indeed Rey's and her own words, carrying her through a succession of states of identification and estrangement, in a continuous flow from one side of the mirror to the other. Whatever his substance, his function appears evident. Just like the day when Rey, in that same house, told her "I regain possession of myself through you" (DeLillo, *TBA* 65), so Lauren now slowly regains possession of herself through Mr. Tuttle. He exists to allow her to explore differently and challenge such a truth in the light of her loss. She is the artist who tries to relate to the implications that her 'creature' conveys, especially those she is not able to control directly. She looks at him and seems to understand clearly at last: "He hasn't learned the language. There has to be an imaginary point, a non-place where language intersects with our perceptions of time and space, and he is a stranger at this crossing, without words or bearings" (106).

Here we are then, in front of a woman in the process of re-building her asynchronous self, becoming increasingly aware of the fact that we are allowed to see only the result of such a process, which is taking place somewhere else, perhaps in another time. The impression is that throughout the novel we come to know her very well, yet we cannot reach her. Lauren wants to be alone, and indeed she is: DeLillo has no intention of disturbing her mourning by giving readers the slightest chance to believe that they can access the depths of her inner world. Yet his fiction engages us in a profound meditation about an area of time that is, as pure nature was to Thoreau, "the home of Necessity and Fate".⁶⁴

All three novels share a common interest in what is hereby described as a wilderness experience through time, an experience which bears a wisdom essential to the human consciousness. This is evident, even when, as we will see, the outcomes of the wilderness journeys undertaken by the characters are very different from one another and often tragic.

⁶⁴ See Chapter One, "*Wilderness of time, metafora dell'ignoto*" (18-20).

Whatever the conclusions of their stories may be, readers eventually come to understand what Albert Bronzini, the old science teacher in *Underworld*, might have meant when he asserted that, although we are bound to succumb to time, this still depends on us. “Our minds and bodies” are indeed “the only crucial clocks” (DeLillo, *U* 234-235)—by creating and re-creating time with our bodily existences, we articulate our sense of the world as living beings, and we achieve a more developed awareness of reality.

3. Nowhere, now here: outer and inner timescapes

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet.

—T.S. Eliot, “The Love Song of J. Alfred Prufrock”

The struggle to survive in the wilderness of “Necessity and Fate” deeply affects the experiences of the characters who become epitomes of contemporary crisis and afflictions. However, these stories also challenge the writer to portray such an environment, which may look (and indeed is) overwhelmingly alien to the human mind, but at the same time it affects and defines our consciousness and identity. Death, loss, trauma and grief are part of this haunting landscape, in which the individual may either survive and make sense of the world or succumb and have one’s inner self turned to dust and silence.

In *Point Omega*, the author examines these concerns by focusing on the “act of waiting” (Dill 172) and on the concept of disappearance, two elements that contribute to the alteration of time in the narration.⁶⁵ “Time in *Point Omega* is experienced as waiting and watching,” to

⁶⁵ As the minimalistic and lyric style that the novel shares with *The Body Artist* also suggests.

such an extent that temporality becomes something latent and elusive, “yet everyone in the novel is out there in the desert waiting and watching for a revelation of some kind, including the reader” (175): characters, each in their own way, are absorbed in trying to slow time to the extreme in order to catch at least a glimpse of such a revelation, to be ready for its appearance, be it the end of the world, of a movie, or the achieving of some kind of higher understanding of reality. The looming evidence that there is no revelation to wait for becomes apparent with the disappearance of Elster’s daughter Jessie, an event which cancels any sense of time, at least for him. Therefore, as Brian Chappell notes, “*Point Omega* is first and foremost a document of one man’s coming-to-terms with his personal grief and the silence that awaits him after death” (4) but, through the character of Jim Finley, the story also alludes to the possibility of coping with trauma through art. “It is a metafictional assertion of the *necessity* of fiction to grapple with these concerns. Finley’s turn to fiction exhibits a persistent longing to write, despite all situations” (4). In other words, fiction has the capability of facing death and suffering by narrating them, and it can provide a powerful instrument for humanity to deal with reality when it turns into a howling wilderness. The same theme is developed in *Falling Man*, which is complementary to *Point Omega* under various perspectives, since the two represent respectively the “novelistic exploration of September 11, 2001” and “the world that 9/11 ushered in” (Kavadlo, “Here and Gone” 72).

It has been noted previously that for America, 9/11 represented the most unexpected and sorrowful awakening into history, and a seemingly contradictory period of post-apocalyptic stasis—an almost religious sensation of being in the presence of the ‘unconceivable’ (Marramao, *La passione del presente* 209-210) and, therefore, of the unrepresentable. These issues call into question the role of art in the context of secular tragedies and human catastrophes, thus challenging artists to create an effective counter-narrative of the historical moment (Duvall, “Witnessing Trauma” 152-153; Zubeck 108-109). *Falling Man* portrays the

warping of human time resulting from an event which altered “not the inner life of the culture [...], but rather the inner culture of our lives” (Kavadlo, “Here and Gone” 71), and the consequent effort to regain a sense of history through the recovery of individual stories. This existential turmoil manifests itself in the novel repeatedly, especially in the complicated relationship between memory and forgetting, which characterizes both Keith’s and Lianne’s life.

In what DeLillo’s calls her “storyline sessions” (*FM* 35), Lianne volunteers weekly with a small group of men and women in the early stages of Alzheimer’s disease, a task which inevitably assumes special significance, both in the light of the attacks and of Lianne’s personal story (her father shot himself upon being diagnosed with Alzheimer’s). As Linda S. Kauffman suggests, “the Alzheimer’s patients are crucial to Lianne’s spiritual transformation” (143): she is sometimes scared by their “losses and failings, [...] the inverted letters, the lost word at the end of a struggling sentence” (DeLillo, *FM* 36), all symptoms which, sooner or later, may become hers too. But the act of writing also allows in some unexpected light that the group is ready to embrace, “they worked into themselves, finding narratives that rolled and tumbled, and how natural it seemed to do this, tell stories about themselves” (36).

At the beginning of *The Man Who Mistook his Wife for a Hat* neurologist Oliver Sacks reflected on the desolation left on the human mind by neurological illnesses: “What sort of a life (if any), what sort of a world, what sort of a self, can be preserved in a man who has lost the greater part of his memory and, with this, his past, and his moorings in time?” (42), and Lianne wonders something similar when she looks at her Alzheimer’s patients wandering in the dim light of their lives, incapable of preventing the dark veil of oblivion from smothering their consciousness. Kauffman correctly identifies in the novel a connection between Alzheimer’s and the post-September 11 condition, since “all the characters are living in a state of abeyance, with a sense of impending doom that they are powerless to prevent” (145);

nevertheless, the effort to document themselves through their stories allows them a glimpse of awareness—if only for an ephemeral, almost religious instant: “no one knew what they knew, here in the last clear minute before it all closed down” (DeLillo, *FM* 37). The classroom is the “prayer room” (37) where writing becomes a spiritual act that involves the entire body, written language being the only way not to let their deteriorated selves slip away relentlessly, the only instrument left, who knows for how long, in the struggle to preserve one’s identity in the wilderness.

On the contrary, in the aftermath of the attacks, and through the course of the novel, it slowly becomes clear that Keith suffers from a sort of dissociative disorder and that, unsurprisingly, his mind is very much focused on the act of forgetting.⁶⁶ Perhaps, this is one of the reasons why he feels only “half-there”. He tries to prevent his mind from remembering witnessing the horrible death of his friend Rumsey in the North Tower, but the image is always there (26). Even if he does not tell anyone that part of the story, it still looms over the pages until the end, when it is the author, rather than the character, who discloses it. The novel ends where it started, since DeLillo’s intention was to have a book whose “structure [...] reflects a sense of time that has become more dense, more compact, forced and distorted—compressed” (Don DeLillo Papers, Box 128, Folder 4): Keith goes down the tower, losing a piece of himself with each step until he finally reaches the ground as a diminished human being abandoned in an unknown world, unwilling to tell his story.

