



**Università
degli Studi
di Palermo**

Dottorato di ricerca in 'Studi Umanistici' – Curriculum Letterario

XXXVII ciclo

Tesi di dottorato

***Iperetnicità: l'immaginario e le identità italo americane nelle opere
di Don DeLillo***

Dottoranda: Olena Moskalenko

Tutor: Prof.ssa Stefania Taviano

Cotutor: Prof.ssa Marina Cacioppo

Coordinatrice: Prof.ssa Marina Calogera Castiglione

Anno Accademico 2021-2024

*Al resiliente popolo ucraino, fonte di ispirazione e di immenso
orgoglio.*

Indice

Introduzione. <i>Lector in fabula</i> postmoderna di Don DeLillo.....	4
I. L'iperetnicità come espressione delle identità italo americane	25
1. Il ritratto composito del migrante italiano negli Stati Uniti.....	25
2. Il panorama statunitense. L'evoluzione e il superamento del concetto di etnicità.....	30
2.1 La grande migrazione e l'origine del dibattito etnico.....	30
2.2 La rivalutazione della materia etnica nel contesto dell' <i>ethnic rivaval</i>	35
2.3 La "narrativa del declino".....	40
2.4 La reinvenzione come chiave di volta della semiosi etnica.....	43
2.5 Gli studi culturali italo americani e l'iter degli scrittori etnici.....	53
2.6 Le identità italo americane nell'epoca successiva al <i>white flight</i>	61
3. L'iperetnicità, uno strumento euristico per l'analisi delle identità italo americane.....	67
II. Gli scenari iperetnici in <i>White Noise</i>.....	73
1. Tutte le trame tendono alla morte, o no?.....	73
2. <i>White Noise</i> e il collage delle identità etniche.....	76
3. <i>White Noise</i> : romanzo domestico italo americano.....	83
3.1 I Gladney: un ritratto di "iperfamiglia".....	83
3.2 Il dedalo color seppia, ovvero la <i>domus</i> italo americana rivisitata.....	94
3.3 Jack e Babette Gladney: il patriarca italo americano ricondizionato e la "serietà" postmoderna.....	101
3.4 Baba e Jack.....	105
4. Il mistero e l'immaginario cattolico italo americano.....	116
4.1 Un prodotto dell'educazione cattolica.....	116
4.2 Il sacro al contatto con il profano. Il mistero delilliano.....	120
4.3 La sacra famiglia sullo sfondo del rumore bianco.....	124
4.4 Le note pagane e le credenze antiche, reinventate.....	128
4.5 <i>Mater dolorosa</i> e il lamento della morte postmoderno.....	131
4.6 Il parcheggio, una <i>station vagon</i> e il battesimo di Jack.....	137
4.7 La rivelazione (mancata).....	139

5. Sotto il rumore bianco.....	141
III. I sottomondi iperetnici di Underworld.....	144
1. “Parla con la tua voce, americano”.....	144
1.1 La lontananza come <i>iperetnicità</i> e l’incostanza di Jimmy Costanza	147
1.2 L’ <i>iperetnicità</i> e l’arte della memoria postmoderna.....	160
2. Il sogno americano di Nick (Costanza) Shay.....	167
2.1 <i>La piacevole historia di Cvccagna</i> (delilliana).....	173
2.2 Le discariche dell’abbondanza.....	183
2.3 La discarica senza restrizioni.....	195
3. Tutto è collegato.....	206
Conclusioni.....	211
Bibliografia.....	218
Sitografia.....	240
Ringraziamenti.....	241

Introduzione. *Lector in fabula* etnica postmoderna di Don DeLillo

for instance, the aurora borealis
lightning, a beached whale
the dream you didn't have or
a slip of the tongue
these are *signs*
(everyone else is telling stories)
signs can't be told
tho you can learn
to read them [...]¹

da "Alchemical Signals" (di Prima 2020; corsivi originali)

Nella loro introduzione al *The Emerging Canon of Italian-American Literature*, Leonardo Buonomo e Jean Paul Russo inseriscono Don DeLillo all'interno del canone nascente in questione definendolo "[a]rguably the greatest living American writer of Italian descent and, undoubtedly, one of the most prominent figures in contemporary American literature"² (Buonomo e Russo 2010-2011, 83). Queste affermazioni riecheggiano nel saggio più recente di Russo, nel quale lo studioso (riferendosi alla figura dello scrittore caratterizzata da Robert McCrum come "a giant of the contemporary American literary landscape"³ (McCrum 2010)), asserisce che DeLillo è "the most prominent *Italian-American* writer since the migration of four and a half million Italians to America between 1880 and 1920"⁴ (J.P. Russo 2022, 252; corsivi miei). Ciononostante, rimarcando il rapporto complesso di DeLillo con la propria eredità culturale, egli sostiene che vi è "[a] paradox at the heart of DeLillo studies"⁵ che ruota proprio attorno al tema dell'etnicità (J.P. Russo 2022, 252).

¹ "ad esempio, l'aurora boreale/ il lampo, una balena arenata/ il sogno che non hai fatto oppure/ un lapsus/ questi sono segni/ (tutti gli altri stanno raccontando storie)/ i segni non possono essere raccontati/ anche se puoi imparare/ a leggerli [...]"

N.B.: Questa e tutte le citazioni, se non indicato altrimenti, sono tradotte dalla sottoscritta.

² "[p]robabilmente il più grande scrittore americano vivente di origini italiane e, senza dubbio, una delle figure più importanti della letteratura americana contemporanea"

³ "un gigante del panorama letterario americano contemporaneo"

⁴ "il più eminente scrittore italo-americano dai tempi della migrazione di quattro milioni e mezzo di italiani in America tra il 1880 e il 1920"

⁵ "un paradosso al cuore degli studi su DeLillo"

Da un lato, Russo si appella al cosiddetto fattore “biografico” o “genetico” e enfatizza: “His [DeLillo’s] ethnic credentials are not only good; they are impeccable”⁶ (J.P. Russo 2022, 252). Difatti, la storia dei suoi genitori è consona al pattern dominante della migrazione italiana. Peter e Lina DeLillo — ancora residenti in Italia come indicato dal modulo compilato ai tempi del sedicesimo censimento degli Stati Uniti il 15 aprile 1940⁷ — appartengono alla prima generazione dei migranti giunti in America al fine di sfuggire le privazioni dell’Italia meridionale. Lo scrittore stesso crebbe all’interno del microcosmo di “Bronx’s bustling Little Italy, with its numerous Mediterranean ties”⁸ (J.P. Russo 2022, 252). Nel volume *Understanding Don DeLillo*, Henry Veggian enfatizza la natura ermetica di quel vicinato esteso lungo Arthur Avenue affermando che esso rappresentava “both a neighborhood and a world”⁹ (Veggian 2015, 12). In esso, DeLillo fece parte di una sorta di famiglia mediterranea allargata traslata sulle strade di Belmont. Rievocando quel periodo, egli confessa: “We were in very crowded circumstances, in a skinny little house in the Bronx [...]. There were five people upstairs — my uncle and aunt and my three male cousins; four of us and my grandparents, so there were 11 of us”¹⁰ (in Brookes 2003).

Veggian difatti presuppone che, data l’inconsistenza dei documenti ufficiali, è possibile collocare la storia della famiglia DeLillo e l’infanzia dello scrittore tra le esperienze che “typify European, and specifically Italian, immigration and assimilation to the United States during the early twentieth century”¹¹ (Veggian 2015, 12). Infine, l’educazione ricevuta fra le mura delle strutture cattoliche del Bronx (tra la scuola elementare St. Martin de Tours, la Cardinal Hayes High School Cristiana/Xaveriana e l’università Gesuita di Fordham)¹² sigilla l’elenco di quesiti di una biografia “tipica” italo americana che racconta una parabola ascendente dagli ambienti etnici chiusi e sovraffollati alla realizzazione nel più ampio panorama culturale americano. Se, come viene detto a Jack Gladney, il protagonista di *White*

⁶ “Le sue [di DeLillo] credenziali etniche non sono solo valide; sono impeccabili.”

⁷ Per la ricostruzione delle origini dei genitori, cfr., in particolare, (Veggian 2015, 5-8).

⁸ “la vivace Little Italy del Bronx caratterizzata dai numerosi legami mediterranei”

⁹ “sia un quartiere che un mondo”

¹⁰ “Eravamo in condizioni molto affollate, in una casetta stretta nel Bronx [...]. C’erano cinque persone al piano di sopra — mio zio, mia zia e i miei tre cugini maschi; quattro di noi e i miei nonni, quindi eravamo in undici.”

¹¹ “tipizzano l’immigrazione e l’assimilazione europea, in particolare italiana, negli Stati Uniti all’inizio del ventesimo secolo”

¹² Cfr. (J.P. Russo 2022, 252).

Noise, un uomo non è che la somma totale dei suoi dati e che “[n]o man escapes that”¹³ (DeLillo 2009, 136), DeLillo non può che aderire all’immagine degli scrittori statunitensi etnici. Russo difatti enfatizza che uno scrittore con tali credenziali “cannot easily scuttle or conceal this much cargo”¹⁴ (J.P. Russo 2022, 252).

Allo stesso tempo, lo studioso afferma schiettamente che, nonostante la sua biografia irreprensibile, “DeLillo is no way an ethnic writer”¹⁵ (J.P. Russo 2022, 252) e Veggian sostiene che “immigration and assimilation”¹⁶ procedono di pari passo (Veggian 2015, 12). A differenza dei racconti d’esordio, i suoi primi dieci romanzi e quelli dal dodicesimo al diciottesimo (quindi con l’eccezione di *Underworld*), puntualizza Russo, “give no *definitive* indication of Italian ethnicity”¹⁷ (J.P. Russo 2022, 252; corsivi miei). Nel suo saggio Daniela Daniele esamina la narrativa delilliana nei termini di “[u]nhyphenated stories”¹⁸ e altresì asserisce che “Don DeLillo has always addressed a wider American audience than his originary Italian community”¹⁹ affrontando “the American mainstream on national themes”²⁰ e evitando la romanticizzazione delle sue radici etniche (Daniele 2010-2011, 111). La scrittura di DeLillo riesce a trascendere anche i confini del pubblico statunitense e, come osserva Veggian, l’insieme screziato dei suoi lettori “came to constitute a diverse and compelling international readership”²¹ (Veggian 2015, 23).

Lungi dallo sminuire il ruolo dell’etnicità dello scrittore, Frank Lentricchia sostiene una tesi a favore delle ambizioni “americane” di DeLillo come opposte a quelle “ethno-provincial”²² (Veggian 2015, 10). “Writers in DeLillo’s tradition have too much ambition to stay home,”²³ egli puntualizza (Lentricchia 1999, 2). Lentricchia osserva che nel compiere il proprio percorso letterario attraverso il palcoscenico

¹³ “[n]on si sfugge” (DeLillo 2014a, 171)

¹⁴ “non può facilmente affossare o celare un carico così consistente”

¹⁵ “DeLillo non è affatto uno scrittore etnico”

¹⁶ “immigrazione e assimilazione”

¹⁷ “non forniscono alcuna indicazione definitiva dell’etnicità italiana”

¹⁸ Lett. “storie senza trattino,” ove il trattino rappresenta il marcatore grafico delle identità etniche. Per la discussione e la scelta della grafia del termine “italo americano” all’interno del presente lavoro, vedi il Capitolo I.

¹⁹ “Don DeLillo si è sempre rivolto a un pubblico americano più ampio rispetto alla sua comunità italiana di origine”

²⁰ “i temi nazionali e quelli del mainstream americano”

²¹ “sono arrivati a costituire un pubblico internazionale diversificato e coinvolgente”

²² “etno-provinciali”

²³ “Gli scrittori nella tradizione di DeLillo hanno troppa ambizione per restare a casa.”

statunitense lo scrittore è stato indotto “[t]o *leave home*”²⁴ specificando: “I don’t mean ‘*transcend*’ it”²⁵ (Lentricchia 1999, 2; corsivi miei). Allo stesso tempo, Lentricchia include DeLillo tra i “canonical American writers”²⁶ (Lentricchia 1999, 5) e lo contrappone ai rappresentanti della corrente che egli definisce “the new regionalism”²⁷ (Lentricchia 1999, 2). Judith Pastore, a sua volta, sostiene che la narrativa di DeLillo è per la maggior parte influenzata dalla sua eredità etnica, però ne attesta l’inesorabile allontanamento dalla stessa.²⁸

Russo e Buonomo precisano che Daniele mette a confronto il desiderio dello scrittore stesso di sfuggire alla “limiting category of ‘American ethnic writer’”²⁹ con “his vivid portrayal of Italian-American life in some of his early stories”³⁰ e — cosa che rappresenta uno dei punti focali della presente ricerca — “the sporadic, but evocative, appearance of Italian-American signs in his novels”³¹ (Buonomo e Russo 2010-2011, 83). La studiosa quindi rivela “DeLillo’s complex and ambivalent relationship with his cultural heritage”³² (Buonomo e Russo 2010-2011, 83), che ricollega lo studio critico di Daniele al concetto del paradosso articolato da Russo. Trattando l’enigma dell’ingerenza della materia etnica nella produzione letteraria delilliana, Veggian osserva che i critici speculano in continuazione riguardo le questioni biografiche pertinenti alle opere di DeLillo: “Vigorous debate characterizes critical discussions of the relationship between the writer’s fiction and what is known of his biography”³³ (Veggian 2015, 10).

Indubbiamente, vi sono coloro che non ne riconoscono alcuna correlazione, tra cui Daniel Aaron, il quale “admire[s] DeLillo for avoiding the religious or sociological *trappings* of ethnic fiction”³⁴ (Veggian 2015, 10; corsivi miei). In occasione della conferenza “Italy and Italians in America” svoltasi a Catania nel 1983, Aaron afferma

²⁴ “a lasciare la casa”

²⁵ “non intendo ‘trascenderla’”

²⁶ “gli scrittori americani canonici”

²⁷ “il nuovo regionalismo”

²⁸ Per maggiori informazioni, cfr. “Pirandello’s Influence on American Writers: Don DeLillo’s *The Day Room*” (Pastore 1986), “Marriage American Style: Don DeLillo’s Domestic Satire” (Pastore 1990).

²⁹ “la categoria limitante di ‘scrittore americano etnico’”

³⁰ “la sua vivida rappresentazione della vita italo-americana in alcune delle sue prime storie”

³¹ “l’apparizione sporadica, ma evocativa, di segni italo-americani nei suoi romanzi”

³² “la complessa e ambivalente relazione di DeLillo con il proprio patrimonio culturale”

³³ “Un vivace dibattito caratterizza le discussioni critiche sulla relazione tra la narrativa dello scrittore e ciò che si sa della sua biografia.”

³⁴ “ammira DeLillo per aver evitato i trappole di natura religiosa o sociologica della narrativa etnica”

che “[Don DeLillo] can evoke an entirely believable American scene and honest-to-God Americans, but hardly a vibration in his vision, at least to me, betrays an ethnic consciousness”³⁵ (Aaron 1985, 26) e che: “His [DeLillo’s] name might be just well be Smith or Brown”³⁶ (Aaron 1985, 26). Come osserva Russo, per Aaron DeLillo è essenzialmente “a mainstream author”³⁷ (J.P. Russo 2022, 253). Il giudizio di Pearl K. Bell echeggia quello di Aaron poiché la studiosa sostiene: “His [DeLillo’s] ethnic and Catholic upbringing are entirely absent from his work”³⁸ (Bell 1992, 138).

Nel suo contributo per il saggio “Where are the Italian American Novelists?” facente parte di un ampio dibattito e pubblicato in *Italian Americana* nel 1993, Thomas DePietro concorda con Gay Talese affermando che nelle sue dieci “‘critically acclaimed’ novels”³⁹ DeLillo ha scritto “nothing about Italians”⁴⁰ (in Gioia et al. 1993, 26).⁴¹ Ciononostante DePietro si domanda se Talese avesse letto per davvero questi romanzi acclamati, giacché, egli sostiene, “there is something both uniquely *Italian and American* about DeLillo’s fictional project”⁴² (in Gioia et al. 1993, 26; corsivi miei). Riferendosi a *Mao II* pubblicato nel 1991, DePietro enfatizza che, nonostante l’assenza dei soggetti esplicitamente italo americani, secondo il suo parere l’opera rappresenta “a novel in the Italian American grain”⁴³ (in Gioia et al. 1993, 26). Lo studioso spiega un tale apparente paradosso per mezzo del concetto dell’“omertà,” la quale (secondo lo stesso Talese) risiede “at the core of Italian culture”⁴⁴ (in Gioia et al. 1993, 26). Questo ragionamento si ricollega all’asserzione di Fred L. Gardaphé esposta nel volume *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative* uscito nel 1996, cioè un anno prima della pubblicazione di *Underworld*. Lo

³⁵ “[Don DeLillo] può evocare una scena americana completamente credibile e degli americani autentici, ma difficilmente una vibrazione nella sua visione, almeno per me, tradisce una coscienza etnica.”

³⁶ “Il suo [di DeLillo] nome potrebbe benissimo essere Smith o Brown.”

³⁷ “un autore mainstream”

³⁸ “La sua [di DeLillo] formazione etnica e cattolica è completamente assente nella sua opera.”

³⁹ “romanzi ‘acclamati dalla critica’”

⁴⁰ “niente sugli italiani”

⁴¹ Precedentemente, nel marzo del 1993, Gay Talese nel suo articolo dal titolo identico, “[i]n the footsteps of Jerre Mangione” (“seguendo le orme di Jerre Mangione”), diede la sua “strict-constructionist definition” (“definizione prettamente costruttivista”) di uno scrittore italo americano (J.P. Russo 2022, 253). Basandosi sulla preferenza per il realismo letterario, giornalismo e “slice-of-life drama” (“dramma di vita quotidiana”), essa pone i seguenti quesiti: 1) la discendenza italo americana dello scrittore; 2) il soggetto italo americano 3) “an open idiom” (“un idioma aperto”) (J.P. Russo 2022, 253). Per più dettagli, cfr. (Talese 1993).

⁴² “vi è qualcosa sia unicamente italiano che americano nel progetto narrativo di DeLillo”

⁴³ “nella vena italo americana”

⁴⁴ “nel cuore della cultura italiana”

studioso afferma: “Strategically, DeLillo avoids breaking personal and ancestral *omertà* [...] by creating a masquerade in which his ethnicity can enter the mainstream without detection”⁴⁵ (Gardaphé 1996, 192; corsivi originali). In un altro passo, descrivendo la condizione dell’“omertà” senza però mai nominarla esplicitamente, Gardaphé sostiene che DeLillo mantenne “an almost eerie silence about his Italian American past”⁴⁶ (Gardaphé 1996, 173).

