

* Alessandro Portelli insegna lingue e letterature angloamericane all'Università di Roma “La Sapienza” ed è condirettore di “Ácoma”.

1. Don De Lillo, *Underworld*, London, Picador, 1998, p. 89. Tutte le citazioni provengono da questa edizione e saranno d'ora in poi indicate nel testo col numero di pagina in parentesi. Le traduzioni sono mie.

2. “Siamo circondati. Troviamo ormai i rifiuti dappertutto: per le vie della città e lungo le strade, le autostrade, le ferrovie che attraversano le campagne; nelle aree industriali come nei quartieri residenziali; sulle cime delle montagne e nei boschi; nei prati e sulle spiagge. Galleggiano sulla superficie dei mari e dei laghi e si depositano sui loro fondali; nelle schiume che ricoprono i fiumi trasformati in cloache a cielo aperto come nelle dense nubi di fuliggine che oscurano e appestano l'aria. Decine di migliaia di oggetti abbandonati nello spazio orbitano attorno alla terra: dalle feci e dalle confezioni alimentari lasciate dagli astronauti a frammenti grandi e piccoli di satelliti artificiali che non obbediscono più ai segnali di chi li ha spediti lassù...” Guido Viale, *Un mondo usa e getta. La civiltà dei rifiuti e i rifiuti della civiltà*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 11.

3. Lo smaltimento organizzato dei rifiuti è un problema delle città: nei contesti rurali, la maggior parte degli scarti tornano direttamente a far parte dell'ambiente in cui vengono riciclati e riusati: Kevin Lynch, *Deperire. Rifiuti e spreco*, a cura di Michael

1. Ossessioni

A casa, separavamo i rifiuti fra vetro e barattoli e carta. Poi dividevamo vetro colorato e vetro trasparente. Poi facevamo latta contro alluminio. Facevamo i contenitori di plastica, senza i coperchi, solo di martedì. Poi facevamo i rifiuti del giardino. Poi facevamo i giornali, compresi gli inserti patinati, ma stavamo attenti a non legare i pacchi con lo spago, che è sempre una tentazione.¹

I rifiuti – “waste” – sono una metafora ricorrente nella cultura contemporanea, dal bidone di Mookie in *Do the Right Thing* di Spike Lee al misterioso WASTE di *The Crying of Lot 49* di Thomas Pynchon.² Ma Don DeLillo non ha bisogno di allegorie o acronimi per nominare le ossessioni di cui è intrisa la nostra quotidianità. Dopo tutto, dai rifiuti siamo *letteralmente* circondati: che cosa c'è di più civilizzato, di più *urbano*, che una loro gestione consapevole e responsabile?³ Dovremmo fare tutti come Nick Shays. Ma proprio perché costituisce una difesa da qualcosa che ci assedia, questa routine acquista un carattere *ominous* che pervade la nostra domesticità: “In casa volevamo immondizia sicura, pulita, sana”. (119)

DeLillo suggerisce questo carattere ossessivo a partire dalla modalità dell'operazione: separare e riunire, ridurre la metonimica contaminazione dell'immondizia alla rigorosa, ossimorica distinzione delle categorie, immondizia pulita. C'è l'intimazione di una dimensione religiosa e rituale in quel “temptation”: “*Fedelmente* staccavamo la carta crespata dalle scatole dei cereali. Era come preparare un faraone per la morte e la sepoltura”. (119) Infine, la narrazione formulaica di questa scena, ripetuta e variata, sbuca incontrollata nel flusso di pensieri di Nick, dall'inizio alla fine del libro:

Togliamo la carta cerata dalle scatole dei cereali prima di mettere fuori le scatole per la raccolta. Le strade sono buie e vuote. Facciamo vetro trasparente contro vetro colorato e davvero colpisce quanto silenzio c'è, una quiete che sembra antica e stabile, come un segno nel paesaggio, i rifiuti del giardino, i sacchetti di carta pressati e appiattiti, le ore dopo il tramonto quando il mondo fa una pausa e tu ti dimentichi per un secondo di dove sei. (806-7)

È l'ultima occorrenza: la formula sembra descrivere l'inquieta tranquillizzazione finale di Nick, ma c'è un vuoto e una sospensione – una rimozione. E dopo poche righe la formula si completa, per l'ultima volta:

Facciamo i fasci con i giornali ma non li leghiamo con lo spago, che è sempre la tentazione. (807)⁴

2. Containment

Nick Shays lavora per una ditta chiamata Waste Containment Co. Sulla copertina della mia edizione di *Underworld* campeggia un *blurb* di Michael Ondaatje: “Questo libro è un’aria e il fischio di un lupo del nostro mezzo secolo. Contiene moltitudini”. Il riferimento è a un’altra epica americana, Walt Whitman: “I am large, I contain multitudes”.⁵ Ma chiede Franco Moretti: “Ma che cosa significa quel ‘contain’? Includere, ospitare; o non invece *rinchiudere* e controllare?”.⁶

Significa, ovviamente, tutte e due le cose, contenimento e contenzione, e il loro rapporto: tenere dentro *e* tenere fuori; includere *ed* escludere. Soprattutto, includere *per* escludere, e viceversa: mettere il *waste* nei *contenitori* per metterlo *fuori*, metterlo fuori di casa ed esserne internamente ossessionati... Essenzialmente, significa impedire a qualcosa di espandersi – mantenere un precario equilibrio, un inquieto status quo. Non c’è parola qui dello *smaltimento*: i rifiuti sono destinati a rimanere, espandersi, invadere. A suo modo, il *garbage* è il rovescio della frontiera: anziché espandersi senza confini, l’America cerca ora di porre un limite a qualcosa che minaccia di espanderglisi addosso.

Infatti *containment* è una parola chiave della guerra fredda: la strategia adottata verso l’Unione Sovietica quando si riteneva che non sarebbe scomparsa. L’intreccio fra *waste* e guerra fredda materializza le ossessioni e gli incubi del libro: la guerra fredda, dice un personaggio, “è l’unica cosa costante. È onesta, è affidabile. Perché quando finiscono la tensione e la rivalità, allora cominciano i tuoi incubi peggiori.” (170)

Underworld è un romanzo sulla guerra fredda in epoca post-guerra fredda. Non si sogna neanche di averne nostalgia: “Quei placidi giorni quando bombardavamo la nostra gente” (419) erano intrisi di guerra e ossessionati dagli armamenti come la domesticità di Nick dai rifiuti. Le cose sono pericolose, il preservativo, figura di *containment* e repressione, è fatto con lo stesso latex con cui si dipingono le navi da guerra (110), i fertilizzanti per i prati dei sobborghi servono anche a fare gli esplosivi (“bombarda il tuo prato con Nitrotex”, 528). Il gesto di tirare il grilletto, con cui Nick uccide George Manza, prefigura il dito sul grilletto nella crisi dei missili a Cuba; la formula dominante è “We’re all gonna die”, moriremo tutti, strillato furiosamente e fuori contesto da Lenny Bruce.