The perception of a sort of separation, a detachment between one’s mind and body, is closely connected to the sense of loss and disorientation within space and time; taken together, these psychological and physical conditions are among the major symptoms of trauma, as it

⁶⁶ Indeed, trauma survivors are equally tormented by the desperate will to forget and the inevitable act of remembering. See Culbertson, “Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self.”

happens in *Falling Man*, in which the healing of the mind from trauma passes through the restoration of the bodily perception of one's self (the same happens in other recent novels, notably *The Body Artist*). In *Falling Man*, DeLillo suggests that, in present-day world and when facing political and personal catastrophes, "our best hope for an authentic site of resistance" (Longmuir 48-49) lies precisely in the performing of a "bodily aesthetic" which develops through time. Indeed, in a situation in which there are no instruments that can help him make sense of what happened, the postsurgical exercises that Keith must do for his injured wrist provide some kind of relieving evidence that his body is still there, even if his mind seems to forget it most of the time, and with the repetition of each movement he feels closer to restoring himself as a physical presence:

He sat alongside the table, left forearm placed along the near edge, hand dangling from the adjoining edge, curled into a gentle fist. He raised the hand without lifting his forearm and kept it in the air for five seconds. He did this ten times.

It was their term, *gentle fist*, the rehab center's term, used in the instruction sheet. (DeLillo, *FM* 50)

The sequence proceeds at a very slow pace, as if Keith were pausing at each sentence to meditate on the movements and on their names. Words, letters, and punctuation marks scan the time in our minds and in Keith's: when he stops to think about the expression 'gentle fist,' we do too, as we picture him slowly curling his hand and looking at it like something he recognizes only at that moment to be part of his body. The slow ritual of physical therapy allows him a safe space in which to contemplate his wounds, which are not of the body, yet they have affected it deeply, not solely on the surface of the injured wrist:

He found these sessions restorative, four times a day, the wrist extensions, the ulnar deviations.

These were the true countermeasures to the damage he'd suffered in the tower, in the descending chaos. It was not the MRI and not the surgery that brought him closer to well-being. It was this modest home program, the counting of seconds, the counting of repetitions, the times of day he reserved for the exercises, the ice he applied following each set of exercises.

There were the dead and maimed. His injury was slight but it wasn't the torn cartilage that was the subject of this effort. It was the chaos, the levitation of ceilings and floors, the voices choking in smoke. He sat in deep concentration, working on the hand shapes, the bend of the wrist toward the floor, the bend of the wrist toward the floor, the bend of the wrist toward the ceiling, the forearm flat on the table, the thumb-up configuration in certain setups, the use of the uninvolved hand to apply pressure to the involved hand. He washed his splint in warm soapy water. He did not adjust his splint without consulting the therapist. He read the instruction sheet. He curled the hand into a gentle fist. (50)

These mechanical repetitions help him recover some sense of being in the world, even if this lasts only for the brief time-span of his daily rehabilitation. The rest of the time, as Lianne sadly notes, "he was a hovering presence," a man "not quite returned to his body yet" (74).⁶⁷ She does not see the exercises he does as truly helpful, quite the opposite: she looks at him and thinks that "even the program of exercises he did for his postsurgical wrist seemed a little detached, four times a day, an odd set of extensions and flexions that resembled prayer in some remote northern province, among a repressed people, with periodic applications of ice" (74). Lianne also catches a glimpse of ritual in his movements, but she interprets it as a cycle of self-sacrifice and partial healing without a way out—and indeed she might be right.

Keith Neudecker's physical therapy has something in common with Lauren Hartke's bodywork in *The Body Artist*: the element of repetition and slowness is the same, as is the way

⁶⁷ For an analysis of Keith and Lianne's marriage and relationship, see Kauffman, "Bodies in Rest and Motion in *Falling Man*" (135-137).

in which these movements embody the characters' effort to recover their existential balance. However, Keith remains ultimately a victim of the events, who just partially manages to struggle through a land of material and psychological ruins and who, like the man he met once around Ground Zero, can only hang on to the fact that he is "standing here" (30-34). In contrast, over the course of *The Body Artist*, Lauren fully regains her identity by slowly reconnecting her inner self to her physical body, through Mr. Tuttle and her bodywork.

Lauren is making her preparations to go on stage: "The plan was to organize time until she could live again" (DeLillo, *TBA* 36). Being alone is not only her will, but above all a deep need: there is a lot of work to do on herself that cannot be done the way she did it before. At first, "her body felt different to her in ways she did not understand. Tight, framed, she didn't know exactly. Slightly foreign and unfamiliar. Different, thinner, didn't matter" (31). After all, in that house by the sea, she is also reconstructing her identity as an artist: all the movements and exercises that constitute what she calls her bodywork and that were such familiar, essential parts of her daily life, are now to be performed as if for the first time, carefully, slowly, in order to let them be faithful expressions of the self-knowledge she is painfully achieving.

In his book *On the High Wire*, the famous French tightrope walker Philippe Petit uses these words when he writes about the first time someone tries a walk on the wire, alone:

Grasping the platform with both hands behind him, he stands before the cable, as if he did not dare set foot on it.

It looks as though he is idly basking in the setting sun.

Not at all. He is buying time.

He measures space, feels out the void, weights distances, watches over the state of things, takes in the position of each object around him. Trembling, he savors his solitude. He knows that if he makes it across, he will be a high-wire walker. (379)

In these terms, funambulism is a form of body art, being an art which requires the same solitude and total commitment we can recognize in Lauren's state. In funambulism, citing Paul Auster's words about Petit's work, "the art is the thing itself, a life in its most naked delineation" (*The Art of Hunger* 251). In funambulism, "There remains the one whose performance is a game of chance. / The one who is proud of his fear" (Petit 345), and even if Lauren does not work physically suspended in space, metaphorically the tightrope walker may well represent her actual condition, as becomes clear when, close to the end of the novel, she says: "Why shouldn't the death of a person you love bring you into lurid ruin?" (DeLillo, *TBA* 122). It takes just a few words to convey how conscious she is of the importance of her fear, of her total despair and vulnerability when faced with such incurable sorrow. Like a tightrope walker, she works not to defeat death but parallel to it, because there is no other way to keep walking, no other way to tell her story. So she starts training:

Over the days she worked her body hard. There were always states to reach that surpassed previous extremes. She could take a thing to an endurable extreme as measured by breath or strength or length of time or force of will and then resolve to extend the limit.

I think you are making your own little totalitarian society, Rey told her once, where you are the dictator, absolutely, and also the oppressed people, he said, perhaps admiringly, one artist to another.

Her bodywork made everything transparent. She saw and thought clearly, which might only mean there was little that needed seeing and not a lot to think about. But maybe it went deeper, the poses she assumed and held for prolonged periods, the gyrate exaggerations, the snake shapes and flower bends, the prayerful spans of systematic breathing, life lived irreducibly as sheer respiration. First breathe, then pant, then gasp. It made her go taut and saucer-eyed, arteries flaring in her neck, these hours of breathing so urgent and absurd that she came out the other end in a kind of pristine light, feeling what it means to be alive.

She began to work naked in a cold room. She did her crossovers on the bare floor, and her pelvic

stretches, which were mockingly erotic and erotic both, and her slow-motion repetitions of everyday gestures, checking the time on your wrist or turning to hail a cab, actions quoted by rote in another conceptual frame, many times over and now slower and over, with your mouth open in astonishment and your eyes shut tight against the intensity of passing awareness. (59-69)

A lot of what will become the artist's next performance, *Body Time*, is already there,⁶⁸ in Lauren's slow movements taken to the extreme, in the way she breathes, in the way she checks the time or pretends to hail a cab, just as the female character she portrays in her performance will do repetitively during the piece, most of all in the way she lets herself be dragged along by time. Yet much more is happening in that house which is an integral part of the performance but cannot be reproduced on stage, a leftover that cannot be discarded but cannot be performed in front of an audience either. There will always be a gap that cannot be filled, and body art explores precisely this obscure territory:

The self is inexorably embodied, body art tells us. [...]his does not mean that the performed body/self is ever completely legible or fixed in its effects. Body art, through its very performativity and its unveiling of the body of the artist, surfaces the insufficiency and incoherence of the body/self (or the body-as-subject) and its inability to deliver itself fully (whether to the subject-in-performance herself or himself or to the one who engages with this body). (Jones 34)

Feeding the birds, driving to town, watching the video of Kotka, Finland, talking to Mr. Tuttle, taking care of him, watching him sleep, answering the phone or not, listening to the tape recorder: these elements are also part of her bodywork, in a slightly different way. The residue that cannot be reproduced in any way, the story that cannot be told other than by living it, is

⁶⁸ As Di Prete notes, Lauren's body is now "an empty page, a clean canvas on which to project a new self" (504).

made out of all these repetitive actions she performs every day while carrying on with her life. Lauren's dispersed, torn apart and fragmented self challenges her body constantly in order to regain full control of it, to learn how to read the same message that the birds can feel in the air. All her movements are part of her awakening, different steps of the same dance.⁶⁹

The outcome of all these careful efforts is *Body Time*, a piece of body art hard to watch: it is so slow, spare, and altogether painful that some of the spectators walk out before the end. But this is what Lauren needs: a performance dealing with the passing of time in a visceral and aching way. Yet she is still not satisfied. After all, she is her own dictator, the one who takes things to unendurable extremes and, after having done so, wants to extend the limit. It will become slower, it will become sparer and longer, this is just the beginning; there is still a lot of work to be done.