Come afferma Veggian, “Gardaphé refers to sociological and linguistic frameworks of ethnicity in his critical reading of DeLillo”⁴⁷ analizzando “the traces of ethnic language”⁴⁸ (Veggian 2015, 11). Lo studioso ribadisce la teoria esposta nel saggio “Visibility or Invisibility: The Postmodern Prerogative in the Italian/American Narrative” nel 1992,⁴⁹ riportando l’ipotesi della divisione bipartita degli scrittori italo americani contemporanei. Con riguardo al modo in cui gestiscono la propria eredità etnica, essi possono appartenere alla categoria degli scrittori cosiddetti “visible”⁵⁰ oppure di quelli “invisible”⁵¹ (Gardaphé 1996, 123). La prima è composta dagli autori “who choose to deal with the Italian American experience through Italian American subjects,”⁵² mentre gli autori “who choose to avoid representation of the Italian American as a major subject in their work”⁵³ appartengono alla seconda categoria (Gardaphé 1996, 123). Gardaphé annovera Don DeLillo tra gli scrittori italo americani “invisibili” precisando (analogamente a DePietro) che nella loro produzione letteraria l’italianità è tuttavia presente, anche se questa è allusiva o mascherata.

Lo studioso contesta l’affermazione di Aaron secondo cui “nothing in his [DeLillo’s] novels suggests a suppressed ‘Italian foundation’”⁵⁴ (Aaron 1999, 67), dichiarando che: “There is an ‘Italian foundation’ in DeLillo’s work, however, and it

⁴⁵ “Strategicamente, DeLillo evita di infrangere l’omertà personale e ancestrale [...] creando una mascherata in cui la sua etnicità può entrare nel mainstream senza essere riconosciuta.”

⁴⁶ “un silenzio quasi inquietante sul suo passato italo americano”

⁴⁷ “Gardaphé si riferisce agli schemi sociologici e linguistici dell’etnicità nella sua lettura critica di DeLillo.”

⁴⁸ “le tracce del linguaggio etnico”

⁴⁹ Cfr. (Gardaphé 1992).

⁵⁰ “visibili”

⁵¹ “invisibili”

⁵² “che scelgono di affrontare l’esperienza italo americana attraverso temi italo americani”

⁵³ “che scelgono di evitare la rappresentazione della questione italo american come soggetto principale nella loro opera”

⁵⁴ “niente nei suoi [di DeLillo] romanzi suggerisce un ‘fondamento italiano’ represso”

is a vital basis of the philosophy on which he constructs his narratives”⁵⁵ (Gardaphé 1996, 174). Essendo “more obvious”⁵⁶ nelle sue prime opere, questo fondamento raramente emerge nelle opere successive essendo comunque presente sotto forma “mascherata.” Gardaphé asserisce: “That this masquerade is seldom acknowledged by critics is the result of their inability to construct a culture-specific code for reading the Italian signs that appear rarely, yet consistently, in nearly all DeLillo’s published narratives”⁵⁷ (Gardaphé 1996, 174).

Ricorrendosi al paradosso ipotizzato da Russo e alla definizione della relazione dello scrittore con la sua eredità culturale come “complex and ambivalent”⁵⁸ (Buonomo and Russo 2010-2011, 83), Gardaphé inoltre annovera DeLillo tra gli scrittori italo americani che approcciano il proprio retaggio etnico in modalità “filosofica.” All’interno del paradigma tripartito elaborato dallo studioso, “[t]he philosophic or incredible mode”⁵⁹ è caratterizzata da “more sophisticated and self-reflective post-modern narratives”⁶⁰ (Gardaphé 1996, 16). In esso “[f]olkloric elements, when present”⁶¹ sono comunque orientati verso la cultura dominante poiché sono chiamati a decostruirla (Gardaphé 1996, 17). La modalità “filosofica” inoltre si contraddistingue da “a dominance of American traits over Italian and Italian American traits”⁶² (Gardaphé 1996, 17).⁶³ Gardaphé sostiene che “submerged signs of *Italianità*”⁶⁴ sono incorporati (coscientemente o meno) dagli scrittori che operano in modalità “filosofica,” e usa il concetto per discutere “the disappearance of a distinctive Italian American subject in light of the advance of postmodernism”⁶⁵ (Gardaphé 1996, 23; corsivi originali). Egli ribadisce che DeLillo ottenne il suo “American status”⁶⁶

⁵⁵ “Vi è tuttavia un ‘fondamento italiano’ nell’opera di DeLillo, ed è una base vitale della filosofia su cui costruisce la sua narrativa.”

⁵⁶ “più ovvio”

⁵⁷ “Il fatto che questa finzione sia raramente riconosciuta dai critici è dovuto alla loro incapacità di costruire un codice culturalmente connotato, utile a leggere i segni italiani che appaiono raramente, ma in modo costante, in quasi tutte le narrazioni pubblicate di DeLillo.”

⁵⁸ “complessa e ambivalente”

⁵⁹ “la modalità filosofica o incredibile”

⁶⁰ “narrative postmoderne più sofisticate e autoriflessive”

⁶¹ “elementi folkloristici, quando presenti”

⁶² “una predominanza dei tratti americani su quelli italiani e italo americani”

⁶³ Il paradigma ipotizzato da Fred L. Gardaphé e il legame tra esso e le teorie di Daniel Aaron e Anthony J. Tamburri saranno analizzate nel Capitolo I del presente lavoro.

⁶⁴ “segni di italianità sommersi”

⁶⁵ “la scomparsa di un tema italo americano distinto alla luce dell’avanzare del postmodernismo”

⁶⁶ “status americano”

riuscendo ad evitare di essere “labeled as ethnic writer[.]”⁶⁷ (Gardaphé 1996, 192). Mentre proietta gli elementi italo americani sulla pagina, “he [DeLillo] does so by attributing these to marginal characters who are not easily identified with the Italian American experience”⁶⁸ conclude Gardaphé, ricordandoci che la narrativa, come la critica, “is as much about concealing the visible as it is about revealing the invisible”⁶⁹ (Gardaphé 1996, 192).

Russo suggerisce che “[the] refusal to write specifically ethnic fiction”⁷⁰ potrebbe collocare DeLillo all’interno della terza delle tre categorie elaborate da Irwin L. Child chiamate a descrivere l’atteggiamento nei confronti del retaggio etnico da parte degli italo americani della “seconda generazione” (J.P. Russo 2022, 252). In linea con il paradigma tripartito elaborato da Child in *Italian or American? The Second Generation in Conflict*, l’individuo può permanere in seno al proprio gruppo etnico, cercare di conciliare il passato italiano con il presente americano (quindi mediare tra la “prima generazione” dei genitori e la sua), oppure accelerare l’assimilazione e rifiutare la propria italianità imitando “as much as possible the forms and values of American (WASP) society”⁷¹ (J.P. Russo 2022, 252).⁷²

Al tempo stesso Russo riconosce la presenza e il peso del “carga”⁷³ etnico (J.P. Russo 2022, 252) nella produzione letteraria delilliana. Egli rimarca che la dedica di *Underworld*: “To the memory of my mother and father”⁷⁴ (DeLillo 2011, 9) allontana DeLillo dalla terza categoria, come ipotizzato da Child, mentre accosta la figura dello scrittore a quella di Frank Capra. Caratterizzato da una spinta per l’assimilazione ancora più decisa, Capra si definiva “[t]en percent/ninety percent’ Italian American”⁷⁵ (J.P. Russo 2022, 257). Eppure, a sessantadue anni egli diresse il suo trentottesimo film *A Hole in the Head* (1959), incentrato principalmente sull’universo della famiglia italo americana il cui protagonista è interpretato da Frank Sinatra. Russo evidenzia che

⁶⁷ “etichettato come scrittore etnico”

⁶⁸ “[DeLillo] lo fa attribuendo questi aspetti a personaggi marginali che non sono facilmente identificabili con l’esperienza italo americana”

⁶⁹ “riguarda tanto il nascondere il visibile quanto il rivelare l’invisibile”

⁷⁰ “[il] rifiuto di scrivere la narrativa specificatamente etnica”

⁷¹ “per quanto possibile le forme e i valori della società americana anglo-sassone”

⁷² Per più dettagli sulla teoria di Child, cfr. (Child 1943).

⁷³ “carico”

⁷⁴ “Alla memoria di mia madre e mio padre” (DeLillo 2014b, 1)

⁷⁵ “dieci per cento/ novanta per cento’ italo americano”

essendo “[a] major Italian-American artist,”⁷⁶ Capra “waited till late in his career before examining his or hers ethnicity in a work of art, and then returning to other subjects”⁷⁷ (J.P. Russo 2022, 257).

Questa affermazione si ricollega alla confessione fatta dal quasi ottantenne DeLillo in un’intervista al *The Guardian*, in cui lo scrittore, attingendo alla “realtà” per mezzo della “finzione,” espone la sua affiliazione etnica. “Or am I playing the role of the Italian kid from the Bronx? Which is the role? Which is reality? And in fact, more and more I think of myself as the kid from the Bronx,”⁷⁸ egli si confida con Xan Brooks e poi concede un altro tassello: “I’ve reached the age when that identity becomes more accessible”⁷⁹ (Brooks 2016). Il suo romanzo *Zero K* uscito qualche mese prima nel 2016 non è caratterizzato però da nessuna “indicazione definitiva di etnicità italiana,” come d’altronde non lo è nemmeno il suo romanzo successivo, *The Silence*, pubblicato nel 2020.

Nel suo testo *Intersecting Diasporas: Italian Americans and Allyship in US Fiction*, la studiosa Suzanne Manizza Roszak analizza il romanzo rivelazione dellilliano *White Noise* vincitore del “National Book Award” nella categoria *fiction*. Manizza Roszak osserva che “to read *White Noise* as diasporic fiction remains understandably rare”⁸⁰ (Manizza Roszak 2021, 131). La studiosa precisa che l’ottavo romanzo di DeLillo è “[b]y far the most widely read Italian American novel”⁸¹ tra quelli che analizza nel volume ma è altresì “the least Italian American by some metrics”⁸² (Manizza Roszak 2021, 111). Roszak evidenzia che né l’Italia né gli italiani rappresentano il focus del romanzo, “which is not explicitly centered on issues of diaspora”⁸³ (Manizza Roszak 2021, 111). Ciononostante, riconoscendo il contributo di Gardaphé la cui critica è stata “central to pushing readers in this direction”⁸⁴ (Manizza Roszak 2021, 189; nota 4), la studiosa asserisce che i lettori “have gradually come to

⁷⁶ “un artista italo americano di spicco”

⁷⁷ “ha aspettato a lungo nella sua carriera prima di esaminare la propria etnicità in un’opera d’arte, per poi tornare ad altri argomenti”

⁷⁸ “O sto forse interpretando il ruolo del ragazzo italiano del Bronx? Qual è il ruolo? Qual è la realtà? E infatti, sempre più spesso mi vedo come il ragazzo del Bronx.”

⁷⁹ “Ho raggiunto un’età in cui quella identità diventa più accessibile.”

⁸⁰ “leggere *White Noise* come narrativa diasporica rimane comprensibilmente raro”

⁸¹ “di gran lunga il romanzo italo americano più letto”

⁸² “il meno italo americano secondo alcuni criteri”

⁸³ “che non è esplicitamente incentrato su temi di diaspora”

⁸⁴ “fondamentale nel spingere i lettori in questa direzione”

resist this understanding — or misunderstanding — of the *italianità* of DeLillo's work, finding other ways to define and locate that elusive quality in narratives like this one"⁸⁵ (Manizza Roszak 2021, 111; corsivi originali).

Senza considerare il complicarsi della vicenda nel caso di DeLillo, Mary Jo Bona accentua la natura sfuggente dell'*italianità*. Riferendovisi in termini di "flavor,"⁸⁶ la studiosa asserisce: "Italian American writers often reveal what is called an *italianità* in their narratives, that is, a flavor of things Italian"⁸⁷ (Bona 1999, 7; corsivi originali). Il concetto è stato precedentemente delineato da Anthony J. Tamburri, Paolo A. Giordano e Fred L. Gardaphé nell'introduzione al volume *From the Margin. Writings in Italian Americana*. Secondo gli studiosi, "a polisemic term such as *italianità* evades a precise definition"⁸⁸ (Tamburri, Giordano e Gardaphé 1991, 6; corsivi originali); esso abbraccia tanti sentimenti, nozioni e idee, e può rappresentare uno o tutti i motivi che spingono i giovani italo americani verso "real and mythical images of the land, the way of life, the values, and the cultural trappings of their ancestors"⁸⁹ (Tamburri, Giordano e Gardaphé 1991, 6).

Bona ribadisce l'affermazione degli editori del volume enfatizzando che "*italianità* evades a uniform definition and instead comprises several meanings"⁹⁰ (Bona 1999, 7; corsivi originali). A sua volta, Tamburri sottolinea il carattere mutevole del concetto affermando che l'"italianità" "is *redefined and reinterpreted* on the basis of each individual's time and place, and is therefore *new and different* with respects to his/her own historical specificities vis-à-vis the dominant culture"⁹¹ (Tamburri 1998, 14; corsivi miei).⁹² Elaborando quindi l'affermazione di Manizza Roszak, definire e

⁸⁵ "hanno gradualmente iniziato a resistere a questa interpretazione — o interpretazione sbagliata — dell'*italianità* dell'opera di DeLillo, trovando altri modi per definire e individuare quella qualità sfuggente in narrazioni come questa"

⁸⁶ "sapore"

⁸⁷ "gli scrittori italo americani spesso rivelano ciò che si chiama *italianità* nelle loro narrazioni, ovvero un sapore di cose italiane"

⁸⁸ "un termine polisemico come *italianità* sfugge a una definizione precisa"

⁸⁹ "le immagini reali o mitiche della terra, i modi di vivere, i valori e gli attributi culturali dei loro antenati."

N.B.: Il termine "trappings" utilizzato da Tamburri, Giordano e Gardaphé è altresì polisemico, e il suo significato nel presente conteso si differenzia dal quello che assume nell'espressione "trappings of ethnic fiction" di Veggian (Veggian 2015, 10), tradotto come "trappole."

⁹⁰ "l'*italianità* sfugge a una definizione uniforme e comprende invece diversi significati"

⁹¹ "è *ridefinita e reinterpretata* sulla base del tempo e del luogo di ciascun individuo, risultando quindi *nuova e diversa* rispetto alle specificità storiche proprie di ognuno in relazione alla cultura dominante"

⁹² Tamburri inoltre utilizza la nozione di "italianità" nella sua concezione ampia per riferirsi all'eredità culturale degli scrittori americani di discendenza italiana (Tamburri 1991, 23).

decodificare “that elusive quality”⁹³ nelle opere di uno scrittore alquanto sfuggente (Manizha Roszak 2021, 111), rappresenta un compito non di poco conto per i lettori di DeLillo e lo scopo del presente lavoro sta precisamente nel fornire loro uno strumento necessario per svolgerlo. A questo fine, è necessario cambiare la prospettiva dalla quale esaminiamo un fenomeno tanto complesso quale è l’etnicità.

Nell’opera *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*, William Boelhower fa una distinzione tra “popular [ethnic] fiction”⁹⁴ (Boelhower 1987, 103) e “serious ethnic fiction”⁹⁵ (Boelhower 1987, 104). Le opere appartenenti alla prima categoria sono caratterizzate da un processo di “rehearsal”⁹⁶ piuttosto che “rekeying of ethnic meaning”⁹⁷, mentre il loro protagonista etnico “adds nothing new to the ethnic cultural system, his function being that of confirming what has already been established”⁹⁸ (Boelhower 1987, 103). Lo studioso descrive questa “revivalist tactic”⁹⁹ con la nozione *ratio facilis* elaborata da Umberto Eco,¹⁰⁰ giacchè “its discourse is preformed, its semiotic activity above all commemorative”¹⁰¹ (Boelhower 1987, 103). Difatti, nel testo al quale si riferisce Boelhower, Eco fornisce la seguente spiegazione del concetto: “Si hanno segni prodotti per *ratio facilis* quando il tipo espressivo è preformato” (Eco 1984, 43; corsivi originali). In un altro volume, Eco precisa che all’interno del processo della genesi delle repliche (che quindi può essere traslato sul processo della riproduzione dei segni etnici), la “*ratio facilis* regola [...] le repliche [...] in cui il tipo stabilisce quali siano i tratti pertinenti da riprodurre” (Eco 1975, 293; corsivi originali). La riproduzione è dunque prevedibile, non suscita dubbi e non richiede decodifica. Boelhower sostiene che il segno etnico della narrativa

⁹³ “qualità sfuggente”

⁹⁴ “la narrativa [etnica] popolare”

⁹⁵ “la narrativa etnica seria”

⁹⁶ “ripetizione”

⁹⁷ “reimpostazione del significato etnico”

⁹⁸ “non aggiunge nulla di nuovo al sistema culturale etnico, la sua funzione è quella di confermare ciò che è già stato stabilito”

⁹⁹ “tattica revivalista”

¹⁰⁰ “Ogni replica,” spiega Eco “è una occorrenza che si accorda al proprio tipo. Essa è dunque governata da un rapporto tra tipo e occorrenza o secondo [...] una *type|token-ratio*. Questo rapporto (*ratio* [...]) può essere di due generi: chiamiamoli *RATIO FACILIS* e *RATIO DIFFICILIS*” (Eco 1975, 292; corsivi e maiuscole originali).

¹⁰¹ “il suo discorso è preformato, la sua attività semiotica è soprattutto commemorativa”

popolare, non avventurandosi oltre i parametri enciclopedici prestabiliti,¹⁰² “does not risk calling into question its own status”¹⁰³ ed è, di conseguenza, “only apparently relational”¹⁰⁴ (Boelhower 1987, 104).