E tuttavia la guerra fredda era insensata (“ma perché lo facevamo?”, 793), e intrisa di ossessione, vivevamo tutti con un bombardiere atomico sopra la testa. Ma era *fredda*: “I missili”, ricorda Nick, “rimasero sulle rampe rotanti. I soldati tornarono e le città non furono distrutte”. (122) La terza guerra mondiale non c’è stata. Non è stata una cultura di pace a disinnescarla, ma una cultura di repressione che l’ha preparata e impedita.

Nick pensa a queste cose mentre assiste alla sepoltura di scorie nucleari dentro una miniera di sale sotterranea.⁷ Mai come in questo caso funziona la bidirezionalità del *containment*: quello che è stato escluso esteriormente (la guerra atomica) viene incluso e interiorizzato, e sotterraneamente continua ad agire. Le scorie nucleari, forma estrema del *garbage*, resteranno radioattive per sempre: “Era una convinzione religiosa nel nostro campo che questi depositi di sale di roccia non avrebbero lasciato trapelare le radiazioni” (88) ma – come gli scheletri del *Trionfo della morte* di Bruegel o i *freak* nel film immaginario di Eisen-

Southworth, Roma, CUEN, Legambiente, 1992.

4. Si veda ancora e si noti il ricorrere anaforico di “at home” e l’uso di “household”, a sottolineare la domesticità:

pag. 102: “A casa togliavamo la carta cerata dalle scatole dei cereali. Avevamo un ripostiglio per il riciclaggio con bidoni separati per i giornali, i barattoli e i vasetti. Sciacquavamo i barattoli usati e le bottiglie vuote e le mettevamo nel bidone appropriato. Facevamo latta da una parte e alluminio dall’altra. Nei giorni di raccolta mettevamo ogni forma di immondizia nel suo ricettacolo separato e mettevamo i ricettacoli, dal verbo latino che significa ricevere, sul marciapiede davanti casa. Usavamo un sacchetto di carta per i sacchetti. Prendevamo un sacchetto di carta grande e ci mettevamo dentro tutti i sacchetti più piccoli e poi mettevamo il sacchetto grande sul marciapiede accanto agli altri ricettacoli. Strappavamo la carta cerata dalle scatole di frumento a scaglie. Non c’è linguaggio che io sappia formulare capace di esagerare la diligenza con cui ci accingevamo a questi compiti. Facevamo i rifiuti del giardino. Facevamo fasci di giornali ma non li legavamo con lo spago”.

Pag. 804: “Separiamo i nostri rifiuti domestici secondo le istruzioni. Sciacquiamo i barattoli usati e le bottiglie vuote e li mettiamo nei rispettivi bidoni. Facciamo latta da una parte e alluminio dall’altra. Usiamo un sacchetto di carta per i sacchetti di carta, pressando i sacchetti più piccoli fino ad appiattirli e facendoli entrare

nel sacchetto più grande che avevamo messo da parte a quel fine. Facciamo fasci di giornali ma non li leghiamo con lo spago”.

5. Walt Whitman, *Leaves of Grass*, sec. 51, in *Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1982, p. 51.

6. Franco Moretti, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 62.

7. I rifiuti radioattivi sono effettivamente interrati nei depositi salini sotterranei di Carlsbad, New Mexico: K. Lynch, *Deperire*, cit., p. 119-20.

8. Il quadro di Bruegel dà il nome al prologo del romanzo, quando una pagina di *Life* (ironico contrasto!) con la riproduzione finisce sulla faccia di J. Edgar Hoover durante lo storico incontro fra Dodgers e Giants. Tra i molti riferimenti diretti e indiretti: la descrizione del Bronx come un inferno di immondizia dove i morti usciranno dalla terra a punire i vivi (249); l'emersione dei prigionieri deturpati dai sotterranei nel film di Eisenstein (426); la visione apocalittica di Louis T. Bakey, il pilota che vola attraverso la prima nube atomica e vede i corpi ai raggi X come scheletri, “l'osso della coscia connesso all'osso dell'anca” come nei sermoni sulla Valle della Morte (614); gli hippies che escono dal buio del Central Park durante il blackout a New York (633); le maschere e i gesti dei contestatori al ballo in bianco e nero di Truman Capote (555 segg.).

9. “La storia non era questione di minuti mancanti sul nastro

stein – quello che rappresentano è destinato, in una forma o nell'altra, a tornare fuori.⁸

Alla fine del libro, visitando i siti nucleari in Kazakistan dove si commerciano scorie nucleari e si vendono le bombe atomiche ex sovietiche a speculatori e dittatori, Nick osserva: “Le truffe e gli accordi sottobanco sono usciti dall'ombra della speculazione e del mercato nero e hanno creato un'economia di rapina e corruzione alla luce del sole”. (795) All'inizio, Klara Sax, artista dei materiali riciclati, che trasforma quei bombardieri in una variopinta e sterminata opera d'arte nel deserto, aveva detto che “adesso che quei confini sovietici non esistono più come prima”, le ossessioni non sono scomparse ma solo cambiate e fuori controllo.

Molte cose che erano ancorate all'equilibrio del potere e all'equilibrio del terrore sembrano essersi sciolte, sganciate. Le cose non hanno più limiti adesso. I soldi non hanno limiti. I soldi non li capisco più. I soldi si sono sciolti. La violenza si è sciolta, la violenza è diventata più facile, è senza radici, fuori controllo, non ha più misura, non ha più un piano di valori. (76)

Non ci sono più confini – nell'euforia della liberazione, quello che si è scatenato è quello che avevamo represso. Il denaro non ha limiti. Le cose sepolte e represses vengono alla luce e prendono il potere. Le bombe atomiche proliferano. L'underground è il mercato globale. E adesso che il nostro più potente simbolo di contenimento è scomparso, come controlliamo gli incubi – i rifiuti materiali e i rifiuti sociali, le passioni e i peccati, la presenza della morte, gli orrori che continuiamo a generare?

3. Memoria

“Infine riuscimmo a far venire mia madre via dall'Est e la sistemammo in una stanza fresca sul retro della casa”. (85) Intrecciata alla formula sul controllo dei rifiuti domestici, ce n'è un'altra che affiora nello stesso modo, fuori contesto e incontrollata, e riguarda il rapporto con la madre di Nick. Anche qui, si tratta di un comportamento domestico e familiare della massima correttezza e urbanità – che proprio in questo però rivela qualcosa di inquietante: di nuovo, si tratta di sistemare, mettere a posto qualcosa – “We fixed her up”, “We set her up”.