Contrary to what her friends have advised her to do,⁷⁰ Lauren Hartke has directed herself into her pain and from there she is walking somewhere out of it, sometimes taking a deep breath to rest a little bit: slowly, carefully, painfully. Again, Lauren's bodywork resembles the difficult but necessary training of the tightrope walker described by Petit, especially when looking at how he describes the importance of achieving a special relationship with pain, which must become an integral part of the "tightrope walker's rest". This is the relationship Lauren establishes with her own sorrow, too, in a painful but necessary balance of pain and time, the same achieved by Petit with his own art:

⁶⁹ See Kavaddo, *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*: "through *The Body Artist*, DeLillo demonstrates how the body allows us to understand the inner workings of the human spirit" (154), and such understanding is essential to Lauren's life, both as an artist and as a human being.

⁷⁰ After the funeral, her friend Mirella calls from New York and tells Lauren that she should go back to the city, for her own sake: "You need to be around familiar people and things. Alone is no good. I know how you felt about him. And how devastating. God. But you don't want to fold up into yourself. I also know you're determined. You're strong-willed in your creepy-crawly way. But you have to direct yourself out of this thing, not into it. Don't fold up" (DeLillo, *TBA* 38-39).

You want to feel the line of the wire. It will become your spinal column. Each passing second shrieks like a grindstone. An endless pain takes hold of your body and breaks it down muscle by muscle. If you resist and cross the threshold of what is bearable, the torture will extend into your bones and break them one by one across the wire. You will be a skeleton balanced on a razor blade. Beyond this limit, millions of terrifying enchantments await you. Beyond this limit, breath and confidence go together. And still further beyond, a patience without desire will give each of your thoughts its real density.

Then be lazy—to the point of delirium! (383-384)

The figures of Lauren Hartke, the body artist, and Philippe Petit, the funambulist who walked on a wire suspended between the roofs of the Twin Towers,⁷¹ inevitably create a connection with the fictional performance artist David Janiak, known as Falling Man. Through this character, “who appears unannounced at various locations around Manhattan [...] imitating the last moment of those individuals who fell, or jumped, from the Twin Towers on September 11, 2001” (Longmuir 48), DeLillo quite explicitly investigates “the problem of representation itself with reference to the attacks” (43). Falling Man’s first appearance in the novel occurs while Lianne is at the Grand Central Station to meet with her mother. Outside, on Park Avenue Viaduct, something is attracting people’s attention and she goes out to see what is happening:

A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. A safety harness was barely visible, emerging from his trousers at the straightened leg and fastened to the decorative rail of the viaduct.

She’d heard of him, a performance artist known as Falling Man. He’d appeared several times in

⁷¹ Petit’s 45-minute World Trade Center walk took place on August 7, 1974 and it is possibly his most famous high-wire performance.

the last week, unannounced, in various parts of the city, suspended from one or another structure, always upside down, wearing a suit, a tie and dress shoes. He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump. [...]

Traffic was barely moving now. There were people shouting up at him, outraged at the spectacle, the puppetry of human desperation, a body's last fleet breath and what it held. It held the gaze of the world, she thought. There was the awful openness of it, something we'd not seen, the single falling figure that trails a collective dread, body come down among us all. And now, she thought, this little theater piece, disturbing enough to stop traffic and send her back into the terminal. (DeLillo, *FM* 40-41)

After this episode, Falling Man will physically appear just on further time, though he appears a third time through his obituary. Nevertheless, his presence bears a profound significance throughout the novel. His art enters the time of trauma by enacting the most emblematic and at the same time the most disturbing scene of the tragedy, a "forbidden image" (Duvall, "Witnessing Trauma" 162-163) that has also been captured on camera by Richard Drew, which is the fall of a person from the North Tower. The posture held by Falling Man is unmistakably the same as that of the dying man in the photograph, "one leg bent up, arms at his sides" (DeLillo, *FM* 40), but his art includes a movement in time that photography can only infer: when watching his performances, people are not only forced to remember the recent tragedy but they are also literally drawn back into the event itself, becoming part of it as if they were viewing it in real time. As Duvall aptly notes, the experience of the audience reveals how Falling Man's intent "is not primarily representational" ("Witnessing Trauma" 161), but quite the contrary:

Janiak's art, in other words, allows his viewers themselves to become witnesses of the horror. Rather than simply represent what happened when people jumped from the World Trade Center,

Janiak's art extends the moment of 9/11 into the present. By doing so, DeLillo suggests that his imagined performance artist creates an art commensurate with the tragedy. (161)

Abruptly and unexpectedly, the audience is suspended in the time of despair with him, a time in which there are no hiding places in which to feel safe: everyone is brought back again to September 11, and nobody knows how long this condition is going to last. Lianne is of course also upset by what she sees outside the Grand Central Terminal, but the true shock comes at her second encounter with Falling Man. At first, she does not recognize him, although she immediately identifies him as an eerie presence:

It took a moment for him to come into view, upper body only, a man on the other side of the protective fence that bordered the tracks. [...]

He seemed to be coming out of nowhere. There was no station stop here, no ticket office or platform for passengers, and she had no idea how he'd managed to gain access to the track area. White male, she thought. White shirt, dark jacket. (DeLillo, *FM* 200)

She collects her thoughts, slowly putting the pieces together in her mind while the man gets in position on the train platform, until the blurred memory suddenly becomes clear:

White male in suit and tie, it now appeared, as he made his way down the short ladder through an opening in the fence.

This is when she knew, of course. She watched him lower himself to the maintenance platform that jutted over the street, just south of the intersection. This is when she understood, although she'd felt something even before her first glimpse of the figure. There were the faces in the high windows, something about the faces, a forewarning, the way you know something before you perceive it directly.

This is who he had to be. (201)

When he jumps, or falls, “she felt her body go limp. But the fall was not the worst of it” (212): this time, she experiences from close distance the overwhelming combination of motion and stillness that constitutes Falling Man’s performance. She is even too close, actually, and before running away she studies his posture, thinking that “there was something awful about the stylized pose, body and limbs, his signature stroke. But the worst of it was the stillness itself and her nearness to the man, her position here, with no one closer to him than she was” (212)—in shock, she walks away, almost running. The main reason for Lianne’s terror relates to the fact that “for her witnessing Falling Man’s full performance is not a representation of the horror of 9/11, it is the horror of 9/11 itself” (Duvall, “Witnessing Trauma” 162). As when watching the videotape of the attacks with Keith, she is unable to look away, but she is not ready to watch either, being physically affected by “this little theater piece.” Significantly, the performance disturbs her on a very personal level, too, bringing with it the thought of her *un*-dead husband trapped in the North Tower, since Keith could have easily been one of the “fallen angels”—yet he did come back from hell, even if reduced to a shadowy presence living in a time of his own. Furthermore, the inner turmoil of being part of the reenactment of 9/11 is so intense that it triggers the remembrance of past and so far unresolved traumas hidden inside Lianne’s mind and unresolved so far, first and foremost, the suicide of her father. The phrase “died by his own hand” (DeLillo, *FM* 214) resonates in her thoughts, as heavy as her breath after the running. She stops, feeling split in two: one half exhausted, the other somehow ready to re-start with her life. The result is that “after experiencing the terror of Janiak’s performance, Lianne finds she is able to forgive her father for his decision to commit suicide when he learned that he had Alzheimer’s” (Duvall, “Witnessing Trauma” 167): eerily but necessarily, Falling Man’s performance offers the woman a way out, the chance to make peace with her own history, even if it cannot heal the trauma of the towers, as Duvall also concludes:

What Falling Man's performance and Lianne's reception underscore is the gap between the artistically mediated response to trauma and the individual reception of such a work of art. Even if the work of art (Falling Man's performance) bypasses representation and functions as a form of witness, the individual (such as Lianne) who encounters the work of art is still an individual, not a collectivity. As such, the individual is not solely constituted by some collective trauma but is already the bearer of previous private traumas. This is equally true for the traumatized artist as it is for the traumatized audience [...]. (167)

The work of art provides access to an area of human time and psyche that is normally unattainable by the rational mind. The distortion of time unleashed by Falling Man's performance recreates a collective trauma and puts it into communication with individual trauma; on the contrary but somehow in a complementary way, in *The Body Artist*, Lauren Hartke uses her own grief to give birth to *Body Time*, a performance that speaks of trauma as a condition inherent to human consciousness.⁷²

At the end of the novella, opening the window onto the outside world, Lauren eventually comes to know who she is, and her new self includes the enclosed inner space which contains her recent experience. This place is her own and no one else's, but it must be left inaccessible in order to let Lauren return to living her life. It is a place reminiscent of the Derridean 'crypt,' a crypt she will carry within her from now on. That crypt, being the ultimate 'infinite nowhere,' is her personal ocean and it is only at this point, after having acknowledged its existence and depth, that she will be able to "live again" (DeLillo, *TBA* 36).