A quest’ultimo è contrapposto il segno etnico della narrazione “seria,” “not so socially fixed or predictable because its very position within the culture of national map makes it peremptorily unstable”¹⁰⁵ (Boelhower 1987, 104). Anche se la produzione letteraria delilliana difficilmente si conforma ai generi che Boelhower annovera in questa categoria¹⁰⁶ (cioè “the immigrant novel and autobiography”¹⁰⁷ (Boelhower 1987, 103)), la strada indicata dallo studioso è fondamentale da percorrere per afferrare la natura idiosincratca dei segni etnici ricreati da DeLillo. Boelhower descrive uno spazio etnico all’interno del quale “the [ethnic] *traditio* may be deterritorialized”¹⁰⁸ e in cui “the *traditio* itself now becomes the hermeneutical object”¹⁰⁹ (Boelhower 1987, 107; corsivi originali). In esso, il soggetto etnico non solo “rehistoriciz[es] the world of the ancestors,”¹¹⁰ ma impara “to function ethnically”¹¹¹ nella cultura dominante (Boelhower 1987, 110). Quest’ultima affermazione sottolinea la rilevanza del contesto all’interno del quale il soggetto opera sdoganando la sua influenza. Pertanto, il soggetto etnico non può prescindere dall’abitare “the conjunctural *hic et nunc* where intercultural performance is all”¹¹² e dove l’enciclopedia delle voci etniche gli serve solo “[to] reinvent ethnicity *in situ*”¹¹³ (Boelhower 1987, 110; corsivi originali).

¹⁰² Boelhower attesta “the hopelessness of the encyclopedical approach to ethnicity” (“l’inettitudine dell’approccio enciclopedico all’etnicità”) riferendosi alla *Harvard Encyclopedia of the Ethnic Groups* che elenca sedici marcatori che definiscono i gruppi etnici (Boelhower 1987, 32). Nonostante il testo specifichi che la definizione dell’etnicità debba essere flessibile e pragmatica, lo studioso afferma che esso è “so easily used to reinforce the decontextualized and static practices” (“così facilmente usato per rinforzare le pratiche decontestualizzate e statiche”) del paradigma monoculturale e di quello multiculturale che egli critica nel suo lavoro (Boelhower 1987, 39).

¹⁰³ “non rischia di mettere in discussione il proprio status”

¹⁰⁴ “solo apparentemente relazionale”

¹⁰⁵ “non così socialmente fisso o prevedibile, poiché la sua stessa posizione all’interno della mappa culturale nazionale lo rende perentoriamente instabile”

¹⁰⁶ Con una eccezione fatta da *Underworld*. Per l’analisi della trasformazione della materia autobiografica etnica in quest’opera, vedi il Capitolo III.

¹⁰⁷ “il romanzo e l’autobiografia dell’immigrato”

¹⁰⁸ “la *traditio* [etnica] può essere deterritorializzata”

¹⁰⁹ “la *traditio* stessa ora diventa un oggetto ermeneutico”

¹¹⁰ “ri-storicizza il mondo degli antenati”

¹¹¹ “a funzionare etnicamente”

¹¹² “il congiunturale *hic et nunc* dove la performance interculturale è tutto”

¹¹³ “a reinventare l’etnicità *in situ*”

Introducendo il concetto di “[e]thnic [f]raming”¹¹⁴ (Boelhower 1987, 105), egli precisa che se la funzione dell’enciclopedia è moderare il significato etnico, “then the frame’s [meaning] is to modify it”¹¹⁵ (Boelhower 1987, 111). Rappresentando lo spazio della semiosi etnica, il concetto di *frame* pone l’enfasi sulla reinvenzione della materia etnica: “Instead of trafficking in types, thereby reconfirming the established field of ethnic identity through repetition, the frame proposes actorial roles never evident until then, thus introducing an ethnic *novum*”¹¹⁶ (Boelhower 1987, 111; corsivi originali). In tali contingenze, la produzione dei segni etnici non di rado assume la forma “of what Umberto Eco would call *ratio difficilis*,”¹¹⁷ a causa della “often contradictory praxis of frame semiotics and the frequently opaque relationship between frame and encyclopedia”¹¹⁸ (Boelhower 1987, 111; corsivi originali).

La semiosi etnica è un processo sia inventivo che continuo. Boelhower esordisce che “no matter in how elliptical or fragmented ways, the ethnic sign never ceased to circulate in the dominant cultural map”¹¹⁹ (Boelhower 1987, 84). Lo studioso inoltre afferma che, nonostante la narrativa americana sia “hopelessly riddled with the ethnic sign,”¹²⁰ il lettore è tuttavia privo delle competenze necessarie nell’ambito della semiosi etnica e che il fenomeno del “systematic neglect of the ubiquitous

¹¹⁴ “frame etnico”

Il concetto di *frame* come delineato da Boelhower si ricollega al concetto di *frame* utilizzato da Umberto Eco, che quest’ultimo traduce come “sceneggiatura,” precisando che essa è dotata di natura empirica e “appare qualcosa a metà strada tra una rappresentazione sememica molto ‘enciclopedica’ [...] e un esempio di ipercodifica” (Eco 2020, 107). Nel delineare il concetto Eco inoltre si serve della spiegazione fornita da Marvin M. Minsky: “Quando si incontra una nuova situazione [...] si seleziona nella memoria una struttura sostanziale chiamata *frame*. Si tratta di una inquadratura rimemorata che deve adattarsi alla realtà, se necessario mutando dei dettagli” (in Eco 2020, 107; corsivi originali). “Le sceneggiature intertestuali potrebbero essere avvicinate ai *tópoi* della retorica classica e ai *motivi* di cui si è parlato da Veselovskij ai giorni nostri,” puntualizza Eco (in Eco 2020, 110; corsivi originali).

¹¹⁵ “allora il significato del *frame* è modificarlo”

¹¹⁶ “Invece di manipolare le categorie, riconfermando così il campo stabilito dell’identità etnica attraverso la ripetizione, il *frame* propone ruoli attoriali mai evidenti fino a quel momento, introducendo così un *novum* etnico.”

¹¹⁷ “di quella che Umberto Eco definirebbe *ratio difficilis*”

Nel *Trattato di semiotica generale*, Eco fornisce la seguente definizione: “[D]iciamo che si ha *ratio difficilis* quando la natura dell’espressione è MOTIVATA dalla natura del contenuto” (Eco 1975, 292; corsivi e maiuscole originali). Questa difatti allude al come, nella semiosi etnica, la natura “mediata” del contenuto “distorce” la rappresentazione dei segni. Per più dettagli sulla *ratio difficilis*, cfr. pp. 292-4, 367-80 (Eco 1975).

¹¹⁸ “la prassi spesso contraddittoria della semiotica della cornice e il rapporto frequentemente opaco tra cornice ed enciclopedia”

¹¹⁹ “non importa quanto in modo ellittico o frammentato, il segno etnico non ha mai smesso di circolare nella mappa culturale dominante”

¹²⁰ “irrimediabilmente costellata di segni etnici”

dissemination of of the ethnic sign”¹²¹ (Boelhower 1987, 85) è piuttosto assiduo. Questa asserzione richiama l’esigenza articolata da Gardaphé “to construct a culture-specific code for reading the Italian signs”¹²² al fine di decifrare il “mascheramento” etnico nelle opere di uno scrittore italo americano come DeLillo (Gardaphé 1996, 174).

Trasferendo il focus dal concetto della narrativa etnica a quello della *semiosi* etnica (“Ethnic finction [...] is dead, long live ethnic semiosis”¹²³ (Boelhower 1987, 132)), Boelhower inoltre accentua la necessità di analizzare il segno etnico “at the microstrategic level of performance”¹²⁴ che permette di cogliere il potenziale critico dello stesso (Boelhower 1987, 85). Boelhower precisa che l’accento posto sulla performance altresì suggerisce l’importanza dell’approccio pragmatico al segno etnico. La concezione di Boelhower della pragmatica è essenzialmente consona a quella proposta da Umberto Eco:

Si assume il termine |pragmatica| non nel senso morissiano, che lo limitava allo studio degli effetti di un messaggio, e neppure nel senso, ancora restrittivo, di interpretazione delle sole espressioni indessicali, ma piuttosto come studio della ‘dipendenza essenziale della comunicazione, nel linguaggio naturale, dal parlante e dall’ascoltatore, dal contesto linguistico e dal contesto extralinguistico’ e della ‘disponibilità della conoscenza di fondo, della prontezza nell’ottenere questa conoscenza di fondo e della buona volontà dei partecipanti all’atto comunicativo’ (Eco 2020, 22; nota 2).

Boelhower afferma che proprio sul livello microstrategico si può osservare che sia le espressioni micro- che le macro- strutturali del discorso etnico obbediscono alla stessa logica generativa implicita alla attività semiotica: “namely, the triadic relation of sign, object, and *interpreter*”¹²⁵ (Boelhower 1987, 85; corsivi miei).

La teoria della semiosi etnica di Boelhower si ricollega alla teoria semiotica di Charles Sanders Peirce, caratterizzata dalla prospettiva di una semiosi illimitata e l’enfasi posta sul concetto di interpretante. Eco riporta la definizione dell’interpretante fornita da Peirce nel 1895: “Un segno sta *per* qualcosa nei confronti dell’idea che esso produce o modifica [...]. Ciò per cui sta viene chiamato il suo *oggetto*, ciò che veicola,

¹²¹ “trascurare sistematico della diffusione ubiqua del segno etnico”

¹²² “di costruire un codice culturalmente connotato, utile a leggere i segni italiani”

¹²³ “La narrativa etnica [...] è morta, lunga vita alla semiosi etnica”

¹²⁴ “al livello microstrategico della performance”

¹²⁵ “vale a dire, la relazione triadica tra segno, oggetto e interprete”

il suo significato, e l'idea a cui dà origine, il suo *interpretante*"¹²⁶ (in Eco 2020, 40; corsivi originali). Nel 1897, Peirce specifica: "Un segno [...] è qualcosa che sta per qualcuno in luogo di qualcosa in qualche rispetto o capacità. Esso si indirizza a qualcuno, cioè crea nella mente di quella persona un segno equivalente, o forse un segno più sviluppato. Il segno che esso crea lo chiamo *interpretante* del primo segno" (in Eco 2020, 40; corsivi originali). La semiotica peirciana presuppone quindi una continua riproduzione dei segni: visto che l'interpretante è essenzialmente ridefinito come "un secondo segno" (Eco 2020, 40) e "così via all'infinito" (in Eco 1975, 122), "la stessa definizione di segno [...] implica un processo di semiosi illimitata" (Eco 1975, 122).¹²⁷ Essa altresì pone l'accento sulla natura relazionale dei segni, poiché l'interpretante è "ciò che il Segno produce in quella Quasi-mente che è l'Interprete" (Eco 2020, 45).

Allo stesso modo, Boelhower sposta l'attenzione dal contenuto etnico su "an inferencing activity that generates content"¹²⁸ (Boelhower 1987, 86). La semiosi etnica, egli puntualizza, "can now be defined as nothing more nor less than the interpretative gaze of the subject whose strategy of seeing is determined by the very ethno-symbolic space of the possible world he inhabits"¹²⁹ (Boelhower 1987, 86-7). Il ruolo dell'interpretazione (e quindi del lettore) nell'attuazione della semiosi etnica è fondamentale, poiché "[a] sign is only ethnic if it is produced or interpreted as such by an intending subject"¹³⁰ sostiene Boelhower mettendo sullo stesso piano l'atto di produzione e quello di interpretazione (Boelhower 1987, 38-9).

Enfatizzando la rilevanza della "position of reading"¹³¹ lo studioso asserisce che in questa prospettiva "the very notion of an ethnic encyclopedia as a rigid inventory of classified data is recast as a *complex chain of ethnic sign relations*"¹³² (Boelhower 1987, 39; corsivi miei). Questo porta all'emancipazione del soggetto

¹²⁶ Per maggiori informazioni sulla semiotica peirciana, cfr. *Collected Papers* (Pierce 1831-58).

Per l'analisi di Eco della stessa, cfr., particolarmente, pp. 121-5 (Eco 1975); pp. 39-68 (Eco 2020).

¹²⁷ A riguardo del concetto di "Segno finale" elaborato da Pierce, Eco precisa che questo rappresenta piuttosto "l'intero campo semantico quale struttura che connette i segni tra loro" (Eco 1975, 123).

¹²⁸ "un'attività inferenziale che genera contenuto"

¹²⁹ "può ora essere definita come nient'altro che lo sguardo interpretativo del soggetto, la cui strategia di visione è determinata dallo stesso spazio etno-simbolico del mondo possibile che abita"

Per la nozione dei "mondi possibili," cfr. pp. 163-230 (Eco 2020).

¹³⁰ "il segno è etnico solo se viene prodotto o interpretato come tale da un soggetto intenzionale"

¹³¹ "posizione della lettura"

¹³² "la stessa nozione di un'enciclopedia etnica come inventario rigido di dati classificati viene riformulata come una catena complessa di relazioni di segni etnici"

etnico, il quale “[f]ar from being confined to the ethnic encyclopedia as a set of fixed cultural contents to be continually reposed with each new generation, [...] now plays freely with the encyclopedia”¹³³ (Boelhower 1987, 133). Data la tendenza da parte degli “ethnic narrators”¹³⁴ di saccheggiare “their respective cultural warehouses”¹³⁵ (Boelhower 1987, 95) (il che pare proprio il caso di Don DeLillo anche se questi può essere difficilmente definito come etnico) e il fatto che il lettore si trova nel reame in cui i referenti culturali sono reinterpretati “through the ethno-semiotic gaze”¹³⁶ (Boelhower 1987, 140), quest’ultimo non può che beneficiare di uno strumento (una lente) che gli permetta di discernere la mutevole materia etnica che ha davanti a sé.

Nel volume *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Eco enfatizza l’influenza sul suo lavoro da parte di “una esercitazione” dal titolo *Come non castrarsi col rasoio di Ockham* (Eco 2020, 17). Lo studioso dichiara che “un testo è sempre in qualche modo reticente” (Eco 2020, 37), e queste parole sembrano alquanto pertinenti se applicate ai testi di uno scrittore per lo più reticente come Don DeLillo. “[I]l testo,” afferma Eco “è intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire” (Eco 2020, 72) “è una macchina pigra che esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non detto” (Eco 2020, 36). Nel corso di questa impresa, il lettore “*esce dal testo*” (Eco 2020, 157; corsivi originali) e compie “*passeggiate inferenziali*” con lo scopo di “rientrarvi carichi di bottino intertestuale” (Eco 2020, 158; corsivi originali), poiché Eco sottolinea che “è essenziale alla cooperazione che il testo sia rapportato di continuo all’enciclopedia” (Eco 2020, 157). Allo stesso tempo, non è possibile ignorare il rapporto idiosincratico che i soggetti etnici moderni (e, in maggior misura, postmoderni) istaurano con l’enciclopedia (come messo in luce da Boelhower) e il carattere revisionato della stessa. Come osserva Peirce, “[i]l corpo dei simboli muta lentamente, *ma il suo significato cresce inesorabilmente*” (in Eco 2020, 49; corsivi miei). Questo insieme di tratti semantici

¹³³ “lungi dall’essere confinato all’enciclopedia etnica come un insieme di contenuti culturali fissi da riproporre continuamente ad ogni nuova generazione, [...] ora gioca liberamente con l’enciclopedia”

¹³⁴ “narratori etnici”

¹³⁵ “i rispettivi depositi culturali”

¹³⁶ “attraverso lo sguardo etno-semiotico”

“destinato a crescere con l’espandersi con la nostra conoscenza” è definito da Eco “voce di enciclopedia” (Eco 2020, 49; corsivi originali).

Difatti, se “[i]l romanzo contemporaneo, così intessuto di non-detto e di spazi vuoti affida appunto a passeggiate ben più avventurose la previsione del lettore” (Eco 2020, 159), al fine di cogliere la natura articolata della semiosi etnica che si dipana nelle opere di Don DeLillo, il lettore deve sia avventurarsi nel cuore della *fabula* delilliana sia compiere le passeggiate inferenziali oltre i suoi confini. Contemplando la revisione da parte dello scrittore delle voci di enciclopedia considerate “tradizionali” e la creazione di scenari etnici nuovi, il lettore non potrà che scorgere che i segni etnici delineati da DeLillo trascendono la definizione ortodossa dell’etnicità. Abitando e maneggiando l’universo dei segni peirciano, il soggetto etnico (l’autore, il narratore, il suo personaggio e persino il suo lettore) non può che slittare nella dimensione *iperetnica*, essendo l’*iperetnicità* la lente che mette a fuoco il meccanismo della semiosi etnica, la nozione che difatti rappresenta “a culture-specific code”¹³⁷ fondamentale “for reading the Italian signs”¹³⁸ nelle opere delliane (Gardaphé 1996, 174). Parafrasando William Boelhower, lunga vita all’*iperetnicità*!

La prima parte della presente tesi dottorale intitolata “*Iperetnicità* come l’espressione delle identità italo americane nel secondo Novecento” descrive lo stato dell’arte relativo agli studi italo americani, esamina gli approcci esistenti nei confronti delle identità etniche e, infine, enfatizzando il bisogno di un nuovo approccio che tiene conto della continua semiosi etnica, illustra il concetto dell’*iperetnicità*. La comunità italiana degli Stati Uniti viene regolarmente citata come un esempio di integrazione riuscita nel denso tessuto americano. Tuttavia, per numerosi studiosi che si occupano delle identità italo americane, la seconda metà del ventesimo secolo è un periodo piuttosto controverso, poiché l’integrazione viene frequentemente interpretata come un’eclissi dell’identità etnica stessa. Mentre Richard Alba ipotizza l’eventualità del “twilight”¹³⁹ dell’etnicità italo americana (Alba 1985) e Gardaphé ci mette in guardia riguardo alla “disappearance of a distinctive Italian American subject in light of the advance of postmodernism”¹⁴⁰ (Gardaphé 1996, 23), Maria Russo afferma che l’ultima

¹³⁷ “un codice culturalmente connotato”

¹³⁸ “utile a leggere i segni italiani”

¹³⁹ Lett. “crespuscolo”

¹⁴⁰ “scomparsa di un soggetto italo-americano distintivo alla luce dell’avanzata del postmodernismo”

fase dell'evoluzione dell'etnicità italo americana consiste nella sua scomparsa (M. Russo 2000). Allo stesso modo, Francesca De Lucia interpreta la Seconda Guerra Mondiale come un momento spartiacque che segnò la riconciliazione della comunità italo americana con il proprio passato e, quindi, la transizione da un'"etnicità emblematica" a una "latente" (de Lucia 2017).