La portammo qui dall'Est. La tirammo fuori dal dramma quotidiano della violenza e del lamento e della cronaca nera e della redenzione simmetrica e di come la città è dura e di come la città è cattiva e di come la città è cortese con una turista del Missouri che ha lasciato la borsetta in tassì e la sistemammo in una stanza fresca dove guardava la televisione. (86)

Il disordine della città e la turbolenza delle memorie si combinano nel bisogno di controllare il passato. Nick resiste all'idea che la storia sia lacunosa e oscura,⁹ si aggrappa “al tessuto del sapere archiviato” e alla “materia compatta e soccorrevole della nostra esistenza”. La storia può essere una macchina sanguinosa, ma almeno è condivisa – “un singolo ampio gesto narrativo, non diecimila ciuffi di disinformazione”: “Ero convinto che potevamo sapere che cosa

ci succedeva”. (82)¹⁰

Un'altra formula, prima ironica e poi sconsolata, riassume questo atteggiamento: “ I live a quiet life in an unassuming house in a suburb of Phoenix” (66, 209): vivo una vita tranquilla in una casa senza pretese in un sobborgo di Phoenix. Questa città artificiale, in mezzo al deserto, senza sottosuolo, tiene sotto controllo la storia:

Mi piaceva il fatto che qui la storia non correva senza briglie. Segregavano la storia visibile. La mettevano in gabbia, la finanziavano e la fondevano in bronzo, la consacravano accuratamente nei musei e nelle piazze e nei parchi commemorativi. Il resto era geografia, tutto spazio e luce e ombra e indicibile calore sospeso.

Bevevo latte di soia e correvo il miglio...

Phoenix, la fenice, è il luogo dove Nick ha ricominciato dopo il riformatorio. La fenice è una figura di immortalità (jogging e dieta come esorcismo della morte);¹¹ ma rappresenta anche l'impossibilità di *smaltire* definitivamente alcunché, di liberarsene per sempre: uno può passare la fenice in un inceneritore, ma se la ritroverà sempre davanti lo stesso.¹²

4. Storia e desiderio

Attraverso i rifiuti, un'accumulazione di passato minaccia di sopraffarci. Durante un viaggio d'affari a New York, Brian Glassie, collega, rivale e alter ego di Nick, si imbatte nella più grande discarica del mondo a Staten Island, una città di rifiuti che è un prodotto della storia e dell'ingegno umano allo stesso titolo della metropoli che fronteggia: “Tutto questo acume e fatica, questo delicato sforzo per adattare il massimo dei rifiuti a uno spazio sempre più ridotto. Le torri del World Trade Center si vedevano in lontananza e sentiva un poetico equilibrio fra quell'idea e questa”. (183)

“Era scienza e preistoria”: i “giacimenti sotterranei antichi di milioni di anni” in cui Nick vede depositare le scorie radioattive sono anch'essi “residui prosciugati di un oceano mesozoico” (88) che tuttavia rinviano anche alla “logica oceanica immagazzinata nel tuo computer”. (89) La città di *garbage* riassume il senso della storia negli Stati Uniti: dove l'origine è relativamente recente e visibile mentre le prospettive sembrano infinite, per cui la storia si espande a ritroso fino a includere la geologia e si proietta nei tempi sconfinati dello spazio astronomico e dello spazio virtuale. Così, il *garbage* si accumula fino a celare la sua forma originaria, ma è capace di vivere per sempre.

Questa visione suggerisce a Brian il significato del suo lavoro: “Si occupava di comportamenti umani, delle abitudini e degli impulsi della gente, di bisogni, desideri, passioni, eccessi e debolezze, gentilezza, generosità” – “oggetti di desiderio usati e smarriti di ogni genere; e la questione era come fare per impedire che questo metabolismo di massa ci sommergesse”. Il *garbage* rappresenta la storia come desiderio accumulato, eccitante e minaccioso.

La principale figura di *contenimento* del desiderio – manifestazione e repressione, emissione trattenuta – è un oggetto onnipresente nelle discariche: il preservativo. Brian porta Nick a visitare un supermercato del preservativo, chiamato

“... “Non è la mia testa sul busto di qualcun altro che si vede nella fotografia presentata come prova”. (82)

10. Il simbolo del controllo sono gli attaccapanni negli armadi: “La sistemammo con l'umidificatore, gli attaccapanni, il buon letto duro...”. (119) Si veda ancora: “La sistemammo con un televisore e un umidificatore e la toeletta che era di Marian da ragazza. Svuotammo e ripulimmo la toeletta e riargentammo lo specchio e mettemmo un'abbondante riserva di attaccapanni nell'armadio”. (87) Gli attaccapanni – *hangers* – sono “la cosa cruciale” (87): figura di conservazione, di qualcosa che uno vuole tenere con sé (*hang to*) ma anche a distanza, al chiuso dentro gli armadi. Svolgono una funzione analoga anche gli scaffali per libri che Nick costruisce e risistema ossessivamente: “Rimisi in ordine i libri sugli scaffali. Restai in piedi nella stanza, a guardare i libri”. (90)

11. La descrizione dell'attrezzatura da jogging è un catalogo di meccanismi di rassicurazione e controllo: uno strumento che misura i metri percorsi e le calorie bruciate, la tasca di velcro con le chiavi di casa, ispirano il senso che “c'era gente laggiù nel mondo dello sviluppo prodotti e del merchandising e dei cataloghi di oggetti regalo che capivano la natura dei miei piccoli fastidiosi bisogni”. (86)

12. L'immagine della fenice è spesso associata direttamente con l'energia nucleare. Un primo sondaggio in rete con un motore di ricerca e la parole chiave “phoenix+nuclear” ha rilevato di-

versi siti, tra cui impianti di medicina nucleare, laboratori sperimentali e il sottomarino nucleare *USS Phoenix*.

13. Questo tema è sviluppato nelle storie sull'adolescenza di Eric Deming, masturbatore accanito e futuro scienziato missilistico. (517)

14. La relazione è biunivoca: i rifiuti sono materiale archeologico ma il materiale archeologico può trasformarsi in rifiuti – come nel caso dei reperti del Gianicolo finiti nella discarica per non ostacolare il parcheggio del Giubileo.