⁷² See Daniele, "Coppie in dissolvenza: Don DeLillo e lo spazio psichico del trauma," on performance art and its relation to personal and collective trauma in DeLillo: "Per la sua costitutiva qualità effimera, quest'arte estrema che si esaurisce in un'unica azione, diversamente dall'evento mediatico, non ammette replica e, non essendo riproducibile né documentabile, sorprende chi vi si imbatte per il suo carattere di stravagante rottura" (50).

As time goes by, she gradually learns that she will always be inhabited by a foreign body (and Mr. Tuttle may well represent such a body), something she holds inside herself but which she cannot fully control. This impossible place, where the inner and outer self meet without merging, is the crypt about which Derrida declares: “its rightful place is the other’s. The crypt keeps an undiscoverable place, with reasons” (xii), and therefore,

[c]onstructing a system of partitions, with their inner and outer surfaces, the cryptic enclave produces a cleft in space, in the assembled system of various places, in the architectonics of the open square within space, itself delimited by a generalized closure, in the *forum*. Within this forum, a place where the free circulation and exchange of objects and speeches can occur, the crypt constructs another, more inward forum like a closed rostrum or speaker’s box, a *safe*: sealed and thus internal to itself, a secret interior within the public square, but, by the same token, outside it, external to the interior. (xiv)

Lauren’s condition is profoundly determined by the experience of the crypt. In the last pages of the novel, in fact, she finally owns herself again; she has managed to put back together those pieces which seemed lost forever, to re-shape them, and to give a new meaning to that human being named Lauren. And yet it does not seem possible to convey this meaning in its entirety to the external world: there is always something which remains hidden and unreachable, because “no crypt presents itself. The grounds [*lieux*] are so disposed as to disguise and to hide: something, always a body in some way. But also to disguise the act of hiding and to hide the disguise: the crypt hides as it holds” (xiv). This raises a significant question: how could you even be allowed to explain your personal crypt? How can you communicate something that is located so deeply inside your own self that you yourself cannot touch it? Yet it is something you cannot do without either: it shapes the very essence of your being and thus tells you who

you are.⁷³ Being alive is not painless yet, as Joseph Dewey writes, “Lauren is finally alone and at last alive—to borrow from her earlier diagnosis, she is Lauren, but now more and more” (138). Her sorrow has reached a point of intensity so deep that it may seem unbearable, but Lauren has been patient and strong in her weakness. She has managed to make that sorrow become the womb where life has eventually grown again, in her body as well as in her art. Because the novel is not about Rey, it is about Lauren; it is not about remembering the one who is gone but about what and who is left. Rey was, and he is no more, nor anywhere. Only Lauren remains. And time. No longer an interference, her solitude fills that empty space born inside of her and brightens it by letting a little light enter from a window and touch her skin, here and now at last. Her experience is testified in *Body Time*, a work of art “slow, spare and painful” (DeLillo, *TBA* 109), in which “Hartke clearly wanted her audience to feel time go by, viscerally, even painfully” (110). More importantly, the performance, just like art in general for DeLillo, may be “obscure, slow, difficult and sometimes agonizing. But it is never the grand agony of stately images and sets. It is about you and me. [...] It is about who we are when we are not rehearsing who we are” (116). In DeLillo’s oeuvre, art truly is the main instrument through which mankind can regain the present and hope to find a balance between body and mind, even before the most unspeakable tragedies. Art cannot heal, but it can create meaning: “Art that lives. This is what we gain from the painter, the writer, the filmmaker, the sculptor. They allow

⁷³ Lauren’s ultimate condition, then, is the one presented by Grace Paley in one of her untitled poems:

before I was nobody
I was me after
I was nobody I
was me I wish
I could have rested
in me a little longer
there was something
I was supposed to tell
but it isn’t allowed. (54)

us to turn the corner, turn the page, and find something that leaps in our direction, and tells us again what it is to be human” (DeLillo, “Fiction Rescues History Conference”). Fiction, as Frank Kermode noted, has the capability to make sense of the world through its plots, since “the fictive end purges the interval [of the clock, that is, the present] of simple chronicity. It achieves a ‘temporal integration’—it converts a blank into a *kairos*, charges it with meaning” (192). Ultimately, in the stories of Lauren Hartke, Lianne and Keith, Finley and Elster the wilderness of time is not only characterized by a powerful, inhuman nature but it is also an *inhabited* landscape—which makes it very much human, too. Its humanity lies in the fact that, by wandering through its maze, the consciousness can indeed achieve an awareness of its own condition that would otherwise be impossible and perform those creative acts so deeply necessary in order to experience the present.

Conclusioni: At the still point of the turning world

Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered.

—T.S. Eliot, *Burnt Norton*

L'esperienza del presente è una delle caratteristiche distintive dell'esistenza umana, al pari del linguaggio, attraverso il quale non a caso il 'nostro' tempo prende forma e entra in relazione con il mondo sensibile. Non vi è da stupirsi se, quando le condizioni storiche e socio-culturali privano l'individuo di questa esperienza fondamentale, la coscienza va in pezzi, silenziosamente ma inesorabilmente. Quando ciò accade, la mente deve affrontare il lutto per qualcosa di intangibile e di cui non riesce a rintracciare le ragioni, che sono da identificare nella perdita di un rapporto con il tempo in cui la natura umana possa ritrovarsi e riconoscersi.

Nel corso di questo studio, si è potuto a più riprese riflettere su come la storia del mondo occidentale abbia privilegiato sempre più il tempo dell'orologio – che non è il tempo dell'uomo bensì della macchina – relegando in tal modo l'esperienza umana del presente in uno spazio angusto nel quale difficilmente essa può esprimersi. Il trauma che ne deriva incarna la sfida più impegnativa dell'individuo contemporaneo e allo stesso tempo apre la possibilità di ridefinire la coscienza in termini di esperienza del presente. Nel trauma prende forma una temporalità alternativa a quella scandita dai rintocchi dell'orologio e si spalancano le porte su una dimensione in cui memoria del passato, capacità di immaginare il futuro e impossibilità di

vivere il presente si scontrano e tuttavia cercano un equilibrio. L'esperienza traumatica sembra ridurre la coscienza a una *tabula rasa*, una pagina bianca; non bisogna dimenticare, però, che nel bianco non vi è assenza bensì presenza di tutti i colori dello spettro in attesa di emergere in superficie. La labirintica complessità di questa dimensione obbliga la Storia a fare i conti con la duplice problematica di "writing about and writing out trauma" (LaCapra 194), una questione che, ovviamente, riguarda anche la narrativa contemporanea, la quale non può esimersi dal confrontarsi con essa per esplorare l'animo umano nella realtà odierna.

I percorsi cognitivi caratteristici della dimensione traumatica non sono necessariamente da individuare in termini di eccezionalità ma, in particolar modo oggi, trovano espressione all'interno di una quotidianità straniante, in bilico tra tempo cronologico e tempo aionico. Nel tempo del trauma, l'incapacità della coscienza di afferrare l'istante, produce uno sconforto silenzioso ma devastante, di cui DeLillo offre una minuziosa definizione in *The Body Artist*:

You stand at the table shuffling papers and you drop something. Only you don't know it. It takes a second or two before you know it and even then you know it only as a formless distortion of the teeming space around your body. But once you know you've dropped something, you hear hit the floor, belatedly. The sound makes its way through an immense web of distances. You hear the thing fall and know what it is at the same time, more or less, and it's a paperclip. You know this from the sound it makes when it hits the floor and from the retrieved memory of the drop itself, the thing falling from your hand or slipping off the edge of the page to which it was clipped. It slipped off the edge of the page. Now that you know you dropped it, you remember how it happened, or half remember, or sort of see it maybe, or something else. The paperclip hits the floor with an end-to-end bounce, faint and weightless, a sound for which there is no imitative word, the sound of a paperclip falling, but when you bend to pick it up, it isn't there. (95-96)

L'evento descritto è insignificante, la caduta di una graffetta dal tavolo, eppure, nella sua apparente semplicità, raccoglie in sé il malessere che pervade la coscienza nel momento in cui si accorge di avere strumenti inadeguati a codificare la realtà. È questo il caso anche della discordanza temporale e cognitiva scatenata da un trauma, nella quale non si riesce più a distinguere tra ciò che viene percepito e ciò che realmente è: il presente sembra svanire, offuscato e schiacciato da un tempo molto più oscuro. L'incomprensibile, l'inafferrabile, l'irrapresentabile vivono al di fuori del tempo storico e quando vi entrano in contatto sembrano cancellarlo, consegnarlo alla *wilderness*. Nel trauma si materializza un'impossibilità che è essenzialmente impossibilità di comprendere e superare un trauma significa, prima di ogni altra cosa, ritrovare gli strumenti per dare forma e senso al presente e per riconquistare la consapevolezza del proprio posto all'interno del tempo umano. Quest'ultimo, forse, non andrà mai d'accordo con il tempo 'immobile' della fisica, ma consente all'individuo di tessere quelle narrazioni tramite le quali comprendere sé stesso nel mondo e riconoscere nella propria esistenza un processo creativo, di arricchimento di consapevolezza.