Tuttavia, nel 1997 Don DeLillo pubblica il suo *Underworld*, e si definisce un "ragazzo del Bronx" (in Brooks 2016). Per di più, nel 2005, Thomas Ferraro affronta "the evolution and *persistence* of Italian Americanness"¹⁴¹ (Ferraro 2005, 2; corsivi aggiunti), confutando quindi le teorie che proclamavano la scomparsa dell'identità etnica italo americana durante il Novecento. In verità questa rappresenta un fenomeno in costante trasformazione, la sua evoluzione è incessante e particolarmente evidente quando la distanza tra il presente e il "passato da immigrato" aumenta. L'allontanamento dai referenti "originari," che contraddistinguono la cultura "tradizionale" e la loro continua reinterpretazione come ipotizzato da Michael Fischer (Fischer 1986) porta alla formazione di identità etniche idiosincratiche, nomadi e decentrate (Pérez-Torres 1993) rispetto al nucleo culturale fondante.

Per comprendere la trasformazione delle identità italo americane, occorrerebbe introdurre un nuovo approccio che analizzi l'etnicità come un'entità proteiforme che evolve nel corso della storia, come un processo che interagisce con il contesto socio-culturale degli Stati Uniti e che continuamente incorpora, adatta e amplifica tradizioni, credenze ed emblemi dei gruppi etnici. Estrapolando alcune caratteristiche intrinseche al concetto di "iperrealtà" elaborato da Jean Baudrillard (Baudrillard 2008), il concetto di *iperetnicità* esamina la revisione dell'immaginario italo americano per dimostrare che, invece di una scomparsa o di un crepuscolo dell'etnicità nelle opere degli scrittori per lo più "reticenti" come Don DeLillo, si verifica una continua trasformazione degli scenari etnici.

Nella seconda parte dal titolo "Gli scenari *iperetnici* in *White Noise*" il concetto dell'*iperetnicità* è applicato al romanzo rivelazione di Don DeLillo al fine di riempire gli "spazi bianchi" della trama etnica delilliana. Utilizzando il concetto dell'*iperetnicità* come chiave interpretativa, l'analisi mette in evidenza come DeLillo reinterpreti i *tópoi* etnici attraverso una revisione continua dei segni culturali,

¹⁴¹ "l'evoluzione e la persistenza dell'italo americanità"

suggerendo la natura fluida del tessuto etnico. La ricerca svolta mette quindi in chiaro la natura idiosincratica di quella “qualità sfuggente” puntualizzata da Manizza Roszak e i meccanismi con i quali questa è ricostruita. In particolare, si esamina la centralità del concetto di *domus* (Orsi 2010) nella vita familiare dei Gladney, che rappresenta una versione rielaborata del nucleo familiare tradizionale italo americano, la cui struttura si adatta al contesto postmoderno e consumista americano sulla quale è traslata. Attraverso scene quotidiane, come i pasti condivisi e i riti famigliari, DeLillo raffigura il focolare dei Gladney come un luogo carico di significato affettivo e simbolico, pur riproducendo in essa elementi della cultura di massa.

L’analisi si concentra inoltre sul concetto di una “*iperfamiglia*” che i Gladney difatti rappresentano, essendo un nucleo familiare estremamente coeso. All’interno della stessa, l’immagine di un patriarca italo americano è profondamente plasmata e riproposta attraverso gesti simbolici e rituali di consumo, mentre Babette incarna una versione alquanto aggiornata del *tópos* di “serietà” (Gambino 2011), centrale alla tradizione italo americana. Di conseguenza, la ricerca si avvale del concetto di *iperetnicità*, evidenziando come la rappresentazione della famiglia italo americana si trasformi attraverso la mediazione della cultura contemporanea, creando un’identità etnica che è insieme frammentata e continuamente riscritta.

Infine, il capitolo analizza il senso di mistero che contraddistingue la produzione letteraria delilliana considerandolo, come suggerisce DeLillo stesso, un prodotto dell’educazione cattolica (in DeCurtis 1999). In questa sezione si esamina la trasformazione sia dei “classici” emblemi del cattolicesimo (quali la sacra famiglia, la *mater dolorosa*, etc.) sia degli elementi culturali inerenti al fenomeno del “cattolicesimo meridionale” (Gambino 2011) attraverso il prisma dell’*iperetnicità*, mettendo in luce l’intrecciarsi del sacro e del pagano, del sacro e del profano nel romanzo di DeLillo. Tale procedimento ci permette non solo di attestare che il retaggio culturale italiano trapiantato nel paesaggio americano del ventesimo secolo pur profondamente plasmato da quest’ultimo è tuttavia presente, ma altresì di osservare come questo è essenziale per la comprensione dell’architettura sofisticata del romanzo in tutta la sua complessità. In conclusione, il capitolo enfatizza che il concetto dell’*iperetnicità* consente di rileggere le identità italo americane in *White Noise* come un insieme di segni in continua evoluzione, che si rinnovano e si ricompongono,

emergono sotto il rumore bianco della cultura americana contemporanea in cui sono immersi, rivelando l'assidua semiosi etnica che il romanzo non dichiara esplicitamente ma tuttavia postula.

La terza parte intitolata "I sottomondi *iperetnici* di *Underworld*" è centrata sull'analisi del *magnum opus* delilliano, il quale, secondo il critico Nick Ripatrzone, ha messo a nudo il debito dello scrittore verso la sua etnicità (Ripatrzone 2016). Tuttavia, l'analisi del romanzo nella chiave dell'*iperetnicità* rivela le moltelpici sfumature di quell'etnicità. In effetti, il romanzo mostra che il mondo di segni italo americani ricreato da DeLillo e il soggetto che lo abita superano la definizione "tradizionale" dell'etnicità e richiedono un'analisi che consideri appieno questo aspetto.

Boelhower asserisce che la tomba del proprio padre migrante precede, ma, anzitutto, rende possibile la riflessione etnica del figlio-poeta (Boelhower 1987, 143). La prospettiva *iperetnica* puntualizza come il protagonista Nick Shay attua la propria riflessione in mancanza di questo riferimento "originale" fondamentale, giacché il suo padre italiano, Jimmy Costanza, è semplicemente scomparso. Essendo un esempio di "crypto-ethnicity"¹⁴² (Hutcheon et al. 1998), Nick ricomponi i frammenti della propria genealogia, della figura paterna e del proprio patrimonio culturale colmando vuoti, mentre la sequenza di immagini etniche che si sviluppa nel romanzo nasce da una discontinuità e spesso si basa su un'assenza, traboccando nella dimensione dell'*iperetnicità*. A sua volta, l'esame nell'ottica *iperetnica* dell'immagine del Bronx (il punto d'origine del protagonista e il suo centro di gravità) e della storia che in esso ebbe l'inizio, stabilisce il legame tra la semiosi etnica e ciò che Fischer definì "le arti postmoderne della memoria" (Fischer 1986, 194), dove la distanza dall'oggetto provoca la reinvenzione dello stesso.

Infine, l'analisi della trasformazione del *tópos* del Paese di Cuccagna come parte del sogno americano collettivo non solo evidenzia l'uso da parte di DeLillo dell'immaginario italiano e italo americano, ma mostra come lo scrittore rielabori tale immaginario all'interno del più ampio contesto culturale ricreato nell'opera. Di conseguenza l'indagine svolta per mezzo di uno strumento euristico quale l'*iperetnicità* puntualizza l'esigenza di riconsiderare la comprensione "tradizionale"

¹⁴² Lett. "cripto-etnicità"

dei segni etnici proponendo un approccio in grado di cogliere la complessità della semiosi etnica nell'era postmoderna. L'indagare l'immagine *iperetnica* della "Terra dell'Abbondanza" — insieme alla sua controparte di un'abbondanza quasi mitica di rifiuti raffigurata in *Underworld* — lungo dei percorsi "inferenziali" tracciati nel capitolo permette al lettore di comprendere i vari livelli dell'esperienza italo americana rappresentati nel romanzo, poiché essa mette a nudo le difficoltà affrontate dai migranti e i luoghi comuni (come l'intruso, l'inquinante, il malavitoso) che questi dovettero superare durante l'ardua impresa di "fare l'America."

I. L'iperetnicità come espressione delle identità italo americane

1. Il ritratto composito del migrante italiano negli Stati Uniti

Come è vero che le ricorrenti migrazioni delle persone e delle idee hanno forgiato la storia dell'umanità, è innegabile che queste altresì hanno inciso profondamente sul paesaggio culturale che andavano ad abitare, lasciando la loro indelebile impronta, e hanno dato origine a identità etniche di stampo nuovo. Le ondate della corposa emigrazione italiana ne costituiscono un caso esemplare. Nel saggio emblematico "The Italian Diaspora, 1876-1976" incluso nel volume *The Cambridge Survey of World Migration*, lo storico Rudolph J. Vecoli afferma che durante il secolo in questione il numero degli italiani che emigrarono dal loro paese arrivò a ventisei milioni (Vecoli 1995, 106). Questa cifra esorbitante rese l'Italia la detentrica del primato della migrazione internazionale volontaria registrata dalla storia mondiale scritta (Choate 2008, 1). Al fine di enfatizzare il rilievo di questo fenomeno e disaminare le peculiarità intrinseche alla cultura italiana causate da esso, lo storico Mark I. Choate ricorre alla categoria analitica "emigrant nation"¹⁴³ che sottolinea i legami profondi tra la popolazione italiana dentro e fuori dai confini nazionali (Choate 2008, 3). Il termine eloquente proposto da Choate mette in luce il fatto che, nonostante l'alto tasso di ritorno,¹⁴⁴ la migrazione italiana è ineguagliata per le sue dimensioni al punto da essere definita dagli studiosi un autentico "mass exodus"¹⁴⁵ (Del Giudice 2001, 47), un "esodo definitivo" (Audenino e Tirabassi 2008, 23) e "a hemorrhage"¹⁴⁶

¹⁴³ "la nazione emigrante"

¹⁴⁴ Teresa Fiore asserisce che esso ammontava a circa il 50 per cento (Fiore 2017, 4). La studiosa osserva che le prime statistiche riguardanti il flusso di ritorno risalgono al 1905 e indicano che tra il 1905 e il 1976 circa 8 500 000 italiani fecero ritorno. Estrapolando questo tasso annuale e applicandolo al periodo tra il 1876 e il 1904, Fiore ipotizza che nel dato periodo circa 3.4 milioni di migranti tornarono in Italia. Fiore quindi conclude che il numero totale di persone rientrate, cioè, approssimativamente i 12 milioni, costituisce intorno al 50 per cento di emigrati italiani totali (Fiore 2017, 197, nota 4).

Maddalena Tirabassi invece enfatizza che le statistiche a disposizione "do not take into account either commuting or circularity and they exclude illegal migration" ("non tengono in considerazione né il pendolarismo né la circolarità e escludono la migrazione illegale") (Tirabassi 2018, 127). Tirabassi afferma che, dai numeri reperibili, tra il 1861 e 2006 dai 29 350 991 migranti 11 045 704 fecero ritorno, "with more than a third following a variable flow" ("con più di un terzo che segue un flusso variabile") (Tirabassi 2018, 127). La studiosa altresì accentua l'esistenza di diverse modalità di ritorno in patria. Per più informazioni, cfr., particolarmente (Favero e Tasello 1978, 12) e (Cerase 2001, 116).

¹⁴⁵ "esodo di massa"

¹⁴⁶ "emorragia"

(Fiore 2017, 4). Essa, di conseguenza, costituisce un esempio paradigmatico dei processi globalizzanti della migrazione internazionale, giacché creò un'estesa rete capillare che veicolava la circolazione di individui, famiglie, ma anche capitali, tradizioni e idee (Choate 2008, 1).

La disseminazione dello sfaccettato patrimonio culturale italiano originata dai flussi migratori legò l'Italia ai vari paesi del mondo in cui gli italiani emigrarono e nell'elenco di questi luoghi il Nord America e, più specificatamente, gli Stati Uniti occupano un posto significativo. In *Italy's Many Diasporas*, la storica Donna R. Gabaccia altresì enfatizza una forte relazione tra la dimensione locale della cultura italiana e quella cosmopolita, dovuta ai secoli della "global scattering"¹⁴⁷ (Gabaccia 2000, 5). Per di più, esaminando i dati statistici consoni a quelli forniti da Vecoli, Gabaccia mette in evidenza che i paesi dell'America del Nord rappresentavano la meta per una parte considerevole dei circa ventisei milioni dei migranti italiani.¹⁴⁸ A sua volta, la storica Maddalena Tirabassi afferma che più di ventinove milioni di italiani lasciarono il loro paese tra il 1860 e il 2011, e quasi sei milioni (cioè 5,800,706 persone) partiti tra 1876 e il 2005 emigrarono verso gli Stati Uniti d'America (Tirabassi 2018, 117).

La migrazione portò a contatto la dimensione nazionale dell'identità italiana con quella locale mettendole a confronto e dando origine a molteplici combinazioni di esse che si diffusero nel "mondo nuovo." Secondo Tirabassi la grande emigrazione aiutò a plasmare l'identità nazionale tra gli italiani di classe più bassa diretti oltreoceano, poiché il confrontarsi con "l'altro" li portò gradualmente a riconoscere in sé stessi l'identità italiana (Tirabassi 2018, 122). Fu proprio in terre straniere, afferma la studiosa, che per la prima volta essi furono chiamati "italiani" (Tirabassi 2018, 122). Da questa prospettiva, risulta emblematico l'episodio del film *Nuovomondo* [*Golden Door*] diretto da Emanuele Crialese (2006) che narra la storia della migrazione della famiglia Mancuso da Petralia Sottana, Sicilia, alla volta di Ellis Island, Stati Uniti. In una scena che raffigura la traversata transatlantica in terza classe, il protagonista Salvatore, cui l'intero universo era "limited only to Petralia Sottana"¹⁴⁹ (Tamburri

¹⁴⁷ "dispersione globale"

¹⁴⁸ In tal modo, il Nord America è stata la destinazione per 31% degli italiani tra il 1876 e il 1915, per il 25% nel periodo tra 1916 e il 1945, e per il 13% tra il 1946 e il 1975 (Gabaccia 2000, 4).

¹⁴⁹ "limitato esclusivamente a Petralia Sottana"

2021, 25), improvvisamente si rende conto di far parte di un'entità nazionale precedentemente a lui sconosciuta. Quando esprime la propria preoccupazione dovuta all'estrema vicinanza di tutti questi "stranieri" che lo circondano, il suo compagno di viaggio, Nicola Esposito, lo istruisce: "Stranieri? Ma dove sono tutti questi stranieri? Qua siamo tutti italiani." "Italiani?" domanda Salvatore incredulo, "Italiani," ribadisce Nicola.

Allo stesso tempo la "vernacular culture"¹⁵⁰ radicata nel "locus of origin,"¹⁵¹ come lo definisce Gabaccia, continuò a rappresentare il fulcro del senso di appartenenza per gli emigranti italiani; di conseguenza, l'emigrazione contribuì a mantenere vivo il localismo che i promotori dell'Italia unita cercarono di superare (Tirabassi 2018, 122). Questa riflessione è fondamentale per spiegare l'enfasi posta sulle tradizioni locali da parte degli immigranti italiani che frequentemente ne diventarono i custodi gelosi e che contribuì notevolmente alla costruzione delle loro identità. Essa inoltre evidenzia la complessità culturale ed etnica che già precedeva l'incontro del migrante con l'America. Durante il mio periodo di ricerca a New York nel 2023, ho avuto una conversazione con una signora residente a Massapequa e trasferitasi undicenne con i propri genitori da Alcamo, provincia di Trapani, nel 1968. Essa si identificò italo americana e osservò che i suoi genitori e altri membri della famiglia appartenenti alla prima generazione sembravano attenersi piuttosto rigorosamente ai costumi "siciliani" già superati dai parenti rimasti in Sicilia con i quali la famiglia mantenne stretti contatti. Secondo lei osservare tali tradizioni rappresentava un modo per rivendicare la propria identità italiana, una conferma di cui gli italiani che stavano in Italia non avevano bisogno.

Al fine di esplicitare le complessità che caratterizzano l'identità dei migranti italiani, le storiche Patrizia Audenino e Maddalena Tirabassi utilizzano l'indicazione metodologica ideata dall'antropologa Amalia Signorelli¹⁵² che consiste nella rappresentazione di un sistema di cerchi concentrici.¹⁵³ Secondo questo modello, il

¹⁵⁰ "cultura vernacolare"

¹⁵¹ "locus di origine"

¹⁵² Nonostante le varie discipline non di rado si sviluppino ciascuna secondo una propria linea temporale e operino quasi esclusivamente nel proprio campo, nel caso di uno slittamento paradigmatico si verifica un dialogo interdisciplinare intenso. La questione dell'etnicità postmoderna ne rappresenta un caso emblematico e, di conseguenza, il presente lavoro tiene in considerazione gli approcci elaborati da diverse discipline che riguardo il dato argomento.

¹⁵³ Cfr. *Migrazioni italiane. Storia e storie dall'Ancien régime a oggi* (Audenino e Tirabassi 2008, 71).

nucleo di questo sistema di identificazione, cioè il cerchio interno, il più ristretto, è appunto rappresentato da un “noi” inteso come persone dello stesso paese o della medesima catena migratoria (Audenino e Tirabassi 2008, 71). L’esperto di studi culturali Richard Gambino accentua il marcato regionalismo dell’Italia: “Not only each region, but each town considers itself a self-contained culture”¹⁵⁴ (Gambino 2011, 71). La studiosa di letteratura italo americana Mary Jo Bona afferma la persistenza del fenomeno del campanilismo¹⁵⁵ che resistette all’esperienza migratoria: “The phenomenon of *campanilismo* [...] survived the transatlantic crossing in the emergence of Little Italies”¹⁵⁶ (Bona 1999, 9-10; corsivi originali). Altresì la studiosa di storia sociale e politica statunitense Kathleen N. Conzen *et al.* evidenziano in maniera marcata il ruolo del campanilismo nella costruzione dell’identità dei migranti italiani. Gli studiosi osservano che: “Given the mentalità of the typical Italian immigrant, the spirit of campanilismo initially defined their [Italian immigrants’] dominant sense of peoplehood. Their feelings of solidarity and identity were largely circumscribed within the boundaries of the paese”¹⁵⁷ (Conzen *et al.* 1992, 26).

Il secondo cerchio era, a sua volta, costituito dall’identità regionale, mentre il terzo rifletteva l’opposizione tra migranti italiani settentrionali e quelli meridionali; il quarto sarebbe quello rappresentato dalla nazionalità. Infine, nel quinto e ultimo cerchio l’opposizione si instaurava tra i lavoratori migranti e i lavoratori nativi (Audenino e Tirabassi 2008, 71-72). Lo schema proposto rappresenta uno strumento piuttosto efficace per discernere le diversità inerenti al corpo dei migranti che nel paese di destinazione non di rado erano percepiti come un monolitico “altro.” Nel 1938 il sociologo Phyllis H. Williams descrive la tendenza di “lumping together [...] all Italians”¹⁵⁸ (P.H. Williams 1938, 13) a discapito delle tradizioni distinte di diverse

¹⁵⁴ “Non solo ogni regione, ma ogni paese si considera una cultura autonoma.”