15. E il mito plutonico, con una rapida associazione mitica incardinata sulla polisemia di *waste* (trasformare qualcuno in un rifiuto, cioè uccidere), rinvia alla scomparsa di suo padre: “Lo portarono giù alle paludi e lo fecero fuori [wasted him], come diciamo oggi, o come dicevamo prima che lo cambiassimo con qualcosa d'altro”. (106)

condomology; più tardi, discutono del *condom* sia come futuro rifiuto, sia come contenitore di rifiuti. Il sessuofobico e adolescenziale termine slang, *scumbag*, sacco di burro, riduce a immondizia lo sperma che è destinato a contenere: “pensa a quanto disprezzo investiamo in questa parola. È una brutta parola. Piena di odio per se stessi”, dice Brian. Ma per Nick prevale il senso di controllo, rassicurazione, contenimento: “Noi siamo manager dei rifiuti [...] Gli *scumbag* sono una delle cose di cui ci occupiamo”. Comunque un buon padre compra il preservativo al figlio per evitare malanni: “La gente ha bisogno di usare queste cose”. (113)

Ma *waste* è anche *spreco*. Una delle ragioni del *self-loathing* incorporato nel preservativo è l'evocazione del peccato di Onan, che consiste appunto nello “sprecare” lo sperma e si materializza per Brian nella fantasia di un rapporto sessuale (e di una storia di generazioni) che finisce nella discarica: “pensa alle moltitudini dei suoi semi di sperma con tutta la loro storia familiare di ampi fronti di famiglia, smarriti in un sacco per cadaveri da Ramsete e rannicchiati giù in fondo alle profondità dei rifiuti”. (185)¹³

5. Archeologia: da trash a cult

“Ramses body bag”: il *condom* ha la stessa forma di un altro contenitore di morte, il sacco in cui tornano a casa i soldati morti in guerra (*body bag*), che a sua volta modella il corpo nella forma dei sarcofagi egizi (come sappiamo, la gestione dei rifiuti domestici somiglia per Nick alla preparazione del corpo di un faraone).

C'è un atavico rapporto fra rifiuti, sacralità e sepoltura: “I rifiuti sono una cosa religiosa. Mettiamo i rifiuti contaminati nella tomba con un senso di reverenza e terrore. È necessario rispettare quello che scartiamo”. (88) Tombe e discariche sono le fonti primarie della ricerca archeologica, e il riferimento a Ramsete è solo una delle tante allusioni a Egitto, Babilonia, persino all'isola di Pasqua.¹⁴ Davanti alla mega-discarica di Staten Island, Brian “immaginava di stare guardando la costruzione della Grande Piramide”. E Nick: “Costruivamo piramidi di rifiuti sopra e sotto la terra [...] La parola plutonio viene da Plutone, dio dei morti e sovrano dell'*underworld*”.¹⁵

Dunque, il rapporto con l'archeologia fa dell'immondizia un bene culturale (Brian: “un deposito culturale unico, segreto, esoterico”) e predispone forme di accettazione molto diverse, dal “teorico dell'immondizia” Jesse Detwiler alla “artista degli scarti” Klara Sax.

Il primo rappresenta l'euforia del consenso postmoderno, che trasforma la spazzatura in oro semplicemente traducendone il linguaggio nell'enfasi trasgressiva dell'ex contestatore, spostando il materiale nell'estetico (il corto circuito fra *trash* e *cult*, alla lettera), trasferendo al business la retorica della liberazione.¹⁶ Se il *garbage* è destinato a sommergerci, non possiamo fare altro che entusiasmarci e cavalcare il processo.

Ecco che cosa ci vedo io, qui, Sims. Lo scenario del futuro. A conti fatti, l'unico scenario che resta. Più sono tossici i rifiuti, più grande la fatica che un turista è disposto a tollerare per visitare il sito. Però non credo che dovrete isolare questi siti. Isolare i rifiuti più tossici, d'accordo. Questi li rende più grandiosi, più

numinosi e magici. Ma i rifiuti casalinghi di base dovrebbero essere collocati nelle città che li producono. Portiamo l'immondizia alla luce del sole.

È la tendenza postmoderna di riappropriarsi dell'orrore e dello schifo socialmente prodotti cambiandogli di nome. Il capitale non dimentica mai che anche l'orrore e lo schifo sono merce e la "teoria" li sublima ammirando la potenza che vi è incorporata e contemplandoli su un piano spettacolare o "magico" di cui il turismo rappresenta il grado zero.¹⁷

Lo sguardo turistico accomuna la "società dei rifiuti" ai "rifiuti della società", contemplandoli come effetti e tacendo sui processi che li producono". Una trentina di europei con le macchine fotografiche a tracolla "si accingono a fotografare i negozi e le fabbriche chiusi, e il "caseggiato cadente a medio campo". (247) Ognuno guarda le rovine che l'altro produce – i resti archeologici in Europa, l'archeologia della distruzione sociale a New York. Ma nel Bronx non ci sono solo rovine edilizie e strati di immondizia: anche le persone fanno parte del panorama turistico.

Apparentemente, anche Klara Sax fa un'operazione di estetizzazione dell'immondizia: "Prendevamo i rottami e li salvavamo per l'arte". (393) Comincia con "barattoli di aerosol e scatolette di sardine e cappuccetti di shampoo e materassi" e arriva ai bombardieri riciclati. Ma non contempla il *junk* come valore intrinseco; lo trasforma in qualcosa d'altro col valore aggiunto del suo lavoro creativo. E la ragione per cui vuole "salvarlo" è che vi riconosce un'accumulazione di lavoro umano, una storia da non sprecare. Anche per questo, è lei a riconoscere un paesaggio archeologico nella sua "ancestrale New York", (66) un'antica città ormai, la New York babilonese di *Ghostbusters* e quella egizia di Melville, con presenze incombenti su attici e terrazze, ma anche con una storia umana che genera bellezza diffusa e nascosta:

Stava al parapetto e si chiedeva chi aveva lavorato le pietre, dato forma a quei dettagli dalle sfumature soavi, galloni e rosette, urne sulle balaustre, i classici festoni di frutta, le parentesi di pergamena che sorreggono un balcone, e pensava che dovevano essere stati degli immigrati, scalpellini italiani probabilmente, dimenticati, artisti anonimi d'inizio secolo, sepolti nel cielo. (373)

6. Consenso spericolato

Klara viene dal Bronx. Se è capace di trasformare il *junk* in arte, è perché appartiene a una cultura dove, non avendo altre risorse, i bambini erano capaci di "trasformare i rottami in giochi". (663)¹⁸

Chi vive nel Bronx non immagina più di poter *contenere* alcunché: può rassegnarsi e accettare, può lottare per sopravvivere, ma non è più preda dell'ossessione. Per vite di scarto, il riuso, il riciclo e lo *scavenging* sono fonti di vita. Nel Bronx il rischio, il disordine, l'impurità, il peccato e la morte non vengono ricacciati fuori dalla quotidianità ma ne fanno parte. L'unico modo per non esserne travolti è prenderne atto e trarre energia dalla lotta quotidiana.