I romanzi fin qui trattati rivendicano, anche nelle situazioni disperate, il valore di questo strumento prezioso e intrinseco alla natura umana. Lo sa bene Vonnegut, che in *Timequake* inscena lo scambio di battute surreale, malinconico e al contempo carico di umanità tra due vecchi scrittori, sé stesso e Kilgore Trout, in occasione dei festeggiamenti per la fine del *rerun*. Al termine della festa, Trout non sa trattenersi dall'elargire un'ultima perla di saggezza sull'umanità e l'universo ma, come in ogni messinscena che si rispetti, ha bisogno di un volontario che condivida il palco con lui, una "spalla", e Kurt Vonnegut si fa entusiasticamente avanti. Trout dà inizio allo spettacolo ripercorrendo brevemente l'incredibile espansione dell'universo e soffermandosi a riflettere su come la luce abbia in qualche modo perso importanza all'interno del cosmo, poiché "[it] is no longer fast enough to make any trips worth taking in even the most unreasonable lengths of time. Once the fastest thing possible, they say,

light now belongs in the graveyard of history, like the Pony Express” (212). Si rivolge quindi a Vonnegut, “this human being brave enough to stand next to me”, e gli chiede di individuare “two twinkling points of obsolete light in the sky above us” (212); può scegliere liberamente, l’importante è che si tratti di due punti *luccicanti* (‘twinkling’). Vonnegut promette di eseguire diligentemente il compito e sceglie due puntini luminosi, con evidente soddisfazione di Trout:

“Excellent! Ting-a-ling!” he said. “Now then: Whatever heavenly bodies those two glints represent, it is certain that the Universe has become so rarefied that for light to go from one to the other would take thousands or millions of years. Ting-a-ling? But I now ask you to look precisely at one, and then precisely at the other.”

“OK,” I said, “I did it.”

“It took a second, do you think?” he said.

“No more,” I said.

“Even if you’d taken an hour,” he said, “something would have passed between where those two heavenly bodies used to be, at, conservatively speaking, a million times the speed of light.”

“What was it?” I said.

“Your awareness,” he said. “That is a new quality in the Universe, which exists only because there are human beings. Physicists must from now on, when pondering the secrets of the Cosmos, factor in not only energy and matter and time, but something very new and beautiful, which is *human awareness*.”

Trout paused, ensuring with the ball of his left thumb that his upper dental plate would not slip when he said his last words to us that enchanted evening.

All was well with his teeth. This was his finale: “I have thought of a better word than *awareness*,” he said. “Let us call it *soul*.” He paused.

“Ting-a-ling?” he said. (Vonnegut, *T* 213-214)

Grazie a questo piccolo esperimento, Kilgore Trout può offrire al pubblico la propria versione di cosa sia la “human awareness” e di quanta importanza essa abbia non soltanto per la vita umana ma anche per l’interesse del Cosmo. È proprio questa consapevolezza che, se accolta dalla coscienza, consente all’individuo di attraversare la *wilderness of time* in maniera positiva, costruttiva, e ritrovare un senso sia nel mondo che nella propria esistenza.

Attraverso lo studio della narrativa di Kurt Vonnegut e Don DeLillo questa ricerca ha voluto porre in risalto la stretta connessione che intercorre tra esperienza traumatica e esperienza del tempo, nei romanzi dei due autori così come nel mondo occidentale, per gettare le basi di un percorso interpretativo che può essere applicato fruttuosamente al contesto letterario americano contemporaneo. In America oggi sono svariati i romanzi e i generi in cui il tema della ricerca dell’identità e di una nuova consapevolezza individuale passa attraverso una *wilderness experience* nel tempo. Basti pensare al “9/11 novel”, di cui *Falling Man* è un chiaro esempio, o alla nuova narrativa distopica, che utilizza elementi della vecchia *science-fiction* per riflettere su malesseri e malformazioni della società, fino a giungere alla letteratura delle cosiddette “minoranze etniche” (Afroamericani, *Latinos*), in cui le ingiustizie del passato e la disperazione del presente non possono essere cancellate, ma concorrono a definire un’identità complessa e sofferta, che non si lascia schiacciare dal peso della memoria ma la raccoglie con sé lungo il proprio cammino.

In *Twenty-First-Century Fiction*, Peter Boxall “ha[s] offered an aetiology of the condition of the novel and prepared, after a fashion, a map of its future” (214). Nonostante ciò, lo studioso allerta in merito all’eventualità che “if the novel tells us anything about the future, it tells us that the future arrives in an untranslated form, that to think about the future is to think about a time for which we have no vocabulary and no measure, and one which resists the imposition of any narrative, any story of historical development” (214). Queste opere e questi

scrittori non tentano improbabili previsioni rispetto ad un futuro nel quale si possono proiettare, alternativamente, fiducia o disperazione. La narrativa americana contemporanea si fa spesso testimone di come, a dire il vero, non sia soltanto il futuro a giungere in una “untranslated form” ma il tempo nella sua interezza: la *wilderness of time*, in cui trovano alloggio le diverse forme della temporalità e che costringe la coscienza a fare i conti con l’ignoto, l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo, e a cercare i mezzi con cui potersi esprimere in maniera creativa al loro interno. Non vi è modo di misurare o descrivere tutto il tempo, come non vi è modo di spiegare la discrepanza tra tempo umano e tempo della fisica, tuttavia, attraverso l’arte è possibile sopravvivere alla *wilderness* e rivendicare all’umanità il presente. Grazie all’arte, l’individuo può osservarsi da molto lontano eppure molto nel profondo e intraprendere un percorso che è allo stesso tempo collettivo e personale. Tale percorso rende possibile, anche se solo per la durata del libro, dello spettacolo, del brano, riconciliare tempo in-umano e tempo umano e dare vita così a quella “mescolanza opportuna di elementi diversi” (*kairós*) che è l’unica dimensione nella quale l’esistenza umana si realizza compiutamente e trova il proprio senso.

Bibliografia

Don DeLillo

Americana. 1971. Penguin, 1990.

The Body Artist. 2001. Picador, 2011.

Cosmopolis. 2003. Picador, 2011.

Falling Man. Scribner, 2007.

Interview by Robert McCrum. *The Guardian*, 8 August 2010,

<https://www.theguardian.com/books/2010/aug/08/don-delillo-mccrum-interview>.

“The Mystery at the Middle of Ordinary Life: A One-Minute Play.” *The South Atlantic Quarterly*, vol. 99, no. 2/3, Spring/Summer 2000, pp. 601-603.

The Names. 1984. Picador, 2011.

Notebook with the outline of *Falling Man*. Undated. Box 128, Folder 4. Don DeLillo Papers. Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin. 7 Sep. 2017.

Point Omega. Scribner, 2010.

“In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September.” *Harper’s Bazaar*, December 2001, p. 38.

Speech. Don DeLillo: “Fiction Rescues History” Conference, 18-20 Feb. 2016, Paris, Université Paris Diderot, Université Sorbonne Paris 4. Guest of Honor.

“Still Life.” *The New Yorker*, 10 April 2007,

<https://www.newyorker.com/magazine/2007/04/09/still-life-8>.

Underworld. Scribner, 1997.

White Noise. 1985. Picador, 2012.

Zero K. Picador, 2016.

Kurt Vonnegut, Jr.

Armageddon in Retrospect: And Other New and Unpublished Writings on War and Peace. G.P.

Putnam's Sons, 2008.