¹⁵⁵ Tracciando l’etimologia del termine, Gambino afferma che esso deriva dalla parola “campana” e asserisce che le affinità nazionali degli italiani erano circoscritti dal raggio uditivo della campana della chiesa del villaggio (Gambino 2011).

¹⁵⁶ “Il fenomeno del *campanilismo* sopravvisse all’attraversamento transatlantico emergendo nelle *Little Italies*.”

¹⁵⁷ “Data la mentalità di un immigrante italiano tipo, lo spirito del campanilismo inizialmente definiva il loro [di immigranti italiani] senso dominante di appartenenza. Il loro sentimento di solidarietà e identità era perlopiù circoscritto dai confini del paese.”

¹⁵⁸ “mettere sullo stesso piano [...] tutti gli italiani”

comunità e afferma che gli americani sono “oblivious to these differences”¹⁵⁹ (P.H. Williams 1938, 13).

I numerosi italiani diretti all'estero costituivano un'entità colossale, eterogenea e piuttosto articolata, giacché moltissimi di loro erano guardiani attenti delle loro variegate tradizioni locali e allo stesso tempo portatori dell'identità italiana ormai a loro conferita. Ciononostante, essi non poterono sfuggire all'incontro con la cultura ospitante nella quale erano immersi e questo incontro si tradusse in un dialogo intenso che diede origine alle molteplici espressioni etniche frequentemente accomunate dalla categoria generalizzante di cultura italo americana, un fenomeno radicato nello stesso panorama culturale statunitense. Lo scopo del presente capitolo consiste quindi nell'analizzare come nel terreno composito e alquanto complesso degli Stati Uniti l'identità etnica italo americana, rivendicata da un altissimo numero di migranti e dai loro discendenti, durante il secondo Novecento, continuò a svilupparsi e reinventarsi, sfidando l'ipotesi dell'inesorabile entropia culturale, e influenzando la cultura statunitense dominante pur essendone essa stessa influenzata.

Infine, dato il carattere complesso delle identità etniche in questione, vorrei soffermarmi sulla grafia del termine “italo americano” utilizzato per descriverle. Nell'ambito degli studi italo americani vi sono diverse varianti e argomentazioni riguardanti la scrittura del termine. Ad esempio, l'esperto negli studi culturali italiani e italo americani Anthony J. Tamburri nel testo *To Hyphenate or Not to Hyphenate. The Italian/American Writer: An Other American* mette in discussione il modo comune di scriverlo nell'ambito anglofono, ovvero “Italian-American.” Lo studioso enfatizza la funzione disgiuntiva e la natura colonizzante del segno e propone una forma alternativa chiamata a superare il distacco tra i due termini, cioè “Italian/American” (Tamburri 1991, 46-47) e la sua variante in lingua italiana “italiano/americano” (Tamburri 2009, 277). Di contro, l'antropologo Thomas Belmonte difende l'uso del trattino,¹⁶⁰ mentre nel suo studio dell’“ItalianAmerican Cinema”¹⁶¹ Ben Lawton propone la versione unificata.¹⁶² Nell'ambito del presente

¹⁵⁹ “ignari di queste differenze”

¹⁶⁰ Cfr. “The Contradictions of Italian American Identity: An Anthropologist's Personal View” (Belmonte 1999).

¹⁶¹ “cinema italoamericano”

¹⁶² Cfr. “What is ‘ItalianAmerican’ Cinema” (Lawton 1995).

lavoro, il termine verrà utilizzato nella seguente forma: “italo americano,” dove lo spazio tra i due componenti rispecchia lo spazio in cui avviene l’intensa interazione etnica, rappresentando quindi la scelta di campo dell’autrice.

2. Il panorama statunitense. L’evoluzione e il superamento del concetto di etnicità

2.1 La grande migrazione e l’origine del dibattito etnico

Da quando l’immigrazione di massa si manifestò come un fenomeno possente in grado di plasmare la società e, di conseguenza, di influenzare lo sviluppo degli USA, uno dei leitmotiv più persistenti nella storiografia statunitense divenne quello dell’incorporazione dei migranti nel corpo politico dello stato e nel tessuto socio-culturale americano. Le prime espressioni estreme di una tale incorporazione, inizialmente intesa come un’assimilazione indifferenziata e rappresentate dall’immagine inequivocabile del *melting pot* e dalla teoria dell’*Anglo-conformity*, non lasciavano alcuno spazio a un dialogo inter-culturale prolifico e affermarono, di fatto, la supremazia indiscussa dei discendenti dai coloni bianchi protestanti anglo-sassoni, cioè il gruppo definito dall’acronimo *WASP*. Il termine *melting pot*, che letteralmente significa “calderone,” risale all’opera teatrale omonima *The Melting Pot* composta da Israel Zangwill nel 1908. Esso era inteso come un crogiuolo in cui le diverse etnie avrebbero dovuto fondersi per creare un’identità americana omogenea. L’idea è illustrata dallo stesso protagonista David Quixano: “America is God’s crucible, the great Melting Pot where all the races of Europe are melting and re-forming!”¹⁶³ (Zangwill 1921).

Allo stesso tempo il concetto di *Anglo-conformity*, proposto nell’ambito della storia culturale da Stewart G. e Mildred Wiese Cole,¹⁶⁴ costituisce un termine generico che abbraccia diversi approcci mirati a mantenere le istituzioni inglesi (in quanto modificate dalla rivoluzione americana), la lingua inglese e i pattern culturali

¹⁶³ “L’America è il crogiuolo di Dio, il grande Calderone dove tutte le razze europee si fondono e si riformano.”

¹⁶⁴ Cfr. *Minorities and American Promise. The Conflict of Principle and Practice* (Cole e Cole Wiese 1954).

d'impronta inglese come "dominant and standard in American life"¹⁶⁵ (Gordon 1961, 265). Come afferma il sociologo Milton Gordon, l'*Anglo-conformity* (e le sue versioni) rappresentava "the most prevalent ideology of assimilation in the American historical experience"¹⁶⁶ (Gordon 1961, 270) e raggiunse la sua massima espressione durante la prima guerra mondiale con il movimento di "so-called Americanization"¹⁶⁷ (Gordon 1961, 269). Lo studioso sottolinea le caratteristiche di questo fenomeno asserendo che: "While 'Americanization' in its various stages had more than one emphasis, it was essentially a consciously articulated movement to strip the immigrant of his native culture and attachments and make him over into an American along Anglo-Saxon lines — all this to be accomplished with great rapidity"¹⁶⁸ (Gordon 1961, 269). Gordon la definisce infatti come "pressure-cooking assimilation"¹⁶⁹ (Gordon 1961, 269).

In una tale prospettiva risulta delucidante il celebre articolo del critico letterario e culturale Sacvan Bercovitch, "The Puritan Vision of the New World," nel quale l'autore enfatizza che i Padri Pellegrini non reclamarono l'America per diritto di conquista, bensì come la Cananea a loro promessa (Bercovitch 1988, 39-40). Questa visione determinò il mito fondatore americano fissando in tal modo un'architettura del futuro paese nella quale il posto cardine era riservato ai coloni e loro discendenti. Analogamente, nel saggio "A Literature Considering Itself: The Allegory of Italian Americana," lo studioso di letteratura italo americana Robert Viscusi afferma che non essendo disposti a scartare la loro "historical identity"¹⁷⁰ (Viscusi 1991, 271), gli immigranti italiani non di rado compivano sacrifici estremi nel tentativo di "to 'make America'"¹⁷¹ pagando così un prezzo alto per entrare nel panteon americano (Viscusi 1991, 272). Mentre i protestanti anglo-sassoni identificano le proprie origini in termini di una missione religiosa adempiuta dai Padri Pellegrini, gli immigrati italiani, cercando di rapportarsi con questo disegno, reclamano il loro posto nella mitologia

¹⁶⁵ "dominanti e standard nella vita americana"

¹⁶⁶ "l'ideologia d'assimilazione prevalente nell'esperienza storica americana"

¹⁶⁷ "cosiddetta americanizzazione"

¹⁶⁸ "Mentre 'l'americanizzazione' nelle sue varie fasi poneva diverse enfasi, essa era essenzialmente un movimento consciamente articolato per privare l'immigrante della sua cultura nativa e dei suoi legami e trasformarlo in un americano secondo i principi anglo-sassoni – tutto ciò da portare a termine con grande rapidità."

¹⁶⁹ "l'assimilazione cotta a vapore"

¹⁷⁰ "identità storica"

¹⁷¹ "fare l'America"

americana, immedesimandosi con i demiurghi che eressero l'America dalla pietra e dal cemento.

Sottoposta dunque a forze contrastanti – come l'americanizzazione forzata, la resilienza nel salvaguardare la propria integrità culturale e la determinazione di rivendicare la propria legittimità – l'identità di un migrante subiva un'alterazione e si trasformava in un "americano etnico," un'entità liminale collocata sulla soglia della civiltà a cui non aveva il pieno accesso. Sulla scia del pensiero elaborato dagli storici Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno,¹⁷² lo studioso della storia e cultura italo americana Simone Cinotto osserva che l'etnicità italiana negli Stati Uniti serviva agli altri americani per rispecchiarsi in essa e cogliere il proprio essere diversi fissando in tal modo la loro identità razziale, culturale e sociale. Per illustrare questo meccanismo Cinotto usa la metafora "mirror play of opposites"¹⁷³ (Cinotto 2014, 4) che esplicita sia l'illusorietà che la profusione delle immagini create.

Enfatizzando l'aspetto grafico dello status marginale dei migranti rappresentato dallo "the hyphen stigma"¹⁷⁴ (Bourne 1996, 96), Daniel Aaron (una delle figure fondatrici degli studi americani) nel saggio "The Hyphenate Writer and American Letters" osserva che lo stesso trattino presente nella voce articolata assegnata ai cosiddetti "hyphenated Americans,"¹⁷⁵ quali "Italian-American," "Polish-American," "German-American," *etc.* sin dall'inizio segnalava l'esitazione dei nord americani nell'accettare i nuovi arrivati e l'intenzione di tenerli alla distanza di un trattino rispetto alla comunità consolidata (Aaron 1964, 213). Allacciandosi al ragionamento di Aaron, Anthony J. Tamburri sostiene che il trattino sottolinea la differenza ideologica percepita nel "termine originale" e nota: "[The hyphen] sets up a contrast between the ethnic and the dominant groups from the perspective of the latter. In addition, the separatedness caused by the hyphen is physically manifested"¹⁷⁶ (Tamburri 1991, 46). La liminalità dell'immigrato era quindi implicita nel suo stesso nome e resa da esso ineludibile.

¹⁷² Cfr. *Are Italians White? How Race Is Made in America* (J. Guglielmo e Salerno 2003).

¹⁷³ "il gioco di specchi tra gli opposti"

¹⁷⁴ "stigma del trattino"

¹⁷⁵ "americani col trattino"

¹⁷⁶ "[Il trattino] determina il contrasto tra il gruppo etnico e quello dominante dalla prospettiva di quest'ultimo. Per di più, la separazione causata dal trattino si manifesta fisicamente."

L'inizio del ventesimo secolo — e più specificatamente gli anni ardui della Grande Guerra, — non solo segnò l'accrescere della spinta verso l'assimilazione indotta dalla “patriotic hysteria”¹⁷⁷ negli Stati Uniti (Gordon 1961, 269) e illustrata dal poster *Americans All!* di Howard Chandler Christy, ma fece altresì emergere gli oppositori alla visione discriminante delle minoranze etniche. Tra essi si distinse il filosofo Horace M. Kallen, il quale nel 1915 pubblicò nel periodico statunitense *The Nation* l'articolo bipartito dal titolo simbolico “Democracy versus the Melting Pot: A Study of American Nationality.” Nell'incipit dello stesso, Kallen affronta le critiche nei confronti della Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti accusata di essere una “collection of ‘glittering generalities’”¹⁷⁸ a seguito di casi lampanti di non uguaglianza dinanzi alla legge (Kallen 1996, 67). Egli osserva che la Dichiarazione concepita come uno strumento di difesa e d'attacco al fine di combattere tale disuguaglianza oramai è stata riformulata dai discendenti dei coloni britannici: nel 1914 come nel 1776 essi sentono che i loro vantaggi che possono essere ammassati sotto il termine “Americanism”¹⁷⁹ sono messi a repentaglio da una minaccia che ancora una volta proviene da oltreoceano (Kallen 1996, 67-8). L'articolo quindi enfatizza la centralità della questione dei migranti per la società americana giacché essa mette in discussione gli stessi principi sui quali si regge la nazione.

Per di più, lo studioso attesta l'inarrestabile cambiamento a cui il paese è sottoposto e propone un nuovo disegno sociale. Kallen sentenzia: “For decidedly the older America, whose voice and whose spirit was New England, is gone beyond recall”¹⁸⁰ (Kallen 1996, 83). Egli inoltre sostiene che costringere le variegate voci che compongono la nazione a cantare all'unisono “the old Anglo-Saxon theme ‘America’”¹⁸¹ significherebbe violare la legge base dell'America stessa e lo spirito delle sue istituzioni (Kallen 1996, 89). Significherebbe inoltre violare la stessa natura umana, poiché secondo Kallen: “Men may change their clothes, their politics, their wives, their religions, their philosophers [...]: they cannot change their

¹⁷⁷ “isteria patriottica”

¹⁷⁸ “collezione di ‘generalità scintillanti’”

¹⁷⁹ “americanismo”

¹⁸⁰ “Decisamente la vecchia America, la cui voce e il cui spirito erano incarnati nel New England, svanì irrimediabilmente.”

¹⁸¹ “un vecchio motivo anglo-sassone chiamato ‘America’”

grandfathers”¹⁸² (Kallen 1996, 91). Di conseguenza egli promuove un’immagine della “civilizzazione Americana” rappresentata non da un unisono bensì da un’armonia, percepita come “the perfection of the cooperative harmonies of ‘European civilization,’”¹⁸³ “an orchestration of mankind”¹⁸⁴ (Kallen 1996, 92). Kallen dunque riformula l’idea della “sinfonia americana” monotematica, proposta da Zangwill (1908) orientandola verso una maggiore apertura e variazione polifonica.

Analogamente, nell’articolo “Trans-National America” che risale al 1916, il saggista Randolph S. Bourne mette in evidenza il fallimento della strategia del *melting pot*, che, a suo avviso, non segnala la fine “of the great American democratic experiment,”¹⁸⁵ bensì il suo inizio (Bourne 1996). Nel mettere in discussione il significato della stessa identità americana, egli sostiene che “America is transplanted Europe”¹⁸⁶ le cui colonie si mergono ma non si fondono (Bourne 1996, 100). Bourne sostiene che l’America rappresenta “a unique sociological fabric”¹⁸⁷ e quasi trascende il concetto di nazionalità, diventando una “trans-nationality”¹⁸⁸ che intreccia svariati fili di tutte le misure e di tutti i colori (Bourne 1996, 106). Indubbiamente il limite del ragionamento di Bourne è rappresentato dal suo persistente eurocentrismo, che offusca la sua visione e gli impedisce di accorgersi dei propri compaesani di origine non-europea, siano essi migranti o nativi americani.¹⁸⁹ Bourne nondimeno nega ai discendenti dei coloni anglo-sassoni lo status privilegiato connaturato, affermando che il loro primato è puramente cronologico: “The Anglo-Saxon was merely the first immigrant, the first to found a colony”¹⁹⁰ (Bourne 1996, 96).

Risulta inoltre fondamentale per il focus della presente ricerca l’osservazione che lo studioso fa sull’effetto apparentemente paradossale dell’assimilazione, che

¹⁸² “Gli uomini possono cambiare i propri vestiti, il proprio orientamento politico, le propri mogli, la propria religione, i propri filosofi [...]: ma non possono cambiare i propri nonni.”

¹⁸³ “la perfezione delle armonie cooperative della ‘civilizzazione europea’”

¹⁸⁴ “un’orchestra dell’umanità”

¹⁸⁵ “del grande esperimento democratico americano”

¹⁸⁶ “l’America è l’Europa trapiantata”

¹⁸⁷ “un tessuto sociologico unico”

¹⁸⁸ “trans-nazionalità”

¹⁸⁹ La contrapposizione tra i nativi e gli americani all’interno del quadro raffigurato da Bourne emerge chiaramente nel seguente passo: “We [Americans] are all foreign-born or the descendants of foreign-born [...]. The early colonists [...] did not come to adopt the / of the American Indian” (“Noi [americani] siamo tutti nati all’estero o discendenti di chi è nato all’estero [...]. I primi coloni [...] non adottarono la cultura degli indigeni americani”) (Bourne 1996, 94).

¹⁹⁰ “L’anglo-sassone è stato semplicemente il primo immigrato, il primo a fondare una colonia.”

altresì indusse le identità etniche a rafforzarsi: “Assimilation [...] instead of washing out the memories of Europe, made them more and more intensely real. Just as these clusters became more and more objectively American, did they become more and more German or Scandinavian or Bohemian or Polish”¹⁹¹ (Bourne 1996, 93). In realtà, questa affermazione allude all’ipotesi espressa nell’articolo “The Invention of Ethnicity: A Perspective from the U.S.A.,” secondo la quale i momenti di forti crisi sociali — quali la guerra o una drastica recessione economica — rappresentano “periods of intensified invention of ethnicity,”¹⁹² giacché mettono in questione retorica, simboli e rituali dei gruppi etnici i quali devono mostrarsi concordi con gli ideali nazionali, ma allo stesso tempo inducono le minoranze etniche a salvaguardare i valori chiave delle loro culture (Conzen et al. 1992, 13). La visione di Bourne prefigura quindi i processi dell’ulteriore reinvenzione dell’etnicità che hanno luogo durante il secondo Novecento, quando la relazione tra l’identità “americana” e quella “etnica” sarà non di rado sbilanciata a favore di quest’ultima.