Nick identifica il degrado urbano del Bronx col degrado fisico di sua madre e vuole portarla via; ma suo fratello Matt gli fa notare che lei comunque *vive lì*: "È la sua vita", la chiesa, gli amici ancora vivi – e "il quartiere è ancora una co-

16. È la stessa strategia comunicativa dell'azienda di Nick: "Usavamo la retorica delle minoranze offese per prevenire leggi contrarie ai nostri interessi". (119) A mano a mano che il concetto di libertà si sposta, dalle rivendicazioni degli sfruttati e dei marginali alla pretesa di onnipotenza del capitale e del mercato, "il linguaggio vittimistico" e la retorica del "gangsta rap" diventano le pubbliche relazioni della multinazionale.

17. Sul museo dell'immondizia edificato su una colmata (deodorata) in New Jersey, cfr. K. Lynch, *Deperire*, cit., p. 260. Sui *gomi tours* giapponesi, cfr. P. D'Emilia, cit. in G. Viale, *Un mondo usa e getta*, cit., p. 79: "Per 50.000 lire si fa il giro 'ragionato' del mondo della spazzatura. Si comincia con una conferenza stampa di un funzionario del municipio, si prosegue con una visita a un inceneritore, e un cantiere edile di terra riciclata e al *Gomi park* (parco dell'immondizia), dove tutto è costruito con pneumatici usati e altri rifiuti riciclati". Una lista di offerte di visite turistiche a siti di esplosioni nucleari e altri luoghi di interesse nucleare predisposta dal Bureau of Atomic Tourism è reperibile al sito www.oz.net/chrisp.atomic.html.

18. Come quella di Nick, anche la sua è una vita già usata e ricominciata (l'atto simbolico di dipingere il proprio materasso alla fine del suo primo matrimonio) – una di quelle vite di cui Bruce Springsteen, poeta delle macchine di seconda mano, canta “there’s another dance, all you’ve got to do is say yes” – c’è un altro ballo, non hai che da dire di sì. Tra i materiali di scarto che Klara ricicla al principio della sua attività artistica c’è il suo letto, simbolo di un matrimonio finito, ma anche di un nuovo inizio per una vita di seconda mano. È a suo modo di seconda mano anche la vita di Nick dopo il riformatorio, ma senza la stessa creatività e consapevolezza.

19. “A volte c’erano quaranta o cinquanta macchine cannibalizzate buttate nei lotti, roba da museo, un parco di sculture fatte di rottami: la trasformazione dei rifiuti in arte è un processo quasi spontaneo, implicito. Anche se poi queste opere d’arte contengono “cadaveri avvolti in tende da doccia, topi che grattano nei cruscotti”. (241)

sa viva”. (202) Ciò che lo fa vivere ancora è, in una certa misura, proprio il disordine. Nel portone di Bronzini, suo antico maestro di scacchi ed ex marito di Klara, Matt riconosce i segni del degrado umano e urbanistico (“esemplari di residui urbani – pittura spray, piscio, saliva, macchie di roba scura che doveva essere sangue”); ma nota anche come il vecchio Bronzini “si era aggrappato alla vecchiaia, l’aveva abbracciata con una specie di spericolato consenso”. (211)

Reckless assent: questo è il tono del Bronx. Nelle sue passeggiate urbane di quarant’anni prima, Bronzini attraversava un territorio abitato da immigrati italiani che credevano di poter riprodurre il paese. Già allora immaginava un tempo in cui i disegni di gesso dei bambini sul marciapiedi per giocare a campana sarebbero finiti nei musei. Adesso, il campo di bocce è coperto di erbacce, i vecchi sono “mortalmente composti come figure di *spaghetti western*”, in attesa della morte. (213) Eppure: “Ci lamentiamo ma non siamo in lutto, non ci disperiamo”. (214)

Adesso, la passeggiata urbana di Sister Grace e Sister Edgar è una missione in terra d’infedeli (in “un angolo di terra alla deriva dall’ordine sociale”), attraverso un paesaggio apocalittico e medievale di peste, frati, vagabondi, topi, pipistrelli, rovine: “un paesaggio di lotti abbandonati riempiti da anni di depositi stratificati – l’era dei rifiuti domestici, l’era dei residui edilizi e delle carrozzerie smantellate, l’era delle membra di gangster in disfacimento [...] Gli operai del comune venivano pericolosamente a scavare il sito [...]”. (238) Il linguaggio geologico delle ere, quello archeologico degli strati e degli scavi si saldano con la sociologia dei rifiuti urbani. Nel Wall, l’edificio in rovina, vive Ismael, capo gang, malato di AIDS, graffitista, *scavenger* e riciclatore di macchine abbandonate, con la sua banda di ragazzini di strada e altri marginali;¹⁹ l’adolescente Esmeralda vive nascosta e inafferrabile, alla deriva dall’ordine sociale, dentro la discarica; figure rosa e celesti di angeli coi nomi scritti sbagliati vengono dipinti sulla facciata ogni volta che muore un bambino, da altri bambini appesi pericolosamente nel vuoto. È il margine dei margini, il sotterraneo più profondo: “La gente del Muro diceva sempre: quando l’inferno sarà pieno, i morti gireranno per strada”. (245) Come in Bruegel, come in Eisenstein – come gli scheletri della cripta dei Cappuccini che Sister Edgar ha visto a Roma e che “usciranno dalla terra per frustare e randellare i vivi, per punire i peccati dei vivi – la morte, sì, trionfante”. (249)

Lei sa che quando cammina per quelle strade sta attraversando l’inferno. Protetta spiritualmente dal velo e dall’abito che rifiuta di modernizzare e protetta – anzi, “condomed ten times over”, come con dieci strati di preservativi – dai guanti fatti col latex dei profilattici e dei bombardieri, Sister Edgar è una “suora da guerra fredda” (245) che si protegge dai germi come un tempo si proteggeva dal fallout nucleare, e anzi ha difficoltà a distinguerli: “Protezione contro gli spruzzi di sangue o pus e le entità virali nascoste lì dentro, parassiti submicroscopici in cappotti proteici socialisti sovietici”. (241)²⁰ La sua consorella Sister Grace lavora per un Bronx bonificato e risanato come il garbage degli Shays e cerca “cose positive da mettere in evidenza”. (239) Lei non ama quello che gli angeli sul muro rappresentano; ma Sister Edgar sa che è proprio “il dramma degli angeli che le dava la sensazione che questo era il suo posto. Era la morte terribile che quegli angeli rappresentavano” (239): “la verità del mondo, qui davanti”. (248)