Breakfast of Champions. 1973. Dial Press, 1999.

Cat's Cradle. 1963. Dell, 1970.

God Bless You, Dr. Kevorkian. Seven Stories Press, 1999.

Hocus Pocus, or What's the Hurry, Son? 1990. Berkley Publishing Group, 1997.

Jailbird. Dell, 1979.

Letter to Dr. Robert Maslansky, 30 October 1999. Box 26, Correspondence. Vonnegut mss.,
1941-2007. The Lilly Library, Indiana University Libraries, Bloomington, IN. 13 Sept.
2017.

A Man Without a Country: A Memoir of Life in George W. Bush's America. Seven Stories Press,
2005.

Mother Night. 1961. Panther Ltd, 1976.

The Sirens of Titan. 1959. Dial Press, 2006.

Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death. 1969. Vintage
Books, 2000.

Timequake. 1997. Vintage Books, 1998.

Testi critici su Don DeLillo e Kurt Vonnegut, Jr.

Atchley, J. Heath. "The Loss of Language, The Language of Loss: Thinking with DeLillo on
Terror and Mourning." *Janus Head*, vol. 7, no. 2, 2004, pp. 333-354.

Barbuscia, Davide. "Tempo e percezione in *The Body Artist* di Don DeLillo e *Ghost Trio* di
Samuel Beckett". *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, no. 2, 2012, pp. 289-313.

Bloom, Harold, editor. *Kurt Vonnegut*. Chelsea House Publishers, 2009.

- . *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*. Chelsea House Publishers, 2007.
- Boon, Kevin Alexander, editor. *At Millennium's End: New Essays on the Work of Kurt Vonnegut*. SUNY Press, 2001.
- Boxall, Peter. *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*. Routledge, 2006.
- . "Late: Fictional Time in the Twenty-First Century." *Contemporary Literature*, vol. 53, no. 4, Winter 2012, pp. 681-712, <http://www.jstor.org/stable/41819533>.
- . "Slow Man, Dangling Man, Falling Man: Beckett in the Ruins of the Future." *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism*. Continuum Literary Studies, 2009, pp. 166-199.
- Broer, Lawrence R. *Sanity Plea: Schizophrenia in the Novels of Kurt Vonnegut*. Revised edition, University of Alabama Press, 1994.
- Brown, Kevin. "The Psychiatrists Were Right: Anomic Alienation in Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*." *South Central Review*, vol. 28, no. 2, 2011, pp. 101-109, <http://muse.jhu.edu.biblio-proxy.uniroma3.it/article/444878>.
- Calvo Pascual, Mónica. "Kurt Vonnegut's *The Sirens of Titan*: Human Will in a Newtonian Narrative Gone Chaotic." *Kurt Vonnegut*, edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 2009, pp. 53-63.
- Chappell, Brian. "Death and Metafiction: On the 'Ingenious Architecture of *Point Omega*.'" *DeLillo Special Issue of Orbit: A Journal of American Literature*, vol. 4, no. 2, 2016, pp.1-25, <http://dx.doi.org/10.16995/orbit.133>.
- Coleman, Martin. "The Meaninglessness of Coming Unstuck in Time." *Transactions of the Charles S. Pierce Society. A Symposium on James Good's "A Search for Unity in Diversity,"* vol. 44, no. 4, Fall 2008, pp. 681-698.
- Cowart, David. *Don DeLillo: The Physics of Language*. University of Georgia Press, 2002.

- Cvek, Sven. "The Art of Recovery in *Falling Man*." *Towering Figures. Reading the 9/11 Archive*. Rodopi, 2011, pp. 181-210.
- Daniele, Daniela. "Coppie in dissolvenza: Don DeLillo e lo spazio psichico del trauma". *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, no. 6, nov. 2011, pp. 47-64.
- Davis, Todd F. "Apocalyptic Grumbling: Postmodern Humanism in the Work of Kurt Vonnegut." *At Millennium's End: New Essays on the Work of Kurt Vonnegut*, edited by Kevin A. Boon, SUNY Press, 2001, pp. 149-167.
- . *Kurt Vonnegut's Crusade, or, How a Postmodern Harlequin Preached a New Kind of Humanism*. SUNY Press, 2006.
- De Marco, Alessandra. "Late DeLillo, Finance Capital and Mourning from *The Body Artist* to *Point Omega*." *49th Parallel*, no. 28, Spring 2012, pp. 1-33,
<https://fortyninthparalleljournal.files.wordpress.com/2014/07/3-demarco-late-delillo.pdf>.
- DePietro, Thomas, editor. *Conversations with Don DeLillo*. University Press of Mississippi, 2005.
- Dill, Scott. "Don DeLillo, the Contemporary Novel, and the End of Secular Time." *Don DeLillo after the Millennium: Currents and Currencies*, edited by Jacqueline A. Zubeck, Lexington Books, 2017, pp. 171-190.
- Di Prete, Laura. "Don DeLillo's *The Body Artist*: Performing the Body, Narrating Trauma." *Contemporary Literature*, vol. 46, no. 3, 2005, pp. 483-510.
- Dewey, Joseph. *Beyond Grief and Nothing. A Reading of Don DeLillo*. University of South Carolina Press, 2006.
- Duvall, John N., editor. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. Cambridge University Press, 2008.
- Duvall, John N. *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*. Continuum Publishing, 2002.

- . "Witnessing Trauma: *Falling Man* and Performance Art." *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, edited by Stacey Olster, Continuum International Publishing Group, 2011, pp. 152-168.
- Fest, Bradley J. "Geologies of Finitude: The Deep Time of Twenty-First-Century Catastrophe in Don DeLillo's *Point Omega* and Reza Negarestani's *Cyclonopedia*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 57, no. 5, 2016, pp. 565-578, DOI: 10.1080/00111619.2016.1138446.
- Fujii, Hikaru. "Time and Again: The Outside and the Narrative Pragmatics in Don DeLillo's *The Body Artist*." *Outside, America. The Temporal Turn in Contemporary American Fiction*. Bloomsbury, 2013, pp. 83-93.
- Gholson, Bill. "Narrative, Self, and Morality in the Writing of Kurt Vonnegut." *At Millennium's End: New Essays on the Work of Kurt Vonnegut*, edited by Kevin A. Boon, SUNY Press, 2001, pp. 135-148.
- Harack, Katrina. "Embedded and Embodied Memories: Body, Space, and Time in Don DeLillo's *White Noise* and *Falling Man*." *Contemporary Literature*, vol. 54, no. 2, 2013, pp. 303-336.
- Harris, Charles B. "Time, Uncertainty, and Kurt Vonnegut, Jr.: A Reading of *Slaughterhouse-Five*." *The Centennial Review*, vol. 20, no. 3, Summer 1976, pp. 228-243.
- Hume, Kathryn. "The Heraclitean Cosmos of Kurt Vonnegut." *Papers on Language & Literature*, vol. 18, no. 2, 1982, pp. 208-224.
- Jowett, Lorna. "Folding Time: History, Subjectivity, and Intimacy in Vonnegut." *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*, edited by David Simmons, Palgrave Macmillan Press, 2009, pp. 133-146.
- Kačavendić, Maria. "Postmodern Landscapes in *Slaughterhouse-Five*." *Zbornik za Jezike I Književnosti Filozofskog Fakulteta u Novom Sadu*, vol. 4, no. 4, 2014, pp. 201-211,

<http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik/issue/view/71>.

Karon, Jeff. "Science and Sensibility in the Short Fiction of Kurt Vonnegut." *At Millennium's End: New Essays on the Work of Kurt Vonnegut*, edited by Kevin A. Boon, SUNY Press, 2001, pp. 105-118.

Kauffman, Linda S. "Bodies in Rest and Motion in *Falling Man*." *Don DeLillo: Mao II, Underworld, Falling Man*, edited by Stacey Olster, Continuum International Publishing Group, 2011, pp. 135-151.

Kavadlo, Jesse. *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*. Peter Lang, 2004.

---. "Here and Gone: *Point Omega's* Extraordinary Rendition." *Don DeLillo after the Millennium: Currents and Currencies*, edited by Jacqueline A. Zubeck, Lexington Books, 2017, pp. 67-82.

Klinkowitz, Jerome. *Kurt Vonnegut's America*. University of South Carolina Press, 2009.

---. *Literary Subversions: New American Fiction and the Practice of Criticism*. Southern Illinois University Press, 1985.

---. *Slaughterhouse-Five: Reforming the Novel and the World*. Twayne, 1990.

---. *Structuring the Void: The Struggle for Subjects in Contemporary American Fiction*. Duke University Press, 1992.