2.2 La rivalutazione della materia etnica nel contesto dell’*ethnic revival*¹⁹³

Le voci di Kallen e Bourne e quelle concordi — progressiste secondo alcuni parametri nonostante i marcati limiti, — rappresentavano casi sporadici durante la prima metà del ventesimo secolo e solo successivamente alla seconda guerra mondiale il cambiamento nella percezione delle minoranze etniche e nell’autoidentificazione delle stesse acquisì carattere sistematico. Un’altra crisi presentò difatti un’altra occasione per rinegoziare lo status dell’etnicità nel dibattito statunitense. La crisi in cui sprofondò la nazione tra l’assassinio del presidente J.F. Kennedy e le dimissioni del presidente Richard Nixon a seguito dello scandalo Watergate era di natura sia politica, sia socio-culturale: fu un periodo di violenza razziale, sommosse nei campus universitari, proteste contro la guerra, un intenso fermento culturale, un abuso da parte del potere e il tradimento della fiducia pubblica (Gleason 1983, 929).

¹⁹¹ “L’assimilazione [...] anziché spazzare via le memorie dell’Europa le rese più intensamente reali. Proprio mentre questi gruppi diventavano sempre più oggettivamente americani, essi diventavano sempre più tedeschi o scandinavi o boemi o polacchi.”

¹⁹² “periodi di un’intensa invenzione di etnicità”

¹⁹³ “la rinascita etnica”

A causa del sorgere dei movimenti etnici che scossero gli Stati Uniti negli anni '60 e del processo descritto dall'esperto di studi culturali Rafael Pérez-Torres come "the two-way dispersal of information,"¹⁹⁴ che indusse alla convergenza del sapere prodotto da colonizzatori e colonizzati (Pérez-Torres 1993, 171), gli equilibri preesistenti cambiarono drasticamente. Il fenomeno risuonò in svariati ambiti culturali, e secondo lo studioso della cultura italo americana Thomas Ferraro la ricerca sulla produzione letteraria di diverse minoranze etniche si avviò anche essa in seguito al movimento per i diritti civili e alla consecutiva rivalutazione della cultura afro americana, che incentivò gli studiosi alla rivendicazione delle storie letterarie etniche, gruppo dopo gruppo (Ferraro 1993, 4). Indubbiamente il fermento socio-culturale riaccese le polemiche, dando origine a un numero considerevole di scritti sulla natura del fenomeno generalmente definito come *ethnic revival* e del concetto stesso di etnicità (Conzen et al. 1992, 4).

Come osserva lo storico Philip Gleason, alla fine degli anni '40 predominava il pensiero secondo il quale l'assimilazione avrebbe eroso le culture dei migranti quasi completamente e che i resti fossero non solo arcaici, ma addirittura disfunzionali, poiché considerati come una fonte di sentimenti etnocentrici, anti-intellettuali e isolazionisti (Gleason 1983, 930). Il fenomeno di *black revolution*¹⁹⁵ e il successivo emergere di forme nuove di etnicità cambiarono lo *status quo*, affermando la persistenza della coscienza etnica e rendendo un'identità etnica un'opzione più allettante in un'epoca in cui "the traditional Americanism"¹⁹⁶ fu screditato dalla crisi razziale e dalla guerra in Vietnam (Gleason 1983, 930). Gleason inoltre osserva che in una situazione che egli definisce per mezzo del concetto coniato dal sociologo Nathan Glazer, "the ecology of identities,"¹⁹⁷ per la prima volta nella storia americana a molti individui sembrava più allettante affermare la propria identità etnica piuttosto che affermare di essere semplicemente americani (Gleason 1983, 930). Allo stesso modo

¹⁹⁴ "la propagazione bidirezionale dell'informazione"

¹⁹⁵ Il movimento per il potere delle persone di colore o movimento di liberazione afro americano emerso a metà degli anni '60 dal movimento per i diritti civili, reagì contro le sue tendenze moderate, convenzionali e gradualisti, rappresentando la richiesta di azioni più immediate per contrastare la supremazia bianca americana.

¹⁹⁶ "l'americanismo tradizionale"

¹⁹⁷ "L'ecologia delle identità." Per maggiori informazioni sul concetto, cfr. *Affirmative Discrimination: Ethnic Inequality and Public Policy* (Glazer 1975, 177-178).

l'antropologo Michael Fischer asserisce che il fenomeno di "[e]thnic anxiety,"¹⁹⁸ insieme alle altre espressioni di etnicità, rappresenta un riflesso dei processi culturali più ampi in atto nella seconda metà del Novecento (Fischer 1986, 197).

A tal proposito risulta emblematico il rovesciamento etimologico del concetto illustrato dall'esperto di studi culturali Werner Sollors. Lo studioso nota che, proprio a partire degli anni '60, il termine "etnicità" superò l'originale connotazione pagana, codificata nella parola greca *ethnikos*, dalla quale deriva¹⁹⁹ (Sollors 1986, 25). Etnicità, sostiene Sollors, a lungo mantenne la memoria pagana sotto la forma secolare dell'etnico inteso come "altro," ossia, in America, non del tutto americano (Sollors 1986, 25). Proprio a causa dei movimenti etnici, il versante "sacro" dell'antitesi americano vs. etnico progressivamente slittò verso l'elemento etnico, giacché etnicità smise di significare una caratteristica da sorpassare per mezzo di una conversione (i.e. assimilazione); da "a heathenish laiability"²⁰⁰ essa si trasformò in "a sacred asset"²⁰¹ diventando un tratto di identità bramato, raggiungibile tramite un'ulteriore rigenerazione (Sollors 1986, 33). In un'opera più recente Sollors riprende quest'ipotesi di inversione di significato sostenendo che: "Traditionally, the struggle was toward a true Christian, or later, a truly American identity; now many Americans yearn for an *ethnic* identity"²⁰² (Sollors 2017, 24; corsivi originali).

A sua volta lo studioso di letteratura William Boelhower, che colloca l'istaurazione di un nuovo paradigma multi-etnico negli Stati Uniti durante gli anni '60 (Boelhower 1982, 219-30), ricollega il fenomeno all'"identity crisis"²⁰³ indotta dalla consapevolezza che l'identità americana come concepita precedentemente non fosse che un artefatto. Boelhower sottolinea che la pubblicazione nel 1953 dell'opera *The Uprooted* dello storico Oscar Handlin rivelò ulteriormente che l'immigrazione, lontana dall'essere una questione periferica, rappresenta la stessa storia dell'America

¹⁹⁸ "l'ansia etnica"

¹⁹⁹ Per le maggiori informazioni sull'etimologia e la storia del termine "etnicità," cfr., particolarmente, Werner Sollors *Beyond Ethnicity* (Sollors 1986, 20-39), Werner Sollors "'Ethnic, ethnical, ethnicity, ethnîe, ethnique': Entries from *Oxford Dictionary* (1961), and *Supplement* (1972), and *Grand Robert* (1985)" (Sollors 1996a, 2-12), e Elizabeth Tonkin *et al.*, *History and Ethnicity* (Tonkin, McDonald e Chapman 1989, 11-7).

²⁰⁰ "un intralcio pagano"

²⁰¹ "un'eredità sacra"

²⁰² "Tradizionalmente la lotta era indirizzata verso una vera identità cristiana, e, in seguito, un'identità veramente americana; ora tanti americani anelano all'identità *etnica*."

²⁰³ "crisi d'identità"

(Boelhower 1987, 19) e questa “nuova” convinzione non potette che avere una risonanza notevole. Coniando il termine “crisi d’identità,” lo psicologo Erik Erikson associa il fenomeno all’“experience of emigration, immigration, and Americanization”²⁰⁴ (Boelhower 1987, 19), mentre Boelhower cita lo storico David Potter per illustrare lo sradicamento intrinseco americano: “Unlike most nationality groups in the world today, the people of the United States are not ethnically rooted in the land where they live”²⁰⁵ (in Boelhower 1987, 19). Peccando della stessa incuria nei confronti dei nativi americani presente nel ragionamento di Bourne, l’asserzione di Potter ciò nondimeno mette in luce la necessità di una profonda riconsiderazione del ruolo delle tessere etniche all’interno di un mosaico americano.

In questo periodo storico la nozione stessa di etnicità,²⁰⁶ fondamentale per la rielaborazione dei fenomeni socio-culturali in atto, rappresentava spesso l’oggetto di una disamina scrupolosa. Essenzialmente le ipotesi oscillavano lungo tutto un ventaglio di opzioni incluse tra versanti opposti, cioè l’assimilazione e l’assiduità delle identità etniche. A partire da una rivalutazione del ruolo di queste identità, Nathan Glazer e Daniel P. Moynihan misero in rilievo una vigorosa resistenza all’assimilazione da parte dei migranti nel contesto di una metropoli moderna quale era New York. Nel loro volume dal titolo eloquente *Beyond the Melting Pot: The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians and Irish of New York City* – la cui pubblicazione secondo Werner Sollors segnò la fine di un’era (Sollors 1986, 20) – essi altresì discutono la trasformazione dei gruppi etnici, considerati “recreated”²⁰⁷ ma tuttavia distinti e riconoscibili (Glazer e Moynihan 1963, 12). Dichiarando “the dream of ‘cultural pluralism’”²⁰⁸ tanto improbabile quanto la speranza del *melting pot*, Glazer e Moynihan insistono sulla creazione di unità etniche idiosincratiche i cui membri sono legati da attributi *nuovi* che i migranti originali non avrebbero riconosciuto come identificativi (Glazer e Moynihan 1963, 12). Gli studiosi inoltre sottolineano il carattere interattivo dell’etnicità, affermando che i gruppi etnici sono continuamente

²⁰⁴ “esperienza di emigrazione, immigrazione e americanizzazione”

²⁰⁵ “A differenza della maggior parte dei gruppi nazionali nel mondo oggi, il popolo degli Stati Uniti non è radicato dal punto di vista etnico nella terra in cui risiede.”

²⁰⁶ Werner Sollors osserva che la parola “etnicità” per la prima volta fu pubblicata nel 1941 nel testo di W. Lloyd Warner (Sollors 1989, xiii), mentre Herbert Gans segnala che l’uso del termine nell’ambito della sociologia americana è antecedente e risale agli anni ’30 (Gans 2009, 126).

²⁰⁷ “ricreati”

²⁰⁸ “il sogno del ‘pluralismo culturale’”

ricreati proprio a causa delle nuove esperienze acquisite in America (Glazer e Moynihan 1963, 17). Analogamente, opponendosi al concetto del *melting pot*, nell'opera *The Rise of the Unmeltable Ethnics. The New Political Force of the Seventies*, il filosofo Michael Novak celebra l'ascesa sul palcoscenico culturale e politico americano delle minoranze etniche quali polacchi, italiani, greci e slavi, che egli accomuna sotto un acronimo provocatorio *PIGS*²⁰⁹ (Novak 1973, 53) denunciando in tal mondo il persistente stigma sociale a esse legato.

Tale periodo storico era altresì caratterizzato da controversie che riguardavano le letterature etniche statunitensi, più specificatamente, le letterature in lingua non-inglese. Come osserva Sollors nell'introduzione alla prima antologia multilingue americana intitolata *The Multilingual Anthology of American Literature. A Reader of Original Texts with English Translation*, il movimento dei diritti civili degli anni '60 e il successivo incremento degli studi multiculturali degli anni '80 hanno contribuito significativamente a legittimare “versions of the story of American literature”²¹⁰ (Sollors 2000, 1). Allo stesso tempo però vi è stata una sorta di retrocessione nei confronti delle letterature in lingue “straniere,” che erano non solamente non incluse nel canone, ma la cui menzione era sempre più sporadica nei testi degli studi letterari statunitensi. Sollors accentua il fatto che la *Cambridge History of American Literature*, pubblicata nel 1919, mette in chiaro che “the language of the people of the United States has been English even more prevailing than their institutions and their cultures,”²¹¹ e ciononostante il volume contiene più di 60 pagine dedicate agli “non-English writings”²¹² (Sollors 2000, 1-2).

Successivamente, nel corso del ventesimo secolo, “the ‘American Century’”²¹³ (Sollors 2000, 1), in cui la “letteratura Americana” è stata istituita come campo di studi, essa da entità multilingue si trasformò in una disciplina che si reggeva su una lingua sola (Sollors 2000, 4). Non vi è stato un equivalente agli studi poliedrici del primo dopoguerra e questo contrasto diventa sempre più lampante se consideriamo il fatto che mentre il multilinguismo costituiva un oggetto di studi, l'epoca del

²⁰⁹ Lett. “maiali;” l'abbreviazione che Novak attribuisce a Geno Baroni (Novak 1973, xxii, 46-7).

²¹⁰ “le versioni della storia della letteratura Americana”

²¹¹ “la lingua dei popoli degli Stati Uniti è stata inglese in un modo ancora più evidente delle loro istituzioni e delle loro culture”

²¹² “scritti non-inglesi”

²¹³ “il ‘secolo Americano’”

multiculturalismo era incline ad ignorare le lingue come fattore chiave della letteratura americana e della sua diversità culturale (Sollors 2000, 2).

Come sostiene Sollors, “the American literary histories, anthologies, and bibliographies tend to marginalize non-English writings in The United States”²¹⁴ (Sollors 2000, 4) rappresentando difatti un sedimento di una versione linguistica del *melting pot*. Solo a cavallo tra i due secoli con i progetti promossi dal “Longfellow Institute,” dall’Università di Harvard, con la pubblicazione di *The Multilingual Anthology of American Literature*, vi fu un recupero di un vasto corpo di letterature in lingue “straniere” precedentemente confinate in una sorta di limbo. Come scopo di stesura dell’antologia Sollors indica l’intento di “make visible the most glaring blind spot in American letters”²¹⁵ (Sollors 2000, 4). Questo approccio mette in evidenza il concetto ideato dai colonizzatori inglesi di “the ‘city upon a hill,’”²¹⁶ che rappresenta una Babele Americana (Shell 2000, 692), e di mostrare che la letteratura americana è molto di più di una discendente di una sola nazione madre (Sollors 2000, 8).

2.3 La “narrativa del declino”

Al contrario degli approcci finora citati, secondo una visione — tuttavia persistente nelle polemiche del secondo Novecento — dell’assorbimento dei gruppi etnici da parte della cultura americana generale, lo psicologo e sociologo Vladimir C. Nahirny e il sociologo del linguaggio Joshua A. Fishman promulgano l’idea dell’“erosion of ethnicity”²¹⁷ (Nahirny e Fishman 1996, 266). Essi condividono il presupposto espresso da Glazer e Moynihan secondo il quale i migranti perdono la loro cultura distintiva, la lingua e le usanze già nel corso della seconda generazione (Glazer e Moynihan 1963, 17) arrivando però alla conclusione opposta. Gli studiosi dunque rigettano l’ipotesi del risorgere dell’etnicità e confutano “il principio del ritorno della terza generazione” formulato dallo storico Marcus L. Hansen, secondo il

²¹⁴ “le storie di letteratura, antologie e bibliografie americane tendevano a marginalizzare le opere non-inglesi degli Stati Uniti”

²¹⁵ “rendere visibile il punto cieco più eclatante delle lettere americane”

²¹⁶ “La città sulla collina”

²¹⁷ “erosione dell’etnicità”

quale “what the son wishes to forget the grandson wishes to remember”²¹⁸ (Hansen 1938, 9). Nahirny e Fishman sostengono che per la maggior parte dei gruppi etnici americani il processo di erosione si compie nell’arco di tre generazioni, ove in genere per l’ultima l’eredità etnica cessa di avere un ruolo vitale (Nahirny e Fishman 1996, 266). I nipoti diventano del tutto estranei al proprio retaggio ancestrale, ribadiscono gli studiosi, trasformandosi semplicemente in “Americans of one particular (if not mixed) ethnic ancestry”²¹⁹ (Nahirny e Fishman 1996, 326).

Analogamente, il sociologo Herbert Gans, analizzando le manifestazioni dell’etnicità tra gli individui appartenenti alla terza generazione dei migranti di discendenza europea, introduce il concetto di “symbolic ethnicity”²²⁰ che, di fatto, ricusa le tesi espresse da Clifford Geertz e Harold Isaacs, i quali enfatizzano il carattere primordiale e ereditario dell’etnicità.²²¹ Secondo gli antropologi, l’aderire a un gruppo basatosi sulla discendenza e cultura comuni soddisfa il bisogno essenziale di “belonging”²²² dell’individuo (Conzen et al. 1992, 4). Al contrario, nel suo articolo “Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America” Gans afferma che gli americani “etnici”²²³ possono estrapolare gli elementi della cultura nativa dei loro antenati migranti; tali elementi, giacché privati della connotazione negativa dovuta alla discriminazione legata allo status di minoranza, col tempo si allontanano dai loro referenti iniziali e si trasformano in meri simboli (Gans 1979, 10-1).²²⁴ Gans, difatti, rielabora e riabilita la “straight-line theory”²²⁵ di Neil C. Sandberg, secondo la quale le tendenze secolari dell’“acculturazione” e dell’assimilazione inducono a un

²¹⁸ “ciò che il figlio vuole dimenticare il nipote vuole ricordare”

Significativamente, Hansen sostenne che il principio deriva da un fenomeno quasi universale ed è particolarmente pertinente nel campo di storia letteraria e culturale (1938, 9).

²¹⁹ “americani di una particolare (se non mista) discendenza etnica”

²²⁰ “etnicità simbolica”

²²¹ Per più informazioni, cfr. *The Interpretation of Cultures* (Geertz 1973) e *Idols of the Tribe: Group Identity and Political Change* (Isaacs 1975).

²²² “appartenenza”

²²³ Più specificatamente lo studioso si riferisce alla terza e alla quarta generazione dei migranti europei arrivati negli stati Uniti durante la “nuova migrazione” (Gans 1979, 1). In questo gruppo Gans include anche gli americani “etnici” di discendenza italiana.

²²⁴ Commentando sulle problematiche della teoria di Gans, Cinotto osserva che, ancorando la nozione di etnicità a quella di classe, Gans fa scomparire la “‘real’ ethnicity” (“etnicità ‘reale’”) nel momento in cui l’individuo ascende la scala sociale (Cinotto 2014, 5; corsivi miei). Cinotto enfatizza che le etnicità nell’America moderna e postmoderna si comprendono meglio se percepite come strategie flessibili e in evoluzione verso l’adattamento a contesti socioeconomici, politici e culturali (Cinotto 2014, 6).

²²⁵ “teoria lineare”

eventuale assorbimento dei gruppi etnici in una cultura dominante più vasta (Gans 1979, 2).²²⁶ Un ragionamento analogo si riscontra nell'opera *Ethnic Options: Choosing Identities in America* della sociologa Mary C. Waters,²²⁷ la quale, coniando il concetto di “optional ethnicity”²²⁸ sottolinea che l'etnicità “bianca”²²⁹ negli Stati Uniti può essere concepita come un insieme di caratteristiche selezionate in piena coscienza, prive del sentimento di stigmatizzazione, che rappresentano una fonte di gratificazione personale (de Lucia 2017, 30).

Riferendosi proprio ai discendenti dei migranti italiani il sociologo Richard Alba discute un eventuale declino delle identità etniche per mezzo del concetto di “twilight of ethnicity.”²³⁰ Egli sostiene che la metafora risulta accurata per il periodo in cui le differenze etniche permangono visibili solo vagamente. Lo studioso segnala che l'etnicità non svanì rapidamente ma che essa sembra recedere progressivamente, “at least among whites”²³¹ (Alba 1985, 152). Alba sostiene che gli italo americani si trovano a un passo dal tramonto della loro etnicità (Alba 1985, 152), giacché con il passare del tempo essi stanno perdendo i tratti essenziali dell'identità etnica, mantenendone solo i marcatori esterni. Alba parla di un “presumed ethnic revival”²³² (Alba 1985, 135) e afferma che il carattere distintivo culturale italo americano “has paled to a feeble version of its former self”²³³ (Alba 1985, 152). Per lui “[t]he rising

²²⁶ Per più informazioni, cfr. *Ethnic Identity and Assimilation: The Polish-American Community* (Sandberg 1974).

²²⁷ Sul confronto tra le teorie di H. Gans e M. Waters, cfr. l'articolo di Herbert Gans “Reflections on Symbolic Ethnicity. A Response to Y. Anagnotsou” (Gans 2009).

²²⁸ “etnicità opzionale”

²²⁹ Vi è un filone intero di studiosi contemporanei, come M. F. Jacobson, D. R. Roediger, D. A. J. Richards, J. Guglielmo, S. Salerno, T. Guglielmo e P. Vellon, che, occupandosi del concetto dell'etnicità europea analizzano la “razzalizzazione” dei migranti sulla base del colore della pelle e mostrano come questi ultimi, in rapporto all'apparente prossimità all'èton bianco, erano collocati all'interno della gerarchia razziale. In tal modo, durante le prime ondate di migrazione, all'identità italo americana è stato concesso lo status interstiziale, come segno di riluttanza nel connettere gli italiani all'idea di *whiteness* (J. Guglielmo e Salerno 2003), (Roediger 2005). Solo alle fine della seconda guerra mondiale gli italiani sono stati inclusi nella categoria dei “bianchi” (Ruberto e Sciorra 2017a). Più precisamente Thomas A. Guglielmo si focalizza su come la percezione dell'identità italiana, legata ai concetti di razza e di colore, era plasmata in uno dei più grandi centri urbani dell'epoca, Chicago (T.A. Guglielmo 2003). Inoltre, per il dibattito attuale su identità italo americana con riferimento alla categoria quale *whiteness*, cfr., particolarmente, il volume di Anthony J. Tamburri *A Politics of [Self]- Omission. The Italian/American Challenge in a Post-George Floyd Age* (Tamburri 2022).

²³⁰ “crepuscolo dell'etnicità”

²³¹ “almeno tra i bianchi”

²³² “presunta rinascita etnica”

²³³ “sbiadì fino diventare una versione flebile di sé”

rate of intermarriage”²³⁴ rappresentano un irrevocabile indicatore dell’ “[ethnic group’s] boundary shift”²³⁵ e, di conseguenza, della perdita del suo carattere distintivo (Alba 1985, 152).²³⁶ Nella parte conclusiva, Alba accenna all’emergere di nuovi gruppi etnici, il cui carattere è fondamentalmente mutato, ma avvalendosi della teoria di Gans sostiene che “[t]his contemporary form of ethnicity”²³⁷ è discontinua e non vincolante, si focalizza sui simboli delle culture etniche e non sulle culture stesse (Alba 1985, 153).

Secondo il saggista Jerre Mangione e lo scrittore Ben Morreale, a differenza delle prime generazioni italo americane, le generazioni successive, inserite nel contesto americano,²³⁸ possono apprezzare la cultura degli antenati migranti senza conflitto, bensì con curiosità e orgoglio, scartando le usanze e le norme del “vecchio mondo” considerate anacronistiche (Mangione e Morreale 1992, 452-3). Allo stesso modo, in relazione alle opere di Rita Ciresi e di Anthony Giardina, Robert Viscusi osserva che in esse “old Italian rules of thumb and moral guides acquire the status of nuisance possessions inherited from relatives that survive in the closet until it’s time to move, when they are discarded or left behind”²³⁹ (Viscusi 2011, 22).

2.4 La reinvenzione come chiave di volta della semiosi etnica

Una concezione essenzialmente antitetica all’idea dell’etnicità “simbolica,” “opzionale” o prossima all’estinzione è illustrata da Michael M. J. Fischer nell’articolo “Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory.” Come sottolinea la studiosa di

²³⁴ “il tasso crescente dei matrimoni misti”

²³⁵ “slittamento dei confini [del gruppo etnico]”

²³⁶ Il concetto di “group boundaries” (“confini di gruppo”) è adoperato da Richard Alba in linea con le teorie di Fredrik Barth (Alba 1985, 135), cioè come un criterio per determinare l’affiliazione al gruppo e come la modalità per segnalare l’adesione e l’esclusione dallo stesso (Barth 1969, 15).

²³⁷ “questa forma contemporanea dell’etnicità”

²³⁸ Il 12 ottobre del 1942 l’istituzione del Columbus Day e la rimozione dalla lista di “nemici stranieri” segnò una tappa fondamentale nell’integrazione della comunità italo americana nel corpo politico statunitense. Quasi ottant’anni dopo, il 1° luglio del 2020, la statua di Cristoforo Colombo regalata dalle autorità della città gemellata, Genova, è stata rimossa dal piazzale davanti al municipio di Columbus, Ohio. La decisione è stata acclamata dagli attivisti civili che sostengono che la figura di Colombo incarna le conseguenze disastrose dell’istituzione della supremazia bianca, della quale, evidentemente, la comunità italo americana sarebbe ormai considerata una parte (“The Columbus Dispatch” 2020).

²³⁹ “le vecchie regole pratiche e le guide morali italiane acquisiscono lo status di beni fastidiosi ereditati dai parenti che sopravvivono nel ripostiglio fino al momento del trasloco, quando sono scartati o lasciati indietro”

letteratura italo americana Francesca de Lucia, Fischer contrasta l'ipotesi che gli elementi etnici possono essere scelti deliberatamente dagli individui o svuotati del loro significato originario (de Lucia 2017, 31). Fischer sostiene, infatti, che l'etnicità rappresenta una componente emotiva e profondamente radicata nell'identità, un fenomeno di natura proteiforme e dinamica, una categoria alquanto fluida, rinnovata e reinventata da ogni generazione e da ogni individuo in maniera irrazionale (Fischer 1986, 195). Inoltre, esaminando a sua volta l'"[e]thnicity in its contemporary form,"²⁴⁰ Fischer nega la possibilità della genealogia lineare della stessa e evidenzia che essa non è un frutto né di un "group process (support systems),"²⁴¹ né di una "transition (assimilation),"²⁴² né di una "straightforward transmission from generation to generation (socialization)"²⁴³ (Fischer 1986, 197).

Secondo Fischer, la reinvenzione contemporanea dell'identità etnica avviene attraverso la memoria, concetto che egli ricollega alla sua concezione pitagorica, che permette la rigenerazione dell'io tramite la rievocazione dei suoi frammenti (Fischer 1986, 197). Analizzando la ri-creazione dell'etnicità nelle opere degli scrittori americani etnici Fischer inoltre allude al mito della Cabala lurianica dell'origine del mondo indotta dalle scintille divine sprigionate dai vasi rotti (Klein 2000, 137): "What thus seem to be individualistic autobiographical searching turn out to be [...] recollections of disseminated identities and of the divine sparks from the breaking of the vessels. These are a modern version of the Pythagorean arts of memory: retrospection to gain a vision of the future"²⁴⁴ (Fischer 1986, 198). Interagendo con la realtà circostante, la memoria forgia identità distinte e resilienti che sfidano sia i cardini culturali "originari" sia i pattern socio-culturali dell'ambiente circostante. Sono proprio le referenze reciproche e l'intrecciarsi dei filoni culturali appartenenti ad ambiti diversi a dare all'etnicità le sue capacità da fenice di re-invigorirsi e re-ispirarsi (Fischer 1986, 230).

²⁴⁰ "etnicità nella sua forma contemporanea"

²⁴¹ "processo collettivo (sistemi di supporto)"

²⁴² "transizione (assimilazione)"

²⁴³ "trasmissione diretta da generazione a generazione (socializzazione)"

²⁴⁴ "Ciò che inizialmente sembra essere una ricerca autobiografica individuale si rivela essere una raccolta delle identità disseminate e delle scintille divine dai vasi rotti. Questa rappresenta una versione moderna dell'arte pitagorea della memoria: retrospezione per ottenere una visione del futuro."

N.B.: il termine originale "re-collection" adoperato da Fischer segna ulteriormente il ruolo cruciale della memoria giacché allude alla parola "recollection," cioè "rievocazione."

In tal modo, la teoria di Fischer si allaccia alla tesi elaborata dal sociologo Karl Mannheim già nel 1928, secondo la quale la cultura è sviluppata dagli individui che entrano in contatto con il retaggio accumulato in una maniera originale, poiché i nuovi contatti presuppongono una distanza cambiata dall'oggetto e, di conseguenza, un nuovo approccio nell'assimilare, usare e sviluppare il materiale a disposizione (Mannheim 1996, 125). Mannheim inoltre rivendica la rilevanza dell'interpretazione considerandola affine alla creazione, sostenendo che “[a]ll psychic and cultural data only really exist in so far as they are produced and reproduced in the present”²⁴⁵ (Mannheim 1996, 127). A sua volta, tra i meccanismi che inducono al generarsi dell'etnicità, Fischer indica la trasferenza, ritorno del represso sotto forme nuove e ripetizioni con le loro distorsioni (Fischer 1986, 207), sottolineando proprio la natura rivisitata dell'etnicità.

Per di più, il processo della ri-creazione delle identità etniche in quanto decentrate rispetto alla cultura dominante, come viene descritto da Fischer, allude al meccanismo dell'originarsi delle formazioni semiotiche periferiche come ipotizzato dallo storico della letteratura e semiotico Jurij Lotman (1992). Sviluppando il concetto di semiosfera e descrivendo le sue dinamiche, Lotman sostiene che queste formazioni possono essere rappresentate non da strutture fisse, *языки* o “codici,” ma dai loro frammenti e anche da testi separati (Лотман [Lotman] 1992, 17). Impersonificando gli elementi “stranieri” per un dato sistema, questi testi adempiono al ruolo di catalizzatore nel meccanismo intero della semiosfera, giacché il confine con i testi stranieri risulta sempre essere un'area di intensa produzione di significati (Лотман [Lotman] 1992, 17). Inoltre, osserva lo studioso, qualsiasi frammento del sistema semiotico o un suo testo separato preserva i meccanismi per la ricostruzione di tutto il sistema e proprio il distruggersi dell'integrità originaria induce il processo accelerato della “rievocazione,” cioè ri-creazione dell'insieme semiotico attraverso una sua parte (Лотман [Lotman] 1992, 17). Sottolineando la natura originale di una tale ricostruzione, egli afferma che: “Эта реконструкция утраченного уже языка, в системе которого данный текст приобрел бы осмысленность, всегда практически оказывается созданием нового языка, а не воссозданием старого

²⁴⁵ “tutti i dati culturali e psichici realmente esistono soltanto per quanto essi sono prodotti e riprodotti nel presente”

[...]”²⁴⁶ (Лотман 1992 [Lotman], 17). Analogamente, nel ragionamento di Fischer, la ri-creazione dei codici etnici appartenenti al paese d’origine per mezzo dei loro frammenti immersi nel sistema statunitense induce alla nascita delle identità etniche singolari.

Nel quadro della presente tesi, oltre all’ipotesi dell’incessante reinvenzione dell’etnicità, della sua natura interattiva, fluida e proteiforme, è altresì fondamentale l’intuizione di Fischer sull’originalità e sulla complessità delle costruzioni etniche. Esaminando le opere autobiografiche contemporanee che trattano l’etnicità come una questione nodale, lo studioso osserva: “what is discovered and reinvented in the new works about ethnicity is, perhaps increasingly, something new”²⁴⁷ (Fischer 1986, 196). Echeggiando l’ipotesi espressa da Glazer e Moynihan sulla creazione di identità etniche dissimili da quelle “originarie” (Glazer e Moynihan 1963, 12), egli sottolinea che essere un sino-americano non è la stessa cosa che essere un cinese in America (e soprattutto un cinese in Cina, aggiungerei),²⁴⁸ e non ne esiste alcun modello di riferimento (Fischer 1986, 196). In realtà, le dinamiche descritte da Fischer, insieme alle corrispettive intuizioni di Mannheim e Lotman, sono fondamentali per un’analisi accurata dell’identità italo americana, soggetta ad un’invenzione e una reinvenzione continua e non di rado propagatasi in forme alquanto rivisitate.

Nell’opera *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture* Werner Sollors altresì enfatizza che l’etnicità nell’America contemporanea è costantemente inventata *ex novo* (Sollors 1986, 14). Interpretando i testi prodotti da migranti come rielaborazione del mito fondatore degli Stati Uniti, egli sostiene che l’identità culturale dell’individuo si plasma nell’interazione dialettica tra la pressione effettuata dalla cultura d’origine (“descent”)²⁴⁹ e la spinta all’integrazione

²⁴⁶ “Questa ricostruzione di un codice oramai smarrito, nel sistema del quale il dato testo acquisirebbe un senso, quasi sempre si traduce in creazione di un codice nuovo, piuttosto che in una riproduzione di quello vecchio [...]” (

²⁴⁷ “Ciò che viene scoperto e reinventato nelle nuove opere sull’etnicità è, forse sempre di più, qualcosa di nuovo.”

²⁴⁸ A tal proposito Werner Sollors riporta la seguente battuta di Lee Chew, un personaggio di *Life and Stories of Undistinguished Americans* di Hamolton Holt: “The Chinese laundryman does not learn his trade in Cina; there are no laundries in China” (“Un lavandaio cinese non impara il suo mestiere in Cina; non ci sono lavanderie in Cina”) (Sollors 1989, xvi). Il fenomeno come la larga diffusione delle lavanderie sino-americane non può essere spiegato per mezzo della storia della Cina nel senso stretto, osserva Sollors, e la spiegazione pseudo storica non chiarisce la natura dell’atto creativo, bensì lo camuffa (Sollors 1989, xvi).

²⁴⁹ “origine”

(“consent”),²⁵⁰ radicata nella concezione stessa dell’America. Lo studioso afferma, inoltre, che da Crèvecoeur a Rølvaag la letteratura etnica²⁵¹ svolse un ruolo cruciale, giacché fornì agli americani una grammatica dell’immaginario e delle usanze del nuovo mondo e completò la letteratura popolare nel procurare “often complicated mental constructions of American codes”²⁵² sia ai nuovi arrivati sia alle persone già inserite nella società statunitense o emarginate dalla stessa (Sollors 1986, 7). Trattando in tal modo la letteratura etnica come una parte della produzione culturale che racconta e ricorda “the rites and rituals, the customs and taboos”²⁵³ della nazione americana, Sollors evidenzia che essa fornisce i precetti fondamentali del concetto stesso di “Americanness” (Sollors 1986, 7-8), inteso come essere americani, agire e pensare da tali.

Disaminando la costruzione dell’identità statunitense, Sollors rielabora le teorie di Oscar Handlin che sostenne che proprio i migranti personificassero la storia americana (Handlin 1951, 3) e di John F. Kennedy che nella sua opera dal titolo eloquente *A Nation of Immigrants* intese l’America in termini di immigrazione (Kennedy 1964), il che lo accomuna con Boelhower. Sollors, però, suggerisce un’interpretazione più ampia del simbolo America, intesa come una “ethnic diversity”²⁵⁴ che tiene in considerazione i gruppi precedentemente esclusi, quali gli abitanti del continente dell’era precolombiana, gli africani rapiti e i loro discendenti, e i chicani della zona sud-occidentale (Sollors 1986, 8). Questa precisazione non solo permette di scindere ulteriormente l’immagine apparentemente monolitica, difatti composita dell’identità americana, ma allude altresì all’ingente numero delle configurazioni dei suoi elementi etnici.

I “codici Americani” definiti in un modo più specifico – tra cui immagini suggestive di esodo, di liberazione, di rinnovamento, di rinascita e di *melting pot*, –

²⁵⁰ “consenso”

²⁵¹ Il termine “letteratura etnica” è inteso da Sollors nella prospettiva più ampia, poiché con esso egli si riferisce alle opere scritte da, su o per persone che si percepiscono, o sono percepite dagli altri, come membri dei gruppi etnici (Sollors 1986, 7).

Inoltre, analizzando le formazioni mentali e i costrutti sociali sviluppatosi negli Stati Uniti al fine di dare un senso all’etnicità e alla migrazione nel contesto del *melting pot*, lo studioso attinge sia alla “letteratura immaginativa” sia alle opere “non fiction,” scritti accademici inclusi, mettendo in tal modo l’enfasi sulle storie, siano esse raccontate dagli scrittori o dagli studiosi (Sollors 1986, 9-10).

²⁵² “costruzioni mentali, non di rado complesse, dei codici americani”

²⁵³ “riti e rituali, le tradizioni e i tabù”

²⁵⁴ “diversità etnica”

contribuiscono, enfatizza Sollors, a una costruzione di nuove forme di “symbolic kinship”²⁵⁵ tra persone non unite da legami di sangue (Sollors 1986, 7). Tale concetto è coerente con quello di “quasi-kinship”²⁵⁶ intesa come relazione sanguinea presunta che Clifford Geertz indica come un collante fondamentale delle comunità etniche (Geertz 1963, 112). Il nesso tra etnicità e presunta parentela è altresì sottolineato dallo studioso di scienze politiche Donald L. Horowitz, per il quale l’etnicità rappresenta una forma di parentela più estesa e basata sull’*idea* della discendenza comune che permette ai gruppi etnici di ragionare in termini di somiglianza familiare e di adoperare in senso più vasto i concetti di obblighi reciproci e antipatia verso gli estranei (Horowitz 1985, 57).

La relazione tra le varie forme di legami simbolici radicati in un passato non di rado definito come mitico e l’identità etnica è fondamentale giacché mette a fuoco le dinamiche che formano e riformano i costrutti etnici. Il nesso è stato spesso trattato nella letteratura centrata sul concetto di etnicità. Già nel 1922 il sociologo, filosofo e storico Max Weber definì i gruppi etnici come gruppi umani che perpetuano una convinzione soggettiva in una discendenza comune a causa della similitudine dell’aspetto fisico, delle tradizioni o di entrambi, oppure per via della memoria di colonizzazione e di migrazione (Weber 1996, 56). Affiliazione etnica — definita dallo studioso con il termine *Gemeinsamkeit*, — si differenzia da un gruppo parentale proprio perché rappresenta un’identità presunta, sostiene Weber (Weber 1996, 56).

Weber afferma inoltre che se la memoria dell’origine della comunità legata alla migrazione o all’immagine di *ver sacrum* rimane viva, essa genera un sentimento potente di identità etnica, ove invece essa viene a mancare il sentimento di appartenenza a un gruppo etnico è assente, a prescindere da quanto possa essere stretta la parentela (Weber 1996, 57). Per Weber, la memoria che risale al punto di riferimento primario del gruppo rappresenta la chiave di volta nella costruzione del concetto stesso di etnicità. Anche secondo questa prospettiva, e analizzando in chiave postmarxista la forza esercitata dalla cultura dominante nel plasmare tale memoria, è possibile cogliere il carattere rivisitato delle immagini delle comunità etniche: propagandosi nel tempo, esse vengono costantemente rinegoziate e costituiscono, di conseguenza, una versione

²⁵⁵ “affinità simbolica”

²⁵⁶ “quasi parentela”

aggiornata di ciò che Raymond Williams definì “the significant past”²⁵⁷ (R. Williams 1977, 115-6). Questo significa che incorporando, coscientemente o no, nel presente i contenuti e le immagini appartenenti alla cultura d’origine e rinegoziandole, viene creata una versione del passato etnico destinata a connettersi con il presente ratificandolo e offrendo un senso di continuità consequenziale.

La rielaborazione delle narrative del passato migrante causata dalla natura trasformativa della memoria è altresì ribadita nel volume *Transcultural Italies. Mobility, Memory and Translation*. In esso Charles Burdett, Loredana Polezzi e Barbara Spadaro asseriscono che la memoria rappresenta “a profoundly translational process,”²⁵⁸ con la sua enfasi sulla dimensione temporale, le sue persistenze e le sue trasformazioni, essa diventa fortemente invischiata con la mobilità spaziale all’interno e attraverso i confini nazionali e, di conseguenza, con la storia e le narrative della migrazione (Burdett, Polezzi e Spadaro 2020, 6). Per sottolineare che nel contesto migratorio la memoria trascende i confini nazionali, gli autori adoperano il concetto di “travelling memory”²⁵⁹ di Astrid Erll (Burdett, Polezzi e Spadaro 2020, 5-6) e asseriscono che abbracciando il prefisso trans- gli studi sulla memoria “recognize [...] the transnational and transcultural dimension of the processes of negotiation and renegotiation, mediation and remediation that are intrinsic to the mobility of cultures”²⁶⁰ (Burdett, Polezzi e Spadaro 2020, 6).

Anthony J. Tamburri, Paolo A. Giordano e Fred L. Gardaphé, analizzando gli scritti degli autori americani di discendenza italiana, mettono in risalto un’ulteriore alterazione del passato migrante del gruppo etnico in questione. Essi sottolineano che, trattandosi della produzione letteraria della seconda e della terza generazione, si entra in un periodo in cui il passato migrante è esaminato non per mezzo di un’autoriflessione come lo è stato in precedenza, ma attraverso una prospettiva storica più distanziata che si traduce nella ri-creazione dell’esperienza tramite forme di finzione più distaccate, mitiche (Tamburri, Giordano e Gardaphé 1991, 9).²⁶¹ Il

²⁵⁷ “il passato significativo”

²⁵⁸ “un processo profondamente traslazionale”

²⁵⁹ “memoria viaggiatrice”

²⁶⁰ “riconoscono la dimensione transnazionale e quella transculturale del processo della negoziazione e rinegoziazione, mediazione e rimediazione intrinseche alla mobilità delle culture”

²⁶¹ Questo pensiero è altresì riportato da A. J. Tamburri nella sua opera *To Hyphenate or Not to Hyphenate* (Tamburri 1991, 27).

distanziarsi dal passato migrante comporta quindi la riconsiderazione dello stesso. Successivamente Fred L. Gardaphé rielabora questa ipotesi ribadendo ulteriormente il carattere profondamente rivisitato dell'esperienza migratoria rivendicando allo stesso tempo la dimensione personale di tale revisione:

The immigrant past is re-created [...] through the self-reflection that is created by an increasing distance from the immigrant experience; this more distant historical perspective is gained by inquiry into the ethnic experience, which results in the re-creation of the immigrant experience in America through more distinctively fictional forms²⁶² (Gardaphé 1996, 22).

La moltitudine e l'eterogeneità dei passati etnici esistenti negli Stati Uniti sono state messe in risalto anche da Vladimir Nahirny e Joshua Fishman. Riferendosi alle numerose organizzazioni etniche fondate e chiese costruite dai “immigrant fathers”²⁶³ — una definizione che allude all'immagine emblematica dei Padri Pellegrini e quindi rappresenta le storie di comunità etniche come varianti alternative del mito fondatore americano, — essi sottolineano che i gruppi di migranti erano organizzati secondo linee etniche locali, non nazionali, e disponevano quindi di “*many different ethnic pasts rather than one national past*”²⁶⁴ (Nahirny e Fishman 1996, 270; corsivi originali). A titolo d'esempio, gli studiosi si riferiscono alle società di mutuo soccorso italo americane di *Little Italies*, appartenenza alle quali era quasi esclusivamente basata sul sentimento di campanilismo (Nahirny e Fishman 1996, 270). L'esistenza di queste organizzazioni — che fornivano ai migranti una sorta di “ersatz framework,”²⁶⁵ all'interno della quale essi potevano ri-creare esperienze del loro passato condiviso (Nahirny e Fishman 1996, 270), — mette in risalto l'esistenza di varie realtà etniche che risalgono alle memorie differenti e spesso ri-create, e che si sviluppano secondo iter diversi.

L'idea dell'esistenza di passati etnici rivisitati che alimentano i legami simbolici si ricollega alla nozione di “imagined community”²⁶⁶ introdotta dal

²⁶² “Il passato migratorio è ri-creato [...] tramite l'autoriflessione causata da una distanza crescente dall'esperienza migratoria; questa prospettiva storica più distanziata si ottiene attraverso un'indagine sull'esperienza etnica che si traduce nella ri-creazione dell'esperienza migratoria in America tramite forme di finzione più spiccate.”

²⁶³ “padri immigrati”

²⁶⁴ “*molti passati etnici* piuttosto che di *un solo passato nazionale*”

²⁶⁵ “struttura artificiale”

²⁶⁶ “comunità immaginata”

sociologo Benedict Anderson, – concetto particolarmente utile per l’esame delle comunità italo americane, data la loro eterogeneità, la loro dimensione e la costante trasformazione. Definendo la nazione come un’unità politica immaginata, Anderson sottolinea che essa è immaginata perché i suoi membri non conosceranno mai la maggior parte dei propri connazionali, “yet in minds of each lives the *image* of their communion”²⁶⁷ (Anderson 2006, 6; corsivo aggiunto). Successivamente lo studioso asserisce che tutte le comunità più grandi di un villaggio primordiale caratterizzato da contatti faccia a faccia (e forse anche quello) sono immaginati (Anderson 2006, 6).

Già nel 1973 Raymond Williams definisce il concetto di “knowable community,”²⁶⁸ precisando che solo una comunità rurale, e non urbana, intesa come simbolo di relazioni dirette e caratterizzata da una struttura trasparente, può essere considerata conoscibile (R. Williams 1973, 202-3). Egli afferma inoltre che con la crescita dei centri urbani, soprattutto città e metropoli, con la divisione e la complessità del lavoro sempre in aumento, l’esistenza di un costrutto come quello di *knowable community* è sempre più difficile da sostenere (R. Williams 1973, 202). Aggiungendo ai processi delineati da Williams — senz’altro caratteristici del contesto statunitense, — il fenomeno della migrazione transatlantica e il seguente riassetto delle comunità all’interno della rete globale della diaspora,²⁶⁹ lo slittamento delle comunità conoscibili verso le comunità immaginarie diventa evidente. Di conseguenza analizzare le identità italo americane come il risultato dell’evoluzione di una vasta e complessa comunità immaginata della diaspora consente di cogliere la sua natura dinamica, creativa e interpretativa.

Esaminando, inoltre, la struttura delle comunità moderne caratterizzate dall’assenza di rapporti diretti tra gli individui, Anderson sottolinea che i membri delle

²⁶⁷ “e ciò nonostante nella mente di ognuno di loro vive un’*immagine* della loro comunione”

²⁶⁸ “comunità conoscibile”

²⁶⁹ Per il dibattito culturale riguardo al concetto di diaspora applicato alle comunità costituite da migranti italiani, cfr. in particolare *Italy’s Many Diasporas* di Donna R. Gabaccia (Gabaccia 2000) e *The Pitfalls of the ‘Italian Diaspora’* (Luconi 2011). Nel presente lavoro, il concetto di diaspora, intesa come un’estesa e multiforme rete culturale, sarà utilizzato al fine di attenzionare non il fenomeno di migrazione in sé, ma l’impatto che questa ha sulla cultura, sull’identità e sull’evoluzione delle collettività italiane (Gabaccia 2000, 10) e, soprattutto, italo americane. Allo stesso modo l’utilizzo del termine mira a enfatizzare il carattere globale della migrazione che trascende le esperienze locali di *Little Italies* (Gardaphé 2022, 6) e a mettere in rilievo la complessità dei “counterworlds of diasporic Italy” (“dei modi alternativi dell’Italia diasporica”) che prendono forma tra gli estremi asimmetrici di “*migritude*” (“*migritudine*”) e “*community*” (“*comunità*”) (Boelhower 2022, 4; corsivi originali).

stesse sono essenzialmente uniti per mezzo del fenomeno della “reverberation”²⁷⁰ creata dai testi scritti (Anderson 2006, 77). Nel volume *The Invention of Ethnicity*, Sollors riprende quest’idea e osserva che sono proprio i testi e le parole, come enfatizza Anderson, a fare sì che tali comunità vengano “inventate” (Sollors 1989, xii). Partendo dalla prospettiva, secondo la quale l’etnicità è concepita come un tratto moderno e modernizzante che può essere condiviso fuori dai confini all’interno dei quali è stato rivendicato, egli pone le seguenti domande: “Even where they exist over a long time spans, do not ethnic groups constantly change and redefine themselves?”²⁷¹ “What is the active contribution literature makes, as a productive force, to the emergence and maintenance of communities by reverberation and of ethnic distinctions?”²⁷² (Sollors 1989, xiv).

La letteratura rappresenta un luogo immaginario dove avviene la creazione e la re-creazione delle identità etniche, la letteratura attesta e induce il cambiamento. Secondo Sollors l’etnicità — sia in forma di discendenza che di diversità, — rappresenta un leitmotiv di tutta la letteratura americana, che “can be read as the ancestral footstep or coded hieroglyph of ethnic group life of the past and ethnic tensions in the present”²⁷³ (Sollors 2017, 24). La letteratura etnica statunitense ricomponde l’immagine caleidoscopica dell’identità americana mettendo in luce i suoi frammenti etnici. Sollors inoltre sostiene che la relazione dell’identità americana con i “pre-American pasts,”²⁷⁴ l’interazione degli individui con i diversi passati pre-americani, e l’emergenza dell’“American character”²⁷⁵ sono tra i temi centrali delle opere americane (Sollors 2017, 24-5).²⁷⁶ Considerando il fatto che la produzione letteraria permette di attingere alle diverse versioni diacroniche e sincroniche di questi passati, l’affermazione di Sollors dunque rivendica il carattere idiosincratico e

²⁷⁰ “riverberazione”

²⁷¹ “Anche dove essi esistono da tempo, i gruppi etnici non cambiano e non si ridefiniscono di continuo?”

²⁷² “Qual è il contributo attivo della letteratura nell’emergere e nel mantenere tali comunità di riverberazione e le loro distinzioni etniche?”

²⁷³ “può essere letta come un’impronta ancestrale o geroglifico criptato della vita di gruppi etnici del passato e della tensioni etniche del presente”

²⁷⁴ “passati pre-americani”

²⁷⁵ “carattere americano”

²⁷⁶ Per rimarcare il ruolo centrale dell’etnicità all’interno di questa relazione, Sollors suggerisce che essa, intesa come una “tenuous ancestry” (“discendenza vaga”) o come l’interrelazione di discendenze diverse, probabilmente costituisce l’aspetto cruciale del carattere americano nazionale (Sollors 2017, 21).

multidimensionale dell'etnicità reinventata dagli scrittori etnici. Di conseguenza, le opere degli scrittori statunitensi di discendenza italiana — come Don DeLillo, considerato oramai una parte sia del canone americano sia di quello *italo* americano, — rappresentano gli artefatti culturali fondamentali per l'analisi della creazione e dell'evoluzione dell'immaginario e dell'etnicità stessa italo americana.

2.5 Gli studi culturali italo americani e l'iter degli scrittori etnici

Definendo l'egemonia come un processo sempre attivo, Raymond Williams pone accento sul fenomeno dell'incorporazione degli elementi “nuovi” nella cultura dominante e nell'ordine sociale effettivo: “This process of incorporation is of major importance,”²⁷⁷ sostiene lo studioso (R. Williams 1977, 115). Analizzare il processo dell'inclusione di elementi eterogenei è difatti indispensabile per concepire appieno sia il processo culturale in atto sia la rilevanza degli elementi “nuovi” in questione. Secondo Williams, le istituzioni (alla pari con le tradizioni e le formazioni) rappresentano uno dei tre aspetti che caratterizzano ogni processo culturale, aspetti quindi indispensabili per comprendere il meccanismo dell'incorporazione stessa. L'apparire nel panorama statunitense delle istituzioni italo americane segna dunque una tappa fondamentale nell'interazione tra la cultura dominante e quella italo americana precedentemente considerata marginale.

Questa tendenza è illustrata dal titolo eloquente dell'antologia *From the Margin: Writings in Italian Americana* che mira a collocare la letteratura italo americana all'interno del canone statunitense. Pubblicata nel 1991, essa è stata preceduta dall'istituzione della National Italian American Foundation, NIAF, nel 1975, e del John D. Calandra Italian American Institute, “[f]ounded in 1979 by a group of concerned Italian Americans whose aim was to redress imbalances in treatment of Italian Americans in higher education”²⁷⁸ (“About the Calandra Institute”). Il compito è stato portato avanti dall'istituto, tra l'altro, grazie alla rivista biennale *Italian American Review*, la quale “publishes scholarly articles about the history and culture

²⁷⁷ “Questo processo di incorporazione è di grande importanza.”

²⁷⁸ “fondata nel 1979 da un gruppo di italo americani interessati, il cui obiettivo era correggere gli squilibri nel trattamento degli italoamericani nell'istruzione superiore”

of Italian Americans, as well as other aspects of the Italian diaspora”²⁷⁹ (“Italian American Review”).

La fondazione delle testate e l’avvio delle case editrici focalizzate sulla storia e sulla cultura italo americane altresì contribuirono notevolmente alla solidificazione del campo di studi culturali italo americani, inducendo al recupero e alla rivalutazione dei materiali etnici all’interno del contesto più vasto statunitense. Nel 1974 Richard Gambino fondò la rivista storica e culturale centrata sull’esperienza italiana in America intitolata *Italian Americana*. Nello stesso anno uscì il primo numero di *MELUS*, la rivista ufficiale della Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United State focalizzata su “ethnically specific Euro-American literary works”²⁸⁰ (“About MELUS”), tra cui le opere degli autori di discendenza italiana. La rivista di Rose Romano *la bella figura* dedicata alle donne italo americane pubblicata dal 1988 al 1992 culminò nel 1993 nell’antologia del titolo *la bella figura: a choice*. Infine, il primo volume di *VIA: Voices in Italian Americana* che includeva i saggi di Robert Viscusi, Mary Jo Bona e Felix Stefanile uscì nella primavera del 1990, fornendo un forum per un dibattito critico sull’etnicità italo americana. Esso fu stampato dalla Bordighera Press, casa editrice che pubblica “*italianità* in North America from literary works to scholarship on migration and Italian diasporas”²⁸¹ (“Bordighera Press”; corsivi originali) e che altresì si occupa delle collane quali *Saggistica*, *Robert Viscusi Essay Series*, etc. La fondazione di Bordighera Press²⁸² nel 1989 difatti rappresenta una pietra miliare nell’affermazione degli studi italo americani. Nonostante l’ascesa più tardiva rispetto al fenomeno più

²⁷⁹ “pubblica articoli accademici sulla storia e la cultura degli italo americani, così come su altri aspetti della diaspora italiana”

²⁸⁰ “opere letterarie euro-americane etnicamente specifiche”

²⁸¹ “l’*italianità* in Nord America, dalle opere letterarie agli studi sulla migrazione e sulle diaspora italiane”

²⁸² Prima della fondazione della stessa, la casa editrice canadese “Guernica Editions” fondata da 1978 da Antonio D’Alfonso a Montreal, Québec, pubblicò diverse opere relative agli studi culturali italo americani prodotte anche da studiosi statunitensi. La collaborazione non cessò nemmeno dopo la fondazione di “Bordighera Press.” Il primo testo di Anthony J. Tamburri relativo agli studi italo americani *To Hyphenate or not to Hyphenate. The Italian/American Writer: An “Other” American* fu pubblicato da “Guernica Editions” nel 1991, come lo sono state le edizioni successive alla prima del volume *Blood of My Blood* di Richard Gambino.

generale dell'*ethnic revival*,²⁸³ il settore è caratterizzato da una ricerca incessante e da un numero vasto di studi che abbracciano diversi ambiti, tra cui gli studi letterari.²⁸⁴

Mangione e Morreale evidenziano che negli anni '70 vi fu "an increasing number of Italian Americans [...] pursu[ing] intellectual concerns"²⁸⁵ e che in questo periodo, in cui l'etnicità era celebrata, "the offspring of immigrants found it nurturing to rediscover their ethnic background"²⁸⁶ (Mangione e Morreale 