È lei che “sente” l’AIDS addosso a Ismael. Con altri due Edgar – Allan Poe e J. Hoover – Sister Edgar condivide sia il nome, sia la coscienza dell’oscurità, del sotterraneo, del male. Come Hoover (la sua “metà maschile”, scopriremo nell’ultima pagina) ha un impulso ossessivo a lavarsi, un orrore del contatto e della contaminazione. J. Edgar Hoover e Sister Edgar si collocano ai due lati simmetrici rispetto al *containment*: la repressione spaventata e la spaventata accettazione. Per il capo del FBI, primo guerriero della guerra fredda, la coscienza ossessiva del male e della minaccia sotterranea si traduce in una furiosa battaglia per sopprimere sia “i terroristi, assassini e rivoluzionari che cercavano di provocare cambiamenti apocalittici”, (563) sia gli “impulsi sessuali incontrollati” che nascono dall’“uomo interiore”. (564) Repressione e ritenzione si combinano, la paura della dispersione e della morte riguarda tanto l’immondizia quanto le parole e la sessualità.²¹

Per Sister Edgar, invece, tutto questo si traduce in senso del peccato. Impara dal Bronx che dal peccato, come dai rifiuti, è sì necessario proteggersi, ma non si può immaginare di liberarsene. Bisogna imparare a convivervi, trovargli un altro senso. Si protegge ma è anche “peccaminosamente complice” con le forze di “paura e sospetto e sragione” che trasformano la fede in paranoia. Coperta e protetta, si inoltra nei territori più infetti del Bronx non per risanarli (in questo, è Sister Grace che più di lei somiglia a J. Edgar Hoover) ma per immergerci le mani.

7. Sacralità dei rifiuti

“I rifiuti sono una cosa religiosa”, dice Nick: non solo perché la convinzione di poter smaltire le scorie nucleari è una “convinzione religiosa”, ma perché c’è qualcosa di affine al sacro nei rifiuti in sé, nella “reverenza e terrore” con cui vanno sepolti: “Eravamo i Padri della Chiesa dei rifiuti in tutte le loro trasmutazioni”. (102)

Lo sporco è ciò che sta oltre il confine, l’impuro e il rischioso, la faccia inversa e complementare del sacro come l’aldilà rasserenante e purificato. È giusto allora che il Plutonium National Park sia destinato a sorgere su un terreno sacro per gli indiani, (289) e che le visite turistiche previste abbiano qualcosa del pellegrinaggio – le caverne dei rifiuti come la grotta di Lourdes, l’accostamento al pericolo e l’accostamento al sacro. Il *contenimento* e la conservazione del *garbage* sono forme di purificazione (depurazione), di rinnovo e rinascita – le cose morte e sepolte continuano a vivere. Nell’impianto di riciclaggio che Nick visita con la nipotina, i gas generati dalla discarica creano un’aura di “opera sacra”: “le viscere, lo squallore delle nostre vite, rimesso a nuovo” in cui Nick percepisce “un luminoso bagliore”. (810)

Il riconoscimento del sacro è l’opposto della strategia ossessiva del contenimento. Accettare il sacro significa accettare l’imperfezione, il disordine, l’infezione e la contaminazione – il terrore e il mistero – che sono intrinseci alla vita. Alla fine del suo racconto, nei suoi giorni addomesticati e non pacificati, Nick sente la nostalgia dei “giorni del disordine [...] i giorni della confusione quando camminavo per strade vere [...] pericoloso per gli altri e lontano e misterioso per me stesso”. (810) Nel capoverso successivo, siamo in

20. Sull’identificazione fra sovversivi e microbi, si veda la pubblicità degli anni Cinquanta degli asciugamani di carta Scot-Tissue, che invita a lavarsi le mani ammonendo: “La vostra toilette alleva Bolscevici?”, riprodotta in Andrew Ross, *No Respect. Intellectuals and Popular Culture* London, Routledge, 1989.

21. “Farlo restare l’argomento non detto. Far restare i sentimenti non sentiti, gli impulsi momentanei non seguiti da azione”. (564) Come Holden Caulfield (“Non dire mai niente a nessuno, se lo fai, cominci a perderti tutti quanti”: J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, 1952, Harmondsworth, Mids., Penguin, 1975, p. 220), Hoover “pensava che ti tradivi, parola per parola, ogni volta che aprivi la bocca”. (556) L’atteggiamento ritenitivo culmina nel rapporto di Hoover con la propria immondizia: non a caso, i contestatori ne fanno un obiettivo di spionaggio, incursioni, furti, dissacrazioni e performances di teatro-guerriglia. Hoover sente la dispersione delle proprie emissioni come una figura della propria morte: “Progettavano di rubare la sua immondizia, perciò perché non il suo cadavere?”. (578) Anche per questo, progetta una bara a prova di bomba come un rifugio antiatomico. (578)

un'altra dimensione: "[http://blk.www/dd.com/miraculum](http://blk.www.dd.com/miraculum)". Perché questo è appunto il sacro: la possibilità di recuperare il pericolo e il mistero spezzando le barriere e irrompendo in un'altra dimensione della realtà.²²

Il sacro e il ciberspazio, realtà incorporee alternative e onnicomprensive, sono alleati, da *Neuromancer* di William Gibson in poi. Il ciberspazio somiglia al paradiso, anche perché è in espansione costante, incontenibile, invisibile e onnipresente – e, soprattutto, perché siccome lì niente ha corpo, allora non ci sono rifiuti. Il cyberspazio è la sublimazione ultima del garbage. "C'è chi ha un Dio che è persona [*personal God*]", spiega Ismael, principe degli *scavengers*: "Io mi sto cercando un personal computer. Che differenza c'è?" (813)

22. Sulla ricerca del sacro del romanzo post-moderno, compresi riferimenti ad altri romanzi di DeLillo, cfr. John A. McClure, *Postmoderno/Postsecolare: spiritualità e fiction contemporanea*, in "Ácoma", 14 (estate-autunno 1998), pp. 33-46.

Nel sito dei miracoli.com la storia culmina infine. Dopo la morte, Esmeralda riappare. In un tempo sfumato ("dopo il crepuscolo"), in un interstizio urbano (una "isola pedonale nel fondo del Bronx", tra le erbacce e le esalazioni tossiche dell'inceneritore), agli occhi di centinaia di persone insignificanti, quando i fari dei treni colpiscono con una certa angolazione il cartellone pubblicitario di un'aranciata, appare il viso della bambina uccisa. A Sister Edgar, il cartellone ricorda la perfezione delle cattedrali: il sacro nel commerciale, il rovescio dei mercanti nel tempio, perché adesso il tempio si deve ricavare lo spazio dentro il mercato (dopo tutto, il sito è .com), e il miracolo è che ci riesce, trasfigurando una mediocre marca di aranciata in una generosa "bounteous juice", una vivificante "living juice". (822, 824)

Sister Edgar è invasa dalla gioia per la rapida visione e travolge ogni remora andando ad abbracciare Ismael, che prima non osava toccare (dopo di che, non le resta che morire e trasferirsi definitivamente nello spazio virtuale). Ma l'apparizione scuote anche le certezze moderne di Sister Grace che prima parla di superstizione buona per i poveri, poi cerca di difendersi parlando di una "imperfezione tecnica" del cartellone, e infine è costretta ad accettare la possibilità del mistero e con essa la visione dei poveri, degli ingenui, dei pazzi, dei malati – e il rischio di essere come loro.