---. *The Vonnegut Effect*. University of South Carolina Press, 2011.

Kontoulis, Cleopatra and Eliza Kitis. "Don DeLillo's *The Body Artist*: Time, Language and Grief." *Janus Head*, no. 12, 2011, pp. 222-242.

Lentricchia, Frank, editor. *Introducing Don DeLillo*. 1991. Duke University Press, 2007.

---. "Introduction." *New Essays on White Noise*, edited by Frank Lentricchia, Cambridge University Press, 1991, pp. 1-14.

Longmuir, Anne. "'This was the World Now': *Falling Man* and the Role of the Artist after 9/11." *Modern Language Studies*, vol. 41, no. 1, 2011, pp. 42-57.

- Lundquist, James. "The 'New Reality' of *Slaughterhouse-Five*." *Kurt Vonnegut's Slaughterhouse-Five*, edited by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, 2007, pp. 71-78.
- Marshall, Alan. "From This Point on It's All about Loss: Attachment to Loss in the Novels of Don DeLillo, from *Underworld* to *Falling Man*." *Journal of American Studies*, vol. 47, no. 3, Aug. 2013, pp. 621-636.
- Maslowski, Maciej. "Cinematic Time, Geological Time, Narrative Time." *Don DeLillo after the Millennium: Currents and Currencies*, edited by Jacqueline A. Zubeck Lexington Books, 2017, pp. 191-208.
- McGinnis, Wayne D. "The Arbitrary Cycle of *Slaughterhouse-Five*: A Relation of Form to Theme." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 17, no. 1, 1975, pp. 55-67.
- Merrill, Robert, editor. *Critical Essays on Kurt Vonnegut*. G. K. Hall, 1990.
- Merrill, Robert and Peter A. Scholl. "Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*: The Requirements of Chaos." *Studies in American Fiction*, vol. 6, no. 1, 1978, pp. 65-76.
- Morace, Robert. "Kurt Vonnegut, Jr.: Sermons on the Mount." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 51, no. 2, Winter 2010, pp. 151-158.
- Morse, Donald E. *The Novels of Kurt Vonnegut: Imagining Being an American*. Praeger Publishers, 2003.
- . "'Why Not You?': Kurt Vonnegut's Debt to the Book of Job." *Eger Journal of American Studies*, vol. 1, 1993, pp. 75-88.
- Mustazza, Leonard, editor. *The Critical Response to Kurt Vonnegut*. Greenwood Press, 1994.
- . *Forever Pursuing Genesis: The Myth of Eden in the Novels of Kurt Vonnegut*. Bucknell University Press, 1990.
- Nel, Philip. Don DeLillo, "Return to Form: The Modernist Poetics of *The Body Artist*." *Contemporary Literature*, no. 43, 2002, pp. 736-59.

- Osteen, Mark. *American Magic and Dread: Don DeLillo's Dialogue with Culture*. University of Pennsylvania Press, 2000.
- Philmus, Robert M. "Kurt Vonnegut, Historiographer of the Absurd: *The Sirens of Titan*." *Visions and Re-Visions: (Re)Constructing Science Fiction*. Liverpool University Press, 2005, pp. 150-172.
- Polatinsky, Stefan and Karen Scherzinger. "Dying without Death: Temporality, Writing, and Survival in Maurice Blanchot's *The Instant of My Death* and Don DeLillo's *Falling Man*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 54, no. 2, 2013, pp. 124-134.
- Rackstraw, Loree. "Quantum Leaps in the Vonnegut Mindfield." *At Millennium's End: New Essays on the Work of Kurt Vonnegut*, edited by Kevin A. Boon, SUNY Press, 2001, pp. 49-64.
- Rose, Ellen Cronan. "It's All a Joke: Science Fiction in Vonnegut's *The Sirens of Titan*." *The Critical Response to Kurt Vonnegut*, edited by Leonard Mustazza, Greenwood Press, 1994, pp. 15-23.
- Scherzinger, Karen. "A Deep Fold in the Grain of Things. Mourning in Don DeLillo's *Falling Man*." *Scrutiny2*, vol. 15, no. 2, 2010, pp. 17-30.
- Shipe, Matthew. "War as Haiku: The Politics of Don DeLillo's Late Style." *DeLillo Special Issue of Orbit: A Journal of American Literature*, vol. 4, no. 2, 2016, pp. 1-23.
[http:// dx.doi.org/10.16995/orbit.102](http://dx.doi.org/10.16995/orbit.102).
- Sigman, Joseph. "Science and Parody in Kurt Vonnegut's *The Sirens of Titan*." *Mosaic*, vol. 19, no. 1, 1 Jan 1986, pp. 15-35.
- Simmons, David, editor. *New Critical Essays on Kurt Vonnegut*. Palgrave Macmillan Press, 2009.
- Stralen, Hans van. "*Slaughterhouse-Five*: Existentialist Themes Elaborated in a Postmodernist Way." *Neophilologus*, vol. 79, no. 1, 1995, pp. 3-12,

<http://link.springer.com.biblio-proxy.uniroma3.it/article/10.1007/BF00999558>.

Sumner, Gregory D. *Unstuck in Time: A Journey Through Kurt Vonnegut's Life and Novels*. Seven Stories Press, 2011.

Tally Jr., Robert T. *Kurt Vonnegut and the American Novel: A Postmodern Iconography*. Continuum, 2011.

Vanderwerken, David L. "Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* at 40: Billy Pilgrim—Even More a Man of our Time." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 54, no. 1, 2013, pp. 46-55.

Vees-Gulani, Susanne. "Diagnosing Billy Pilgrim: A Psychiatric Approach to Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse-Five*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 44, no. 2, 2003, pp. 175-184,
<http://www.tandfonline.com.biblio-proxy.uniroma3.it/doi/abs/10.1080/00111610309599944>.

---. *Trauma and Guilt: Literature of Wartime in Germany*. De Gruyter, 2003.

Ward, Joseph J. "Following in the Footsteps of Sisyphus: Camus, Vonnegut, and Rational Emotive Behavior Therapy." *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory*, vol. 14, no.1, 2012, pp. 79-94.

Watson, David. "Vanishing Points; or, the Timescapes of the Contemporary American Novel." *Studia Neophilologica*, vol. 88, no. 1, 2016, pp. 57-67.

Wicks, Amanda. "'All This Happened, More or Less': The Science Fiction of Trauma in *Slaughterhouse-Five*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 55, no. 3, 2014, pp. 329-340.

Wolfe, G. K. "Vonnegut and the Metaphor of Science Fiction: *The Sirens of Titan*." *Journal of Popular Culture*, vol. 5, no. 4, 1972, pp. 964-99.

Zubeck, Jacqueline A., editor. *Don DeLillo after the Millennium: Currents and Currencies*.
Lexington Books, 2017.

Zubeck, Jacqueline A. "Mourning Becomes Electric: Performance Art in Don DeLillo's *The Body Artist* and *Falling Man*." *Don DeLillo after the Millennium: Currents and Currencies*, edited by Jacqueline A. Zubeck, Lexington Books, 2017, pp. 107-134.

Testi secondari

AA.VV. *Wilderness Act*. Public Law 88-577 (16 U.S. C. 1131-1136). 88th Congress of the
United States of America, Second Session, 3 Sep. 1964.

American Psychiatric Association. "Posttraumatic Stress Disorder". *Diagnostical and
Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition: DSM-5*. American Psychiatric
Publishing, 2013, pp. 271-280.

Atwood, George. "The Unbearable and the Unsayable." *The Abyss of Madness*. Routledge,
2011, pp.107-175.

Auster, Paul. *The New York Trilogy*. 1987. Faber and Faber, 2011.

---. *The Art of Hunger. Essays, Prefaces, Interviews and the Red Notebook*. Penguin Books,
1992.

---. *Travels in the Scriptorium*. Faber and Faber, 2006.

Barone, Dennis, editor. *Beyond the Red Notebook. Essays on Paul Auster*. University of
Pennsylvania Press, 1996.

Bercovitch, Sacvan. *The American Jeremiad*. 1978. University of Wisconsin Press, 1980.

Bergson, Henri. *Saggio sui dati immediati della conoscenza*. 1889. Trad. it. a cura di Federica
Sossi, Raffaello Cortina Editore, 2002.

The Bible. Authorized King James Version, Oxford University Press, 2008.

The Bible. The 1599 Geneva Bible, Tolle Lege & White Hall, 2010.

- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Translated by Justin O'Brien and Hamish Hamilton, Vintage Books, 1955.
- Caruth, Cathy, editor. *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, 1996.
- . "Violence and Time: Traumatic Survivals." *Assemblage*, no. 20, *Violence, Space*, Apr. 1993, pp. 24-25.
- Chiang, Ted. *Stories of Your Life and Others*. 2002. Picador, 2017.
- Culbertson, Roberta. "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-establishing the Self." *New Literary History*, no. 26, 1995, pp. 169-95.
- Cullen, Jim. *The American Dream. A Short History of an Idea that Shaped a Nation*. Oxford University Press, 2003.
- Culler, Jonathan. *Sulla decostruzione*. 1982. Bompiani, 1988, pp. 19-77.
- Danforth, Rev. Samuel. *A Brief Recognition of New England's Errand into the Wilderness*. 1670. Transcribed and Edited by Paul Royster, University of Nebraska-Lincoln Libraries, 2006, <https://digitalcommons.unl.edu/libraryscience/35/>.
- Davis, Todd F. and Kenneth Womack. *Postmodern Humanism in Contemporary Literature and Culture: Reconciling the Void*. Palgrave MacMillan, 2006.
- Deleuze, Gilles. *Logica del senso*. 1969. Trad. it. a cura di Mario de Stefanis, Feltrinelli, 1975.
- Derrida, Jacques. Foreword. "Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok." Translated by Barbara Johnson. *The Wolf's Man Magic World: A Cryptonymy*, by Nicolas Abraham e Maria Torok. 1976. Translated by Nicholas Rand, University of Minnesota Press, 1986, pp. xi-xlvi.
- "Desert, n.²" *The Oxford English Dictionary*. Oxford Online Dictionaries, 2017,

www.oed.com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/Entry/50774?rskey=W1rt2Q&result=2&isAdvanced=false#eid.

“Desert, *adj.*” *The Oxford English Dictionary*. Oxford Online Dictionaries, 2017, www.oed.com.biblio-proxy.uniroma3.it/view/Entry/50775#eid6997604.

Dick, Philip K. *Now Wait for Last Year*. 1966. Vintage, 1993.

---. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* 1968. Random House, 2004.

---. *A Scanner Darkly*. 1977. Gollancz, 1999.

Dorato, Mauro. *Che cos'è il tempo? Einstein, Gödel e l'esperienza comune*. Carocci, 2013.

Egan, Jennifer. *A Visit from the Goon Squad*. Knopf, 2010.

Eliot, Thomas Stearns, “The Love Song of J. Alfred Prufrock,” “The Hollow Men” e “Burnt Norton.” *Collected Poems 1909-1962*. Faber and Faber, 2017.

Emerson, Ralph Waldo. *Nature and Selected Essays*. Penguin Classics, 2003.

Faulkner, William. *The Sound and the Fury*. 1929. Garland, 1987.

Felman, Shoshana. *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Harvard University Press, 2002.

---. *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*. 1975-1978. Stanford University Press, 2003.

Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. 1960. Dalkey Archive Press, 1998.

Fraser, Julius Thomas. *Time: The Familiar Stranger*. University of Massachusetts Press, 1987.

Freud, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. 1920. Translated by James Strachey, Norton, 1961.

Frow, John. “What Was Postmodernism?” *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*. Oxford University Press, 1997, pp.13-63.

Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. The Free Press, 1992.

Gordon, Douglas, director. *24 Hour Psycho*. 11 June–4 Sep. 2006, MoMA, New York.

- Greene, Brian. *The Fabric of Cosmos: Space, Time, and the Texture of Reality*. Knopf, 2004.
- Hayles, N. Katherine. *Chaos Bound. Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Cornell University Press, 1990.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. 1989. Blackwell Ltd, 1992.
- Heidegger, Martin. *Il concetto di tempo*. 1989. Adelphi, 2006.
- Heimert, Alan. "Puritanism, the Wilderness, and the Frontier." *The New England Quarterly*, vol. 26, no. 3, Sep. 1953, pp. 361-382.
- Heise, Ursula K. *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge University Press, 1997.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. 1988. Routledge, 1995.
- Jameson, Fredric. "The End of Temporality." *Critical Inquiry*, vol. 29, no. 4, Summer 2003, pp. 695-718.
- . *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.
Trad. it. a cura di Massimiliano Manganelli. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*. Fazi, 2007.
- . "Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?" *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, 2005, pp. 281-295.
- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. University of Minnesota Press, 1998, pp. 1-66.
- Kazin, Alfred. "On Perry Miller." *The New York Review of Books*, vol. 5, no. 8, Nov. 1965.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma (With a New Preface)*. 9th ed., Johns Hopkins University Press, 2014, pp. 1-85, 181-220.
- Lasch, Christopher. *L'io minimo*. 1984. Feltrinelli, 1985.
- Leal, Robert B. *Wilderness in the Bible: Toward a Theology of Wilderness*. Peter Lang, 2004.

- Lewis, C.S. *A Grief Observed*. 1961. Bantam Books, 1976.
- Lyotard, Jean-François. *La condizione postmoderna*. 1979. Feltrinelli, 2014.
- . *L'inumano: divagazioni sul tempo*. 1988. Lanfranchi Editore, 2001.
- Marramao, Giacomo. *Kairós: Apologia del tempo debito*. Laterza, 1992.
- . *La passione del presente: breve lessico della modernità-mondo*. Bollati Boringhieri, 2008.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden*. 1964. Oxford University Press, 2000.
- Matthiessen, Francis Otto. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. 1941. Oxford University Press, 1968.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. Knopf, 2006.
- McHale, Brian. "1966 Nervous Breakdown." *Modern Language Quarterly*, vol. 69, no. 3, 2008, pp. 391-413, <https://doi.org/10.1215/00267929-2008-004>.
- . *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. Cambridge University Press, 2015.
- Miller, Perry. *Errand into the Wilderness*. Harvard University Press, 1956.
- Morrison, Toni. *Beloved*. Knopf, 1987.
- Nash, Roderick. *Wilderness and the American Mind*. Yale University Press, 1967.
- Nash Smith, Henry. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Harvard University Press, 1950.
- Oelschlaeger, Max. *The Idea of Wilderness*. Yale University Press, 1991.
- Op De Beeck, Hans. *Location (6): The Wilderness Inside*. Text: Nicolas De Oliveira and Nicola Oxley. Studio Hans Op De Beeck BVBA, 2008.
- Palmer, Christopher. *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*. Liverpool University Press, 2003.
- Petit, Philippe, "On the High Wire." 1985. *Translations*. Edited and translated by Paul Auster, Marsilio, 1997.
- Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. 1966. Harper & Row, 1986.

- Rametta, Valentina. "Il desiderio del selvatico. La *wilderness* come categoria antropologica dell'immaginario". *Archivio Antropologico Mediterraneo*, vol. 1, no. 13, 2011, pp. 37-54.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e racconto. Vol. 1, Il tempo raccontato*. 1983. Trad. it. a cura di Giuseppe Grampa, Jaca Book, 1989.
- . *Time and Narrative. Vol. 3*. 1985. Translated by Kathleen Blamey and David Pellauer, University of Chicago Press, 1988.
- Ruland, Richard and Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. 1991. Penguin, 1993.
- Sachs, Oliver. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. 1985. Picador, 2011.
- Scarpino, Cinzia. "Geremiade". *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z*. Edito da Mario Maffi et al., Il Saggiatore, 2012, pp. 263-265.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. 1610-11. Edited by Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan, Arden Shakespeare, 2005.
- Strand, Mark. *Collected Poems*. Knopf, 2014.
- Thoreau, Henry D. *Walden and Civil Disobedience*. Penguin Classics, 1984.
- . *The Maine Woods*. 1864. Edited by Joseph J. Moldenhauer, Princeton University Press, 2004.
- . *Cape Cod*. 1865. Edited by Joseph J. Moldenhauer, Princeton University Press, 2004.
- Turner, Fredrick Jackson. *The Frontier in American History*. 1921. Dover Publications, 1996.
- Vest, Jason P. *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*. Scarecrow Press, 2009, pp. ix-xix, 153-198.
- Wilder, Thornton. *Our Town*. 1938. Harper & Row Publishers, 1957.
- "wīldernes(se, n." *Middle English Dictionary*. University of Michigan, 2001-2014, [192](http://quod.lib.umich.edu/cgi/m/mec/med-</p>
</div>
<div data-bbox=)

idx?type=id&id=MED52762&egs=all&egdisplay=open.

“Wilderness, *n.*” *The Oxford English Dictionary*. Oxford Online Dictionaries, 2017,

www.oed.com.biblio-

proxy.uniroma3.it/view/Entry/229003?redirectedFrom=wilderness&.