

## L'arcobaleno della paranoia. Dalla paranoia di *Gravity's Rainbow* alla dietrologia di *Underworld*

Paolo Simonetti

*Pa-ra-noooooiiiiia, Pa-ra-noia!*  
*Oh, Pa-ra-noi-ia, aver ritrovato*  
*La tua faccia allegra è stata una gioia!*  
*Sei solo un pezzo di... non dico cosa,*  
*Emersa da chissà quale passato!*  
*Non poteva ritrarti neppure Goya,*  
*Com'eri quando qui hai messo piede –*  
*Oh, chiama il tuo avvocato, Paranoia,*  
*Del mio culo ti lascio eterna erede!*  
(Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*)

*In alcuni contesti la paranoia è la sola risposta intelligente.*  
(Don DeLillo, "American Blood")

### L'età della paranoia

Quasi venticinque anni trascorrono tra la pubblicazione di *Gravity's Rainbow* (1973), il romanzo che ha consacrato Thomas Pynchon a scrittore canonico del postmodernismo americano, e quella di *Underworld* (1997) di Don DeLillo, a tutt'oggi considerata l'ultima grande epica americana, una vera e propria "biografia culturale" come la definisce Joseph Dewey.<sup>1</sup> Questo lasso di tempo ha visto svilupparsi negli Stati Uniti la teoria e l'estetica postmoderna in diversi ambiti culturali come la letteratura, l'architettura, l'economia, la filosofia e le scienze sociali. Il romanzo americano, che negli anni Sessanta e Settanta era spesso caratterizzato da una forte autoriflessività metaletteraria,<sup>2</sup> intorno agli anni Ottanta comincia a orientarsi verso il ritorno a un nuovo tipo di realismo, nonché a una rinnovata attenzione nei confronti della trama.<sup>3</sup> Pynchon e DeLillo rappresentano due diverse anime del feno-

---

\*Paolo Simonetti frequenta il Dottorato di Ricerca in Letterature di Lingua Inglese all'Università di Roma "La Sapienza". Si occupa di narrativa contemporanea e letteratura postmodernista americana. È autore di un saggio intitolato "Strade-geroglifico e paranoia postmoderna".

1. Joseph Dewey, *A Gathering Under Words: An Introduction*, in Joseph Dewey, Steven G. Kellman e Irving Malin, a cura di, *Un-*

*derwords. Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, University of Delaware Press, Newark 2002, p. 10.

2. È più o meno in questo decennio che operano scrittori come Robert Coover, John Barth, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut e Thomas Pynchon, per citarne solo alcuni.

3. Penso alle opere, apparse dalla fine degli anni Settanta, di scrittori pur così diversi tra

meno postmoderno, tuttavia i romanzi in questione, pur presentando caratteristiche di struttura, stile e ambientazione temporale piuttosto differenti, condividono non soltanto una mole enciclopedica di contenuti e personaggi, ma soprattutto alcuni nodi strutturali e tematici fondamentali.

In maniera diversa entrambi presentano la cospirazione come sistema di organizzazione della trama – storica, politica o letteraria – e mettono in scena la paranoia che scaturisce dal tentativo del soggetto di rintracciare tutte le possibili connessioni tra eventi disparati per arrivare a una visione unitaria e non contraddittoria della storia. In entrambi figurano personaggi paranoici sia nei confronti della situazione storico-politica in cui vivono, sia, in certa misura, nei confronti della propria condizione individuale. La possibilità che “tutto è connesso” informa in uguale misura tutte e due le opere; in *Gravity's Rainbow*, ambientato alla fine della seconda guerra mondiale nella Londra devastata dai bombardamenti e nella Germania dell'immediato dopoguerra, la possibilità di complotti e connessioni paranoiche pressoché infinite non viene mai del tutto confermata ma rimane un pensiero soggettivo, che si ripiega su se stesso nel testo e nella scrittura, tanto da poter essere ascritto a patologia individuale.<sup>4</sup> In *Underworld*, invece, ambientato principalmente nel periodo successivo alla guerra fredda, la paranoia è ormai diventata una patologia nazionale, una realtà quotidiana inevitabile e incontrovertibile, assimilata alla vita di tutti i giorni in maniera silenziosa ma sintomatica.

Ciò avviene perché nei venticinque anni che trascorrono dalla pubblicazione del romanzo di Pynchon a quello di DeLillo avviene un significativo cambiamento nell'immaginario culturale americano. Un'analisi comparata del trattamento riservato alle costruzioni cospiratorie nei due romanzi testimonia il passaggio da una paranoia relativamente “stabile”, basata su un rigido sistema binario di coalizioni e ideologie nettamente contrapposte – Stati Uniti / Russia, Occidente / Oriente, democrazia / comunismo, o più semplicemente Noi / Loro – a una paranoia insicura e globale, interna anche alla nazione oltre che proiettata verso un comune nemico esterno, alimentata dalla nuova realtà economica delle multinazionali e dalla frammentazione del soggetto e della realtà propria del periodo. Una paranoia che dubita persino di se stessa, che oscilla tra serietà e autoironia, che non riesce mai a prendersi sul serio ma che provoca un significativo cambiamento nei costumi sociali della nazione. Questo atteggiamento si riflette nella struttura dei romanzi scritti in questo periodo. Peter Knight, teorizzando ciò che molti scrittori postmodernisti avevano

---

loro come Tim O'Brien, Don DeLillo, Cormac McCarthy o Toni Morrison, o a scrittori emergenti come David Foster Wallace, Jonathan Safran Foer o Dave Eggers. Per alcune proposte di periodizzazione del romanzo americano contemporaneo e della letteratura postmodernista in generale si veda: Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, o Luca Briascio, *Pynchon nostro postcontemporaneo*, in AA.VV., *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, Cronopio, Napoli

2003, pp. 203-24, o ancora Stefano Calabrese, *Www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005, per limitarmi al solo ambito italiano.

4. Si vedano Timothy L. Parrish, *Pynchon and DeLillo*, in Joseph Dewey, Steven G. Kellman e Irving Malin, a cura di, cit., pp. 79-92 e Scott Sanders, *Pynchon's Paranoid History*, in George Levine e David Leverenz, a cura di, *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Little, Brown, and Co., Boston e Toronto 1976.

già presagito nei loro romanzi, parla dell'affermazione negli Stati Uniti di una "cultura della cospirazione", un reciproco e fecondo scambio tra realtà storica e *fiction*:

Emerge un reciproco *loop* di rimandi tra mondo finzionale e mondo reale, con vere spie che imparano il discorso della cospirazione dai romanzieri e viceversa. Più in generale, il fascino per le cospirazioni nell'intrattenimento assorbe e rafforza l'atmosfera di segretezza che struttura la politica americana, generando quella che si può chiamare una "cultura della cospirazione".<sup>5</sup>

I primi romanzi di Pynchon, come *V.* (1963), *The Crying of Lot 49* (1966) e lo stesso *Gravity's Rainbow*, al pari di alcune opere di DeLillo come *Running Dog* (1978), *The Names* (1982) e soprattutto *Libra* (1988), possono essere considerati i romanzi della "grande era della paranoia americana, l'era cominciata subito prima degli omicidi Kennedy/King e svanita da qualche parte nei primi anni Novanta".<sup>6</sup> Ma nonostante ciò è possibile rintracciare un'evoluzione nella concezione della paranoia nazionale anche attraverso le opere di uno stesso scrittore: "Nei dieci anni tra il primo e il terzo romanzo di Pynchon, le teorie cospiratorie sono cambiate da stile politico bisognoso di una spiegazione a necessaria e autocosciente assunzione di partenza per la controcultura".<sup>7</sup>

Al contrario, le opere di entrambi gli autori scritte negli anni Novanta si potrebbero definire "romanzi post-paranoici".<sup>8</sup> Confrontando *Underworld* di DeLillo a *Mason & Dixon* di Pynchon, entrambi pubblicati nel 1997, Michael Wood afferma:

Mentre il romanzo di Pynchon è un lungo, circolare addio all'idea di cospirazione, quasi all'idea di narrativa, quello di DeLillo esplora l'eredità della cospirazione o, più precisamente, un mondo privo di cospirazione, in lutto per la scomparsa del senso minaccioso e costrittivo dato dai vecchi segreti.<sup>9</sup>

Allo stesso modo in *Vineland* (1990) di Pynchon, significativamente ambientato negli anni Ottanta ma la cui trama torna incessantemente e retrospettivamente agli anni Sessanta, la paranoia è diventata un fenomeno di routine popolare; da una "paranoia intellettuale" si è passati a quella che Knight definisce una "immersione schizofrenica nella cultura pop". Come afferma Brian Jarvis, "c'è meno opacità intorno alla natura del nemico. Non più un metafisico 'Loro', esso è ora piuttosto direttamente lo Stato, il Governo, il Dipartimento di Giustizia, la polizia e Ronald Reagan".<sup>10</sup> Questo cambiamento è da ricercarsi nell'assimilazione della paranoia e delle teorie del complotto alla vita quotidiana del soggetto:

---

5. Peter Knight, *Conspiracy Culture. From Kennedy to the X-Files*, Routledge, London and New York 2000, p. 30. Qui e ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono mie.

6. Michael Wood, *Post-Paranoid*, "London Review of Books", 5 febbraio 1998, p. 3.

7. Knight, *Conspiracy Culture*, cit., p. 60.

8. Micheal Wood conia questo termine a

proposito di *Underworld*, ma ritengo possa adattarsi benissimo anche alle più recenti opere di Pynchon, come *Vineland* e *Mason & Dixon*.

9. Wood, *Post-Paranoid*, cit.

10. Brian Jarvis, *Postmodern Cartographies. The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*, St. Martin's Press, New York 1998, p. 69.

In un mondo in cui tutto è connesso, i confini individuali e nazionali cominciano a confondersi, e una forma di paranoia più vecchia e confortante, che riguardava certezze e organizzazioni rigide, in effetti cede il posto a una schizofrenia di immediatezza.<sup>11</sup>

Non esiste più una “grande cabala” che i personaggi o il lettore devono individuare e sbrogliare tra le pagine del testo attraverso connessioni e interpretazioni; si assiste, al contrario, a una graduale e crescente complicazione degli eventi, un progressivo *knotting into*, un aggrovigliamento senza alcuna risoluzione né rivelazione.<sup>12</sup>

Il dibattito politico-culturale sulla paranoia è stato inaugurato negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta dal saggio pionieristico di Richard Hofstadter “The Paranoid Style in American Politics”. L’influente critico identificava come elemento ricorrente nella politica americana un patologico “stile paranoico”, descrivendo le *conspiracy theories* popolari come rappresentazioni pericolose e distorte di eventi storici dovute al “singolare salto di immaginazione che viene sempre effettuato in un punto critico della narrazione degli eventi”.<sup>13</sup> Hofstadter considerava la paranoia come l’ultima risorsa di coloro che si trovano ai margini dei sistemi di potere per rendere conto di eventi e situazioni politiche la cui causa non riuscivano a spiegare attraverso “i normali processi politici di scambio, negoziazione e compromesso”.<sup>14</sup> Rintracciando le origini della paranoia politica nel passato coloniale americano, Hofstadter già notava, seppur in maniera seminale, che tale percezione paranoica si modifica dopo la seconda guerra mondiale, basandosi su minacce domestiche interne piuttosto che straniere e focalizzandosi inoltre sugli effetti nefasti dei mass-media.

In seguito la riflessione sulla paranoia si è rivelata un nodo centrale nel dibattito teorico postmoderno. Negli anni Ottanta Fredric Jameson parla di una “paranoia high-tech”, descrivendo la proliferazione di teorie del complotto come “un tentativo distorto [...] di pensare l’impossibile totalità del sistema del mondo contemporaneo.”<sup>15</sup> La paranoia scaturisce dall’impossibilità di rappresentare il complesso economico-politico del capitalismo delle multinazionali – che ormai forma un network impersonale e globale – intorno a un centro catalizzatore che non regge

---

**11.** Knight, *Conspiracy Culture*, cit., p. 208.

**12.** Gli anni Sessanta testimoniano inoltre un passaggio di consegne da teorie di cospirazioni attribuite a individui emarginati e vittimizzati che tentano di sovvertire lo status sociale, a ipotesi di complotti interni alle dinamiche di potere, organizzati dal governo o dagli organi di potere della stessa nazione, come testimonia, tra l’altro, *Libra* di Don DeLillo.

**13.** Richard Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics*, in *The Paranoid Style in*

*American Politics and Other Essays*, Knopf, New York 1966, tr. it.: *Lo stile paranoide nella politica americana*, in “Il Corpo”, I, 3 (dicembre 1994), p. 38. Si veda anche Fabrizio Tonello, *Da McCarthy a oggi: Rilettura di “The Paranoid Style in American Politics”*, “Àcoma”, V, 12, (Inverno 1998), pp. 77-85.

**14.** Ivi, p. 39.

**15.** Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 2003 (1984), p. 38.

più. Le teorie cospiratorie servirebbero, per Jameson, a concettualizzare la relazione tra individui e larghi corpi sociali, nel disperato tentativo di recuperare una nozione di individualismo sentito in pericolo nei confronti dell'ordine sociale. La paranoia sarebbe quindi, nelle parole dell'influente teorico, "la cartografia cognitiva del povero", l'ultima risorsa dell'individuo postmoderno che non riesce più a cartografare la propria posizione nell'iperspazio dei network, delle informazioni mediatriche, delle cosmopoli postfordiste, dell'economia globale.<sup>16</sup>

Molti critici hanno poi recentemente tracciato quadri convincenti della situazione letteraria e culturale americana nel secondo dopoguerra, identificando la paranoia come sintomo culturale, vero e proprio tratto essenziale dell'identità della nazione americana nell'età postmoderna. La storia viene vista come una vasta cospirazione e la paranoia che ne scaturisce come reazione alle schizofrenie dell'identità, dell'economia e dell'estetica del postmoderno. Patrick O'Donnell parla di "paranoia culturale" come tentativo di risolvere l'antitesi tra il desiderio di un ordine simbolico nel caos della realtà contingente e una volontà di liberarsi dalle forze sociali sentite come soverchianti. Il desiderio di un'identità forte nella fluidità della realtà postmoderna si scontra con la reazione alla fissazione di un'identità stabile narrativizzata dalla storia ufficiale.<sup>17</sup> Timothy Melloy vede invece la proliferazione di *conspiracy theories* e la conseguente paranoia come risposte conservative al contrasto tra causalità strutturale e intenzionalità individuale. Questo contrasto sviluppa una forma di "agency panic", ansia del soggetto verso un'apparente perdita di autonomia e controllo di sé, sensazione di essere "costruiti" da agenti esterni malvagi, che si riflette nei personaggi dei romanzi, consapevoli del loro ruolo di "characters in plots", inutili comprimari in un copione scritto da qualcun altro.<sup>18</sup> Al contrario per Peter Knight le *conspiracy theories* colmano lo iato tra una vecchia fiducia nella *agency* individuale e una nuova spiegazione strutturale degli eventi complessi, introducendo di nuovo la possibilità di un colpevole fisico e nominabile da additare, in un'età di connessioni globali e impersonali. In diversi modi, comunque, la paranoia affianca o addirittura si sostituisce alla storia nell'immaginario americano.

È chiaro che lo sviluppo di una cospirazione e la produzione narrativa sono pro-

16. Jameson torna a parlare della proliferazione delle *conspiracy theories* in un saggio del 1995, affermando che quando emerge il "programma ambizioso di immaginare con la fantasia un sistema economico sviluppato su una scala che comprenda tutto il mondo, il vecchio tema della cospirazione conosce nuove prospettive di vita, come struttura narrativa in grado di riunificare i singoli elementi di base che lo compongono: una rete potenzialmente infinita, insieme con una spiegazione plausibile della sua invisibilità". Il critico riconosce anche la transitorietà e la semi-serietà di tali visioni cospiratorie: "[L]a funzione conoscitiva

della trama cospiratoria deve essere in grado di accendersi e spegnersi in un attimo, come una specie di immagine riflessa secondaria o subliminale; e dall'altro lato, e per la stessa ragione, la superficie finale della rappresentazione deve ottenere di non aspirare a raggiungere lo stato monumentale della grande arte". Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington 1995, p. 9.

17. Si veda Patrick O'Donnell, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*, Duke University Press, Durham and London 2000.

cessi strettamente connessi, come si evince anche dal fatto che il termine inglese *plot* indica, al pari dell'italiano "trama", sia l'intreccio di un romanzo che un complotto politico o di altro genere. Inoltre il verbo *to plot* può essere usato sia per descrivere le azioni di chi trama nell'ombra, sia il lavoro dello scrittore alle prese con la trama di un romanzo. In qualche modo ogni *conspiracy theory* può essere considerata una metanarrazione che tenta di fornire un significato univoco alla realtà fenomenica, attraverso un sistema di connessioni in cui ogni nuovo evento viene adattato a posteriori alla teoria originaria. Da questo punto di vista, quindi, il soggetto cospiratore rappresenta un io postmoderno incapace di distanza critica, ma ancora legato a concetti tardomoderni di storia e identità come totalità indissolubili e quindi sempre propenso a cadere nella paranoia.<sup>19</sup>

### L'arcobaleno della paranoia

Il vero protagonista di *Gravity's Rainbow*, il gargantuesco romanzo di Thomas Pynchon, non va ricercato tra i personaggi che pure a centinaia fanno la loro comparsa più o meno duratura nelle oltre ottocento pagine in cui si dipana la trama, né nei luoghi fisici pur così abilmente delineati e rappresentati, come la Londra devastata dal Blitz o la Berlino in rovina alla fine della seconda guerra mondiale. Piuttosto i protagonisti di questa vera e propria "opera mondo"<sup>20</sup> sono sia un oggetto inanimato, il razzo, che con la sua traiettoria curva descrive la parabola del romanzo e della storia, sia uno stato mentale, la paranoia, cui tutti i personaggi prima o poi, temporaneamente o definitivamente, soccombono.

Già le opere precedenti di Pynchon vertevano in larga misura sul tema della paranoia, dall'ossessione di Stencil per la ricerca di un univoco paradigma storico in *V.* ai dubbi di Oedipa riguardo la cospirazione del Tristero in *The Crying of Lot 49*; ma è solo nel suo indiscusso capolavoro che questo tema diventa protagonista assoluto. In *Gravity's Rainbow* la parola "paranoia", con i suoi derivati "paranoid" e "paranoiac" compare una cinquantina di volte e il tema viene sviscerato in tutte le sue connotazioni estetiche, patologiche, filosofiche e culturali. Alcu-

---

18. Si veda Timothy Melloy, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Cornell University Press, Ithaca and London 2000.

19. Si veda Fran Mason, *A Poor Person's Cognitive Mapping*, in Peter Knight, a cura di, *Conspiracy Nation. The Politics of Paranoia in Postwar America*, New York University Press, New York & London 2002.

20. Il termine "opera mondo" è usato da Franco Moretti per indicare un tipo di narrativa che nasce quando tramonta il testo sacro che tiene unita la società in una "interpretazione univoca"; si configura come una "epica moderna", che rivela "una discrepanza tra la voglia totalizzante dell'epica, e la realtà suddivisa del

mondo moderno" e per questo destinata a rivelarsi capolavoro mancato, imperfetto; Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2003 (1994), pp. 7 e 87. Moretti per la sua definizione prende spunto da Edward Mendelson, il quale definisce proprio *Gravity's Rainbow* una "narrazione enciclopedica": "*Gravity's Rainbow* si presenta come il più recente elemento di questo genere. Il libro si propone come l'enciclopedia di una nuova cultura internazionale di comunicazioni elettroniche e cartelli multinazionali". Edward Mendelson, *Introduction*, in Edward Mendelson, a cura di, *Pynchon: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1978, pp. 8 e 10.

ni esempi tra i molti possibili: quando Slothrop confessa a Tantivy l'ossessione che su ogni razzo ci sia scritto il suo nome, che ogni lancio sia destinato precisamente a lui da misteriosi "Loro" – pronomi che, come ci viene detto, "non si riferiva certo solo ai nazisti" – il maggiore gli risponde chiamandola "paranoia operativa" e specificando che "può essere una tecnica utile [...] specialmente in combattimento" (38).<sup>21</sup> In questo modo la paranoia si rivela d'importanza strategica durante una guerra, condizione provocata e incoraggiata dagli alti comandi per mantenere efficienti le truppe in combattimento. Durante una seduta spiritica Gloaming rivela le sue ricerche per sviluppare una curva della patologia e definire con esattezza la personalità paranoica, distinguendola da quella schizofrenica (46-7); in questo caso la paranoia è considerata una patologia psicologicamente definita e classificata, al punto che lo studioso può affermare con ragionevole sicurezza di trovarsi di fronte a una "classica linea paranoica". Allo stesso momento, però, ci viene detto che la paranoia è uno dei "talenti" di Prentice, strettamente collegato a un'altra sua abilità, quella di "penetrare le fantasie altrui" (20); immedesimarsi nei pensieri delle persone provoca a Prentice uno stato di perenne paranoia, che risulta di nuovo utile durante la guerra. Pointsman, lo scienziato pavloviano, nelle sue riflessioni descrive invece la paranoia come una sensazione provocata chimicamente, causata dall'eccitazione di alcune cellule cerebrali che improvvisamente si illuminano, diventando "un punto che splende luminoso circondato dall'oscurità" (122). E ancora: si parla della "la paranoia da strega" di Blicero/Weissman (128), della Londra bombardata come "Città Paranoia" (228); riferendosi a Čičerin, la spia russa la cui *quest* si contrappone in maniera speculare a quella di Slothrop, il narratore descrive ironicamente la paranoia indotta da sostanze stupefacenti, collegandola al processo narrativo: "le apparizioni prodotte dall'Onirina rivelano decisamente una continuità narrativa, chiara come... diciamo... un articolo tipico del 'Reader's Digest'" (895).

La più completa e intrigante definizione di paranoia, però, compare solo verso la fine del libro, dove viene associata a una rivelazione, un'epifania secondaria, se non definitiva almeno parzialmente illuminante:

Per quanto riguarda gli effetti paranoici spesso notati nei soggetti che assumono questa droga, essi non presentano nessun carattere degno di nota. Come tutti gli altri tipi di paranoia, gli effetti qui riscontrati non sono altro che il sintomo iniziale, il bordo d'attacco prodotto dalla scoperta che *tutto è connesso*, nel Creato, un'illuminazione secondaria – non ancora l'Illuminazione accecante, ma per lo meno coerente, che forse può costituire una Via d'Accesso per le persone come Čičerin, solitamente tenute ai margini... (895-6)

Allo stesso tempo il concetto di paranoia e il soggetto nevrotico vengono anche sarcasticamente derisi. La narrazione è disseminata di "Proverbi per i Paranoici"

**21.** Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, Rizzoli, Milano 1999 (1973), traduzione di Giuseppe Natale, p. 38. I riferimenti a que-

sta edizione saranno inclusi d'ora in poi tra parentesi nel testo.

numerati progressivamente da uno a cinque, in cui ogni proverbio decostruisce ironicamente il concetto di personalità paranoica con cui invece molti personaggi si scontrano drammaticamente nel corso del romanzo.

Non bisogna dimenticare che la paranoia fa parte del retaggio culturale degli Stati Uniti fin dalla fondazione della nazione. “Dio è la teoria cospiratoria originaria”, afferma provocatoriamente Scott Sanders, e in effetti secondo ogni visione religiosa, e in particular modo quella calvinista, “un mondo altrimenti caotico acquisiva un senso perché era percepito come una trama, narrata da Dio”.<sup>22</sup> I puritani scandagliavano continuamente la realtà fenomenica quotidiana in cerca di segnali che confermassero la loro visione di elezione e dannazione. Lo stesso Pynchon nel romanzo fa riferimento a questo “riflesso puritano, il voler cercare altri ordinamenti al di là del mondo visibile, un riflesso noto anche come paranoia” (248); in seguito, riferendosi alla paranoia di Slothrop e collegandola alla sua discendenza puritana, il narratore parla di “un riflesso automatico, un po’ libresco, al quale forse era predisposto geneticamente – i suoi primi antenati che si trascinarono appresso la Bibbia nel corso delle loro peregrinazioni” (316), per poi esprimere la certezza che “Lì, nella Zona, i segni non gli sarebbero certo mancati, e i suoi antenati sarebbero riemersi con tutta la loro forza” (366).

A ben guardare, tutta la struttura di *Gravity's Rainbow* è articolata intorno a un sistema di opposizioni binarie. La prima che salta agli occhi è la separazione tra Eletti e Preteriti – “le moltitudini che Dio trascura quando sceglie i pochi eletti destinati alla salvezza” (707), coloro che si trovano ai margini della società e della storia. È ancora Sanders a notare il paradosso che attanaglia i personaggi del romanzo:

Nella visione del mondo di Pynchon c'è una possibilità peggiore rispetto a quella di essere intrappolati in una cospirazione che conduce alla morte – quella di non essere intrappolati in nessuna cospirazione. [...] Essere trascurati, abbandonati da ogni trama, significa perdere la propria identità. Isolato da schemi esterni, il personaggio si dissolve. [...] Dal momento che per il paranoico tutta la storia è cospiratoria, trovarsi al di fuori di ogni cospirazione significa perdere ogni connessione con il passato e il futuro.<sup>23</sup>

Se ogni trama è diretta verso la morte, se la parabola della storia, come quella del razzo e del romanzo stesso, dopo aver raggiunto il picco massimo è costretta a sottostare alla forza di gravità e a discendere inesorabilmente, pur lasciandosi dietro un arcobaleno di diversi colori e sfaccettature, è pur vero che l'unica alternativa è la non-esistenza, la morte termica, il trionfo dell'entropia, la fine delle differenze e l'appiattimento totale: “Le possibilità binarie rimangono: soggezione a un controllo esterno, o disintegrazione”.<sup>24</sup> Da qui il concetto di paranoia come “figura

---

**22.** Sanders, *Pynchon's Paranoid History*, cit., p. 139.

**23.** Ivi, pp. 151-2.

**24.** Ivi, p. 153.

di una totalità che ci avvolge e ci invade ma da cui restiamo disgiunti perché non possiamo conoscerla e possederla". La definizione è di Alessandro Portelli, per cui all'ironia dell'epica moderna, "figura della disgiunzione che evocava il desiderio di totalità", si è ora sostituita la paranoia come tendenza verso un ordine impossibile da trovare. Egli prosegue, infatti, affermando che "la paranoia enuncia anche il timore e la speranza che, dopo tutto, esista un senso, un *pattern*, nelle cose [...]; e implica lo sforzo incessante di trovarlo o inventarlo".<sup>25</sup>

Il romanzo ruota intorno a diversi tipi di contrapposizioni polari, tutte alternative irrisolte tra cui è impossibile una scelta. David Leverenz definisce *Gravity's Rainbow* "un melodramma dualistico, un lato tendente verso ordine, trascendenza e male, l'altro tendente verso disordine, morte e sentimenti umani di redenzione". Oltre a questa opposizione, strettamente legata a quella tra il bianco e ciò che è colorato (l'arcobaleno), il critico ne elenca alcune altre:

Sesso perverso contro amore naturale, macchine e tecnologia contro vita animale, Beethoven contro Rossini, forma contro cambiamento (130), lavoro burocratico contro infanzia, astrazione contro dettaglio, città contro campagna (843), "la merda, i soldi, e il Verbo" (41) contro "l'Amore" e "il Silenzio" (828).<sup>26</sup>

Ma oltre a queste se ne possono rintracciare moltissime altre: il prototipo della V-2,<sup>27</sup> che contiene la mortale "S-Gerät" il cui numero seriale è 00000, oggetto della ricerca di tutti i personaggi del romanzo, ha un suo doppio, lo 00001, "il secondo della serie" (922), il cui assemblaggio avviene in maniera speculare, "anche in senso geografico, è la Diaspora al contrario, i semi dell'esilio volano in dentro, in una piccola prova generale del collasso gravitazionale" (938). Lo scienziato Pointsman, che concepisce la realtà attraverso una rigida griglia binaria, "domina solo lo zero e l'uno. Non potrebbe sopravvivere, come fa Mexico, in una zona intermedia. [...] Uno o zero" (77). Il sistema cui ricorrono molti personaggi è basato su una contrapposizione netta: così lo statistico Mexico, uno dei pochi personaggi che all'inizio "domina il regno compreso fra lo zero e l'uno, il territorio intermedio che Pointsman ha tagliato fuori: la probabilità" (77), nonostante provi incessantemente a sfuggire alla logica binaria della paranoia, alla fine deve necessariamente cedere alla nevrosi, come gli ricorda Prentice:

Tu come paranoico sei un principiante... Roger. [...] Naturalmente, la paranoia presuppone un "sistema Loro" ben articolato – ma questo rappresenta solo la metà della questione. Per ogni "Loro" dovrebbe esserci anche un "Noi". Nel nostro caso c'è. La paranoia creativa vuol dire sviluppare un "sistema Noi" minuzioso per lo meno quanto il "sistema Loro" ... (813)

**25.** Alessandro Portelli, *I rifiuti, la storia e il peccato in Underworld di Don DeLillo*, in *Canoni Americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*, Donzelli, Roma 2004, p. 291.

**26.** David Leverenz, *On Trying to Read Gra-*

*vity's Rainbow*, in Levine e Leverenz, a cura di, *Mindful Pleasures*, cit., p. 235

**27.** Il nome del razzo già implica un raddoppiamento rispetto al primo romanzo di Pynchon, intitolato semplicemente V.

Ecco che allora per contrastare la forza della "Ditta", il misterioso cartello industriale/politico che è forse responsabile del condizionamento di Slothrop e di vasti complotti nazionali, se non addirittura dello scoppio della guerra, si forma tra i personaggi una forma di resistenza chiamata significativamente "Controforza". Nonostante Slothrop, Mexico e altri personaggi cerchino disperatamente di sfuggire a questa logica bipolare, opponendosi, come già aveva fatto Oedipa in *The Crying of Lot 49*, al principio del terzo escluso, tuttavia ogni loro sforzo riconduce sempre a un nuovo dualismo, finché a una paranoia in ultima analisi confortante e creativa viene a opporsi una antiparanoia:

Se nella paranoia c'è qualcosa di confortante – di religioso, volendo – esiste anche l'antiparanoia, in cui niente è collegato, una condizione che la maggior parte di noi trova difficile sopportare a lungo. Ebbene, adesso Slothrop sente che sta scivolando nella fase antiparanoica del proprio ciclo [...]. O Loro avevano messo Slothrop lì per un motivo preciso, oppure si trovava lì e basta. Slothrop si chiedeva se in fondo non fosse preferibile essere lì per un qualche *motivo*... (557)

Tale stato di anti-paranoia, ricorda appunto il narratore di Pynchon, non può essere sostenuto dall'individuo per lungo tempo. Nel tentativo estremo di liberarsi dalle trame ordite alle sue spalle, di districarsi dalla logica di complotto e casualità, la logica binaria di forza e controforza, Slothrop è destinato a smembrarsi, "scorporarsi" dal romanzo, perdendo la propria già fragile identità e frammentandosi irrimediabilmente senza lasciare traccia se non qualche notizia sparsa, una fotografia, un'apparizione sulla copertina di un LP, una delle tante storie narrate nella "zona", su cui il narratore non riesce nemmeno più a scherzare:

Fra esse c'è anche la storia di Tyrone Slothrop, il quale era stato mandato nella Zona per assistere al proprio montaggio – forse, come mormorano le voci dei paranoici più gravi, al *montaggio del proprio tempo* – e nella sua storia dovrebbe esserci una battuta finale, ma non c'è. Il piano non ha funzionato. Slothrop è stato invece demolito, i suoi pezzi dispersi. (939)

Bodine, un altro personaggio del romanzo, rimane uno dei pochi, incluso il lettore, che alla fine delle oltre ottocento pagine riescono ancora a percepire Slothrop come "creatura" unitaria e coerente:

Già all'inizio le opinioni su di lui erano divergenti. [...] Per alcuni Slothrop era un "pretesto". Altri pensavano che fosse un vero e proprio microcosmo, in ogni suo punto. [...] Bodine è uno degli ultimi ancora in grado di vedere in Slothrop un essere intero. Quasi tutti gli altri hanno rinunciato da tempo a cercare di tenerlo unito, anche solo dal punto di vista concettuale [...] "È diventato una cosa troppo remota", dicono di solito. (940, 942)

Eppure a un certo punto era sembrato a Slothrop di poter superare la polarità; nel territorio neutro e senza confini della zona, si era ritrovato a pensare che forse "potrebbe esserci una via di ritorno":

[F]orse per un certo tempo tutti i recinti sarebbero rimasti abbassati, una strada ne valeva un'altra, tutta la superficie della Zona era stata liberata, depolarizzata, e da qualche parte, fra le sue macerie, esisteva un solo gruppo di coordinate da cui procedere, senza eletti, senza preteriti, senza neppure nazionalità in grado di mandare tutto all'aria... (708)

Invece, dopo la sua prematura disintegrazione, neanche Slothrop riesce a sfuggire alla logica binaria delle opposizioni che governa la struttura del romanzo, dal momento che, come ci informa il narratore, "conoscendo i suoi tarocchi, ci aspetteremmo di doverlo cercare fra gli Umili, fra le anime grigie e preterite" (945), per sempre schierato dalla parte dei perdenti.

### Da paranoia a dietrologia

Per il prologo di *Underworld* Don DeLillo si è ispirato alla prima pagina del "New York Times" del 4 ottobre 1951, che riproduce in due colonne affiancate, stampati in caratteri e corpo del testo di uguale misura, i titoli di due avvenimenti avvenuti il giorno precedente: "I Giants vincono il campionato" e "Seconda esplosione atomica dei sovietici". In questo accostamento speculare di due eventi apparentemente non connessi in alcun modo, ma accaduti più o meno nello stesso momento e affiancati nella pagina del quotidiano, lo scrittore ha sentito il potere che ha la storia di connettere eventi eterogenei, rafforzato dall'ironica coincidenza che è lo *home run* della vittoria dei Giants a venire ricordato come "The Shot Heard 'Round the World".<sup>28</sup> Nell'articolo pubblicato sul "New York Times" poco dopo l'uscita del romanzo, DeLillo afferma che la distanza tra fatto e finzione è ridotta dalla "paranoia stratificata che sostituisce la storia e segna la più disastrosa e cieca fine di un'epoca".<sup>29</sup> Sin nel prologo è possibile rintracciare alcune delle tematiche principali su cui ruota l'intero romanzo: i problemi legati alla rappresentazione degli eventi storici, l'intreccio di avvenimenti reali e finzionali, la visione paranoica della storia, le connessioni improbabili e tuttavia esistenti tra eventi disparati e apparentemente non correlati. Il potere della storia è un potere autoriale, capace di tenere uniti i frammenti sparsi della realtà. Come la struttura del romanzo, la storia non segue una "master plot", ma è formata da tanti avvenimenti eterogenei, storie sotterranee e ufficiali, eventi personali e pubblici che si intersecano, diverse nozioni di storia che collidono, si sovrappongono, fino a formare la multiforme trama di *Underworld*.

A prima vista il prologo, anche grazie alla sovrapposizione dei due eventi, la

**28.** La frase compare nell'ultimo verso della prima strofa del *Concord Hymn* di Ralph Waldo Emerson, dedicato alla commemorazione della battaglia di Concord, avvenuta il 19 aprile 1775 e ricordata come il primo importante scontro tra le truppe inglesi e quelle americane durante la rivoluzione. Lo "shot heard round the world" si riferisce al primo

colpo sparato dalle milizie composte da contadini in assetto di guerra sul North Bridge, che si opposero eroicamente all'avanzata britannica, e assume così un valore emblematico riecheggiando le origini dell'affermazione militare americana.

**29.** Don DeLillo, *The Power of History*, "New York Times", 7 settembre 1997.

partita di baseball e lo scoppio della bomba, sembra riprodurre la logica binaria già identificata in *Gravity's Rainbow*. Tale polarità è rappresentata durante la partita dall'opposizione tra le due squadre rivali della città, Dodgers e Giants, rispecchiata dalla fede dei tifosi sugli spalti, che a sua volta riflette quella dei due blocchi contrapposti durante la guerra fredda. Inoltre J. Edgar Hoover, il celebre direttore dell'FBI, che il prologo immagina sugli spalti dello stadio ma che è presente anche in sezioni successive del romanzo, concepisce la storia in termini binari, una dialettica in bianco e nero. La sua visione è racchiusa nella rigida e semplicistica griglia bipolare propria del periodo della guerra fredda: "Noi contro Loro", Stati Uniti costantemente in guerra contro la Russia, patrioti contro comunisti, moralità contro immoralità.

Proseguendo nella lettura del romanzo, però, è chiaro che la percezione che i personaggi hanno della storia in questo romanzo è completamente differente da quella presente nell'opera di Pynchon. Subito dopo il prologo, infatti, la prima sezione del romanzo compie un balzo temporale in avanti di quarant'anni, trasportando il lettore nel 1992. Qui l'artista Klara Sax, ripensando al periodo della guerra fredda, afferma:

Ora che il potere è in frantumi o a brandelli e ora che quei confini sovietici non esistono più come prima, be', è proprio adesso che secondo me riusciamo a capire, a guardare indietro, a vedere più chiaramente noi stessi, e anche loro. Il potere aveva un significato, trenta, quarant'anni fa. Era una cosa stabile, focalizzata, tangibile. Era grandezza, pericolo, terrore, tutte queste cose. E ci teneva insieme, i sovietici e noi. Forse teneva insieme il mondo. Si aveva una misura delle cose. Si poteva misurare la speranza e si poteva misurare la distruzione. Non che io desideri riassumarlo. È finito, grazie al cielo. Ma il fatto è.<sup>30</sup>

Il lettore è consapevole che i tempi sono cambiati: dalla polarità relativamente stabile della guerra fredda, dalla divisione in due blocchi distinti di potere, si è passati a un periodo di confusione, mancanza di bilanciamento, globalizzazione:

Molte cose ancorate all'equilibrio del potere e all'equilibrio del terrore si sono sciolte, liberate, così sembra. Le cose non hanno più limiti adesso. Il denaro non ha limiti. Non lo capisco più, il denaro. Il denaro è scatenato. La violenza è scatenata, la violenza è più facile adesso, è radicata, incontrollabile, non ha più una misura, non ha una scala di valori. (77)

Molti personaggi nel romanzo provano nostalgia per quella che Peter Knight chiama "paranoia sicura", quando ogni avvenimento poteva essere ricondotto a un senso, alternativamente positivo o negativo, buono o cattivo. La paranoia della guerra fredda forniva un "bilanciamento del terrore", segnava un limite, tracciava

---

**30.** Don DeLillo, *Underworld*, Einaudi, Torino, 1999 (1997), p. 77; tr. it. di Delfina Vezzoli. I riferimenti a questa edizione saranno inclusi d'ora in poi in parentesi nel testo.

confini, manteneva la popolazione relativamente certa della natura degli schieramenti. Allo stesso tempo la guerra fredda rappresentava una strategia adottata da entrambi i governi per controllare la tensione, mantenerla entro certi limiti, garantire una stabilità mondiale. Era la colla che cementava insieme la nazione, le forniva un'identità precisa, anche soltanto nella sicurezza della non appartenenza al blocco opposto. È la tesi che espone Marvin, il collezionista di memorabilia del baseball, alla fine della ricerca della famosa palla dello *home run*, quando nella seconda sezione del romanzo ambientata tra gli anni Ottanta e Novanta afferma:

Bisogna che i leader di entrambe le parti facciano continuare la guerra fredda. È l'unico elemento di stabilità. È onesta, è affidabile. Perché quando la tensione e la rivalità finiscono, allora sì che comincia il vero incubo. (176)

Ora, dopo l'assassinio di Kennedy e la fine della guerra fredda, si è insediata invece una "paranoia instabile". L'economia post-fordista e il capitalismo globale favoriscono un'idea della storia come un complesso di forze astratte e impersonali, tali da non poter essere ricondotte a un disegno concreto, a una trama univoca. L'ordine sociale non è più compreso come un grande sistema, ma come sistemi multipli, interconnessi ed eterogenei. Knight parla a ragione di "cospirazione senza cospirare",<sup>31</sup> che rispecchia l'ermeneutica del sospetto, lo scetticismo nei confronti delle metanarrazioni che Lyotard ha individuato come caratteristica principale della condizione postmoderna.<sup>32</sup>

La struttura narrativa di *Underworld* riflette una rete di connessioni tra il casuale e il premeditato, rispecchia un mondo dove "tutto si connette, ma nessun conto torna",<sup>33</sup> come nella realtà così nel romanzo non esiste una trama totalizzante. È compito del lettore mettere insieme le varie parti sconnesse, unire i puntini per formare il disegno, così come i vari protagonisti portano avanti la propria *quest* paranoica raccogliendo indizi e connettendo eventi per arrivare a un oggetto che può essere la palla da baseball o semplicemente il *plot*. La ricerca di Marvin della palla rispecchia la struttura dell'intero romanzo, una ricostruzione storica a ritroso, quasi un progetto archeologico foucaultiano:<sup>34</sup> "Anche questa è storia, le ultime pagine. Storia alla rovescia. Felice, tragica, disperata. [...] L'ho rintracciata, l'ho cercata e alla fine l'ho trovata" (181). Ma resterà sempre un anello mancante, un passaggio oscuro che non si riuscirà a ricostruire. Mentre la ricerca di Slothrop fallisce a causa del dissolvimento del soggetto nella rete paranoica, quella di Marvin giunge a termine, ma ciò che ne risulta non è felicità bensì insoddisfazione. L'importante è

31. "Conspiracy without conspiring", in Knight, cit.

32. Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris 1979; tr. it.: *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

33. "Everything connects, but nothing adds up", in Knight, cit., p. 233.

34. Kathleen Fitzpatrick, *The Unmaking of History: Baseball, Cold War, and Underworld*, in Joseph Dewey, Steven G. Kellman e Irving Malin, a cura di, *Underworlds: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, University of Delaware Press, Newark 2002, pp. 144-60.

la ricerca, non il risultato.<sup>35</sup> L'importante è seguire gli indizi, unire i puntini per formare la figura nascosta. La teoria della "realtà a puntini" esplicitata sempre da Marvin riflette la struttura dell'intero romanzo:

Ho guardato un milione di fotografie perché questa è la teoria della realtà detta dei puntini, cioè la teoria secondo la quale la conoscenza è totalmente disponibile se si analizzano i puntini. [...] Ogni immagine un formicolio di puntini cristallizzati. Una fotografia è un universo di puntini. [...] Una volta entrati nel puntino, si accede all'informazione nascosta, si scivola all'interno dell'evento minimo. (182, 184)

Una volta ottenuta la palla da baseball cercata per tutta la vita, Marvin, che ha trasformato la sua casa in un museo di simulacri e riproduzioni, la tiene distrattamente in un cassetto, nemmeno in esposizione, e non esita a venderla al primo offerente. Forse la ricerca è utile proprio in quanto giustifica la negazione di un senso. Come afferma Portelli, "la paranoia e l'utopia sono sorelle: solo i paranoici e gli utopisti hanno diritto a dire che non esiste un senso, perché solo loro si sono accaniti a cercarlo".<sup>36</sup>

Dal romanzo risulta chiaro che le *conspiracy theories* non riconducono più a trame segrete ideate da "uomini in stanzette", piuttosto sono evolute macchinazioni che scaturiscono da "una larga organizzazione, tecnologia o sistema – un'entità oscura e potente così dispersa che è l'antitesi della cospirazione tradizionale".<sup>37</sup> Se non c'è più il senso coerente di una realtà identificabile, ma soltanto oscure forze frammentate che per un attimo sembrano convergere in una teoria della cospirazione, riconoscibile ma sempre approssimativa rispetto all'effettiva complessità del reale, risulta chiaro che tali teorie non possono essere prese del tutto seriamente. Esse oscillano sempre tra il serio e l'ironico, tra realtà e finzione, tra il letterale e il metaforico. Il pubblico viene abbandonato in un "limbo ermeneutico", la soluzione finale è sempre differita, le spiegazioni plausibili ma tra loro inconciliabili restano aleatorie e mai totalmente provate. Se da un lato le *conspiracy theories* indicano una forte richiesta di certezza e stabilità, dall'altro esse implicano, in piena età postmoderna, la necessaria e inevitabile accettazione del dubbio e del sospetto, mantengono in uno stato di paranoia perenne, alimentano uno scetticismo persino sui propri sospetti. Matt, l'ingegnere nucleare fratello di Nick, sospetta della propria paranoia, come Slothrop e Oedipa prima di lui:

---

**35.** In *V*, primo romanzo di Pynchon, Stencil ha paura della fine della propria *quest* perché, una volta giunta a termine, la sua esistenza non avrebbe più uno scopo. Si trova così in un *loop* senza via d'uscita, temendo sia il successo, sia il fallimento: "Aveva paura di mettere un fine; ma anche rimanendo dov'era, maledizione, tutto sarebbe finito ugualmente. Riti-rarsi per fifa; rintracciare V.: non sapeva quale

delle due cose gl'infondesse più spavento, V. o il sonno. Se fossero due versioni della stessa cosa?" Thomas Pynchon, *V*, Bompiani, Milano 1965 (1963), traduzione di Liana M. Johnson, p. 388.

**36.** Alessandro Portelli, *Non illudersi di non sapere: note su The Crying of Lot 49*, in *Canoni Americani*, cit., p. 271

**37.** Melloy, *Empire of Conspiracy*, cit., p. 8.

Pensò alla fotografia di Nixon e si chiese se lo stato avesse fatto sua la paranoia dell'individuo o se fosse successo il contrario. [...] Perché alla fine, tutto è collegato, o sembra solo che lo sia, o sembra che lo sia solo perché lo è. [...] E come si fa a capire se questo è vero, dal momento che siamo già influenzati dal sistema, preparati a semicredere a tutto, perché questa è la sola reazione intelligente? (496-7)

La paranoia è ormai incorporata nel sistema, fa parte della vita quotidiana, così che ognuno è sempre preparato a credere alle connessioni non casuali, ma solo a metà. E' in questo senso che in *Underworld* essa diventa ironicamente "dietrologia". Nick e Brian dapprima discutono con sarcasmo della fede nelle teorie cospiratorie, ridicolizzando la parola e coloro che hanno bisogno di credere nelle cospirazioni:

Non che ci credesse. Ma voleva che ci credessi io, o che prendessi in considerazione l'idea, in modo da potermi ridicolizzare. Aveva un ghigno duro, che si prendeva gioco di qualunque sentimento semplicistico si fosse tentati di nutrire in nome del proprio credo personale nella cospirazione.

"C'è una parola in italiano. *Dietrologia*. Sarebbe la scienza di quello che sta dietro a qualcosa. A un fatto sospetto. La scienza di ciò che sta dietro a un fatto".

"Loro hanno bisogno di questa scienza. Io non so che farmene".

"Non so che farmene neanche io. Te lo sto solo raccontando".

"Io sono americano. Vado alle partite di baseball", disse.

"La scienza delle forze oscure. Evidentemente loro pensano che questa scienza sia abbastanza legittima da richiedere un nome". (296)

Più avanti nel romanzo, però, non sono più altrettanto sicuri nel ridicolizzare una particolare *conspiracy theory*. Loro stessi, a un certo livello, non sono esenti dal riflettere e interrogarsi su eventi che sembrano altrimenti inspiegabili; la possibilità di un complotto resta sempre valida e le loro riflessioni oscillano tra realtà e finzione, ironia e fede, sarcasmo e disperazione:

"Io e te, se ben ricordi, noi insomma, non abbiamo una parola per la scienza delle forze oscure. Per ciò che sottende a un evento. Non accettiamo la validità di questa parola o di questa scienza. Ti ricordi la nostra conversazione?"

"Questa è un'altra conversazione. E in questa conversazione, ti dico, Pensaci".

"Ma io e te. Insomma noi due andiamo controcorrente, Sims. La corrente è facile, è irresponsabile. Noi siamo persone sensate. Questo l'abbiamo stabilito. Noi non crediamo che ci siano forze segrete che insidiano la nostra vita. [...] Noi due non crediamo che ciò che sta dietro a un fatto sia così organizzato e sinistro da rendere necessaria una scienza per studiarlo". (356-7).

Lo stesso Nick, che altrove nel romanzo sembra esente dal cadere in pericolose tentazioni "dietrologiche", ha bisogno di credere a un complotto per giustificare la misteriosa scomparsa del padre, come afferma il fratello Matt:

Lui aveva raccontato la storia a Janet, le aveva spiegato che Nick credeva che il padre fosse stato trascinato a forza negli acquitrini e poi ucciso, e che questo era l'uni-

co complotto, l'unica cospirazione in cui credesse. Nick non poteva permettersi di soccombere a una sfiducia generalizzata. (484).

Soprattutto a partire dalla fine degli anni Ottanta, la "cultura della cospirazione" in America diviene popolare, autoironica e commerciale. In questo modo favorisce lo sviluppo di quelle che Matt chiama "scadenti teorie della cospirazione", come è dimostrato nel romanzo, tra le altre cose, dal caffè chiamato appunto "Conspiracy Theory", in cui Marvin si imbatte durante uno dei suoi viaggi alla ricerca della palla, ma dove, da paranoico convinto, rifiuta di fermarsi, sospettando di qualunque indizio esposto alla luce del sole e non tenuto gelosamente nascosto:

C'era un caffè chiamato Teoria della Cospirazione. Scaffali pieni di libri, pellicole cinematografiche, cassette, rapporti governativi dentro cartelle blu. Eleanor voleva prendere un caffè e dare un'occhiata in giro, ma Marvin liquidò il posto con un cenno della mano – una serie di esercizi sterili. Era convinto che le fonti fossero più profonde e meno discernibili, più profonde e più superficiali a un tempo, che bisognasse guardare i cartelloni pubblicitari e le scatole di fiammiferi, i marchi di fabbrica sui prodotti, i segni particolari sul corpo, osservare il comportamento dei propri animali domestici. (339-40)

Superando la logica binaria di *Gravity's Rainbow* – il quale, ambientato alla fine della seconda guerra mondiale, drammatizza nella struttura e nelle tematiche la nascita della divisione bipolare che porterà alla guerra fredda – *Underworld* mette in scena la transizione, nella cultura americana, dalla nevrosi di una fede monolitica e inflessibile in complotti universali a uno stato costante di paranoia contraddittoria, ironica e autoriflessiva che utilizza il linguaggio popolare delle *conspiracy theories* per recuperare un perduto senso di soggettività in un'epoca, come quella postmoderna, governata da sistemi la cui complessità travalica qualsiasi attribuzione di *agency* o responsabilità individuale.

La "pallina bianca sullo schermo" che i lettori/spettatori alla fine di *Gravity's Rainbow* sono invitati a seguire mentre intonano "tutti insieme" le parole di una canzone – tristemente profetica – che parla della "luce che abbatté le Torri" (968), colpita dalla mazza da baseball di Thomson raggiunge in *Underworld* la punta più alta del suo arcobaleno, durante l'ultimo genuino evento pubblico americano. Subito dopo entra a far parte della sfera privata, si perde nella storia sotterranea dell'ultima metà del secolo e non è più rintracciabile se non a fatica e in maniera parziale o superficiale. La dimensione paranoica pubblica e quella dietrologica privata convergono alla fine del romanzo nell'unica parola forse in grado di tenere insieme la trama della storia e della narrazione nell'iperspazio virtuale della postmodernità. La parola che "attacca, [fa] combaciare, collega", che "appare nel luccichio lattiginoso e argenteo del flusso di dati" ma che contemporaneamente è anche fuori dalla finestra, "una parola che diffonde un desiderio attraverso la distesa viva della città e oltre i ruscelli sognanti e i frutteti, fino alle colline solitarie" (880); è la parola con cui DeLillo chiude la sua epica, una speranza di pace che assume un significato ancora più forte all'inizio del nuovo secolo.