8. Procedimenti: la formula e l'opera mondo

"We bundle the newspapers but do not tie them in twine, which is always the temptation". La ripetitività dell'azione accompagna la ripetitività della formula che la descrive. Vorrei chiudere con alcune osservazioni su come i procedimenti formali (la formula) e l'organizzazione del testo (nei termini di quella che Franco Moretti chiama "opera mondo" o "epica moderna")²³ ripercorrono i temi del *containment*, della sua ossessiva necessità e della sua definitiva impossibilità.

La formula è l'equivalente di un contenitore verbale, linguaggio "sorted, compressed and baled", che rinchioda un'idea in parole stabili, in modo da poterla controllare: "I live a quiet life in an unassuming house in a suburb of Phoenix"; "We set her up", "we fixed her up"; "I drank soy milk and ran the metric mile"... La formula funziona come il *garbage* riciclato: parole usate e riusate fino alla consumazione.

Nell'epica orale e nella composizione in performance, la formula permette di tenere in piedi il discorso anche nei momenti di difficoltà dell'invenzione.²⁴

In scrittura, questo è meno necessario: lo scrittore ha il tempo per cercare ogni volta parole nuove e l'estetica della scrittura richiede più l'innovazione che la ripetizione. Pertanto, la presenza di formule ripetute in un testo scritto va ascritta meno a necessità compositiva che a intenzione testuale.

Infatti, nel flusso di coscienza di Nick, le formule funzionano al contrario che nell'epica orale: anziché facilitare la continuazione del discorso, lo interrompono emergendo inaspettate e fuori contesto.²⁵ Come l'immondizia, sono pensieri inscatolati e messi fuori della soglia, ma di cui non ci si riesce a liberare – oppure, alternativamente e contemporaneamente, pensieri controllati che insorgono automaticamente per bloccare pensieri rischiosi (la formula sui rifiuti domestici è quasi sempre accostata al pensiero del padre). In entrambi i modi, la formula rappresenta morfologicamente l'ossessione del controllo e rappresenta funzionalmente l'impossibilità di controllare.²⁶

In questo consiste infine l'epica moderna: il tentativo di rinchiudere la totalità del mondo in un solo testo, reso affascinante dal suo stesso fallimento. *Underworld* ha molti tratti in comune con le "opere mondo" e l'epica moderna di Moretti: la mole, l'ampiezza dello sguardo geografico; la frammentazione (voci molteplici che non si ricompongono in polifonia o dialogo); la compresenza di generi diversi (il romanzo realistico, il cyberpunk, il *thriller* del Texas Highway Killer, il monologo umoristico di Lenny Bruce...).

Soprattutto, come l'epica moderna, *Underworld* sottolinea la compresenza di tempi diversi, la contemporaneità del non-contemporaneo: la memoria, in cui tutto il passato esiste contemporaneamente (formalmente rappresentata dai momenti temporali diversi disposti in sequenza non cronologica); e, soprattutto, quel potentissimo simbolo della presenza ineliminabile del non contemporaneo che è, appunto, il *garbage* come accumulazione di passato, "secret history," "underhistory" (791), "microhistory" (705) che esiste nel presente ed è destinata a durare per sempre.²⁷

Ma il potere dell'opera mondo sta, sottolinea Moretti, nel suo fallimento. Ed ecco che non tutto si tiene, che le cose non tornano: la storia del Texas Highway Killer si interrompe e non viene più ripresa, né sappiamo esattamente che cosa succede a Manx Martin – e come è realmente morto il padre di Nick possiamo immaginarlo ma non saperlo con certezza. Soprattutto, non si chiude la storia dell'oggetto simbolico centrale, la palla da baseball di Branca e Thomson: fino alla fine, resta un anello mancante nella ricostruzione dei passaggi che l'hanno portata da Cotten Martin a Nick Shays, ed è solo per fede e per indizi che possiamo credere che sia la stessa. L'apparizione di Esmeralda è davvero un miracolo, o una "imperfezione tecnica"?

È proprio l'idea di negare i miracoli e spiegare le cose con la tecnica che frustra l'epica moderna: come scrive Moretti, l'avvento della scienza con la sua modalità analitica impedisce ormai di pensare la totalità tanto che il desiderio di totalità può essere ammesso solo negandolo, sotto forma di ironia che lo dichiara nell'atto di ammetterne l'impossibilità e l'anacronismo. Ma nell'universo post-moderno dove la frammentazione non è più un processo in atto ma il dato di partenza (e non ci aspettiamo più che le storie si concludano), è la scienza stessa a proporre due forme di totalità nuove, capaci nuovamente di abbracciare il mondo intero, fonderlo in una cosa sola e contenerlo in sé. E sono precisamente quelle con cui si conclude *Underworld*, epica postmoderna: la rete e la bomba.²⁸

23. F. Moretti, *Opere mondo*, cit.

24. Albert Lord, *The Singer of Tales* Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1960.

25. Funziona diversamente solo "It was the rooftop summer" (e varianti: "it was the summer of..."). Questa formula – "era l'estate delle terrazze" – è formalmente nella voce del narratore onnisciente, anche se è fortemente associata con il personaggio di Klara e con le memorie di New York. La ripetizione anaforica (occorre ogni volta in inizio di capoverso) suggerisce il tornare su se stessa della nostalgia e del ricordo.

26. Il procedimento è usato consapevolmente da Lenny Bruce nei monologhi che gli vengono attribuiti nel testo: la formula "We're all gonna die" irrompe inaspettata, durante le crisi dei missili di Cuba, nel mezzo di routine comiche destinate a fingere che si stia pensando ad altro.

27. L'intenzione epica è sottolineata anche dal rapporto fra *Underworld* e la più rappresentativa opera-mondo americana – *Moby-Dick*. È un rapporto dichiarato: uno scrittore americano che chiama Ismael un personaggio non lo fa per caso. C'è una risonanza tangibile fra gli inizi dei due romanzi: l'incipit imperioso rivolto al lettore, che ne chiama la voce nel testo ("Call me Ishmael") o dichiara che c'è già dentro ("He speaks in your voice, American"); le folle urbane disorientate che affluiscono verso un unico richiamo, il mare di Melville e lo stadio di DeLillo – lo stadio-città che evoca l'isola-fortezza. "Dove sono i campi verdi?" chiede Ishmael – ed ecco che la folla sbocca sugli spalti e "la distesa visione dell'erba", tuttavia "recintata" dalla metropoli d'acciaio e cemento come l'isola di Manhattan irta degli aculei dei suoi moli... E poi, l'ossessione di Nick per le etimologie ("gli abitanti di Phoenix si chiamano Phoenicians", fenici); l'Egitto, le mummie, le piramidi – anche qui, anche come segno massonico (354). E infine: Jayne Mansfield "era una balena bianca" (475), e il "flusso dei dati" del cyberspazio che ha lo stesso colore, "latte lunare," della balena. (826) Un altro filone di contemporaneità del non contemporaneo sono gli italiani nel Bronx, villaggio nel pieno della metropoli. Nostalgia e oggetti desueti sono tenuti insieme dal collezionismo: si vedano i capitoli dedicati a Lundy, alla sua raccolta di "baseball memorabilia", alla ricerca della palla.

28. Jayne Mansfield è una "balena bianca" in quanto donna

Tutto si fonde nella rete e tutto si fonde nella bomba ("sono bombe a fusione, atomi combinati a forza"; "Ci sono solo le connessioni. Tutto è connesso. Tutto lo scibile umano raccolto e linkato, iperlinkato [...] mondi senza fine, amen"). Tuttavia, né la bomba né la rete sono veramente conoscibili: la scienza ha riunificato il mondo, ma sotto il segno del mistero, dell'inadeguatezza degli esseri umani di fronte a fenomeni che li sovrastano. Si rovescia la dinamica del contenimento: "Il cyberspazio è una cosa nel mondo, o è il contrario? Quale dei due contiene l'altro e come si fa a dirlo con certezza?". (820)

La bomba contiene l'umanità nel segno della paura.²⁹ La rete, a sua volta, raffigura un'altra ossessione della contemporaneità: la sorveglianza universale, il complotto (la parola italiana *dietrologia* che affascina Nick, il complotto che forse ha ucciso suo padre, il Conspiracy Theory Café, Hoover e la sovversione, Big Sims e la razza...), un sapere che esiste solo per restare inaccessibile. Rispetto a queste due totalità, è la paranoia che prende il posto dell'ironia. Matt, fratello di Nick, se la sente attorno nel bunker sotterraneo dove lavora alla bomba atomica nello stesso deserto dove Tayo scopre le connessioni.

Paranoico. Adesso sapeva che vuol dire, questa parola che veniva usata con tanta leggerezza e capacità, e sentiva le connessioni che si venivano stringendo attorno a lui, tutti gli oggetti e le forme e i profili e i livelli della conoscenza – un significato più profondo che esisteva solo per impedirgli di conoscerlo (421) [...] un orribile sistema di connessioni in cui non sai dire la differenza tra una cosa e l'altra, tra un barattolo di minestra e una bomba per far saltare una macchina, perché sono fabbricati dalle stesse persone nello stesso modo e infine rinviano alla stessa cosa. (446)

L'ironia dell'epica moderna era la figura della disgiunzione che evocava il desiderio di totalità; la paranoia è invece la figura di una totalità che ci avvolge e ci invade ma da cui restiamo disgiunti perché non possiamo conoscerla e possederla. E tuttavia la paranoia enuncia anche il timore e la speranza che, dopo tutto, esista un senso, un *pattern*, nelle cose (nel modo in cui cadono le bombe su Londra, nelle apparizioni di Tristero...); e implica lo sforzo incessante di trovarlo o inventarlo. C'è un rapporto fra i paranoici e i santi, fra Sister Edgar e il suo rovescio John Edgar Hoover (con cui si fonde nel cyberspazio). "Everything is connected", dice trionfalmente il teorico del *garbage*, Detwiler; e "Everything is connected" riconosce Sister Edgar nella rete.

Ma la connessione universale ha due possibilità. Da un lato, sta "il potere della falsa fede, il potere della paranoia": (825) tutte le cose sono connesse fra loro, ma la persona umana è esclusa e sovrastata. Dall'altro, quella "singola, se-rafica parola" che appare sullo schermo e si espande diventando "una cosa nel mondo che porta nelle strade tutti i suoi significati, il suo senso di rasserenamenti e pacificazioni, il suo sussurro di riconciliazione, una parola che si estende e si espande senza fine". (827-27) In questa parola espansiva la persona è inclusa e le cose "speak in your voice" (riportando il finale all'incipit) ed "è la tua voce che senti". Anziché proteggersi ossessivamente da questa espansione, difendersi dalla contaminazione, il soggetto è chiamato ad abbandonarsi, a rinunciare alla sua separatezza e annullarsi nel tutto. È il contrario dell'ossessione, è il Nirvana come universale fusione di tutte le cose:

... una parola che sparge un rimpianto nella cruda informe distesa della città e

più oltre nei ruscelli e orti sognanti fino alle colline solitarie.
Pace.

bianca, per le sue dimensioni e per il desiderio immaginato. Ma è anche Atomic Jayne in bikini. Nel *Moby Dick* di John Houston, il Pequod incontra la balena bianca vicino all'atollo di Bikini: come dire che la bomba atomica è la balena bianca del nostro tempo, l'oggetto in cui tutto è incluso e indistinto, il "colorless all-color" dell'annullamento e dell'onnipresenza, l'ossessione inafferrabile. E quando nel ciber-spazio Sister Edgar crede di vedere Dio, quello che vede è una bomba atomica sovietica, la più grande mai creata. Due racconti, rispettivamente di Isaac Asimov ("The Last Question") e di Fredric Brown ("The Answer") anticipano questo tema. Tutti i computer della Galassia sono infine collegati e la rete viene inaugurata con la prima domanda: "Esiste Dio". La risposta è: "Adesso sì".

29. "Tutti gli uomini possono essere cremati uguali", diceva il *Talking Atom Blues* di Vern Partlow parodiando la Dichiarazione d'indipendenza; e Tayo, in *Ceremony* di Leslie Marmon Silko, legge nella miniera di uranio che "gli esseri umani erano di nuovo un solo clan, uniti dal fato che i distruttori preparavano per loro, per tutte le cose viventi". Una versione, eseguita da Oscar Brand, è nell'antologia discografica *The Folk Box*, Elektra EKL-Box; Leslie Marmon Silko, *Ceremony*, 1977, New York, Penguin, 1986, 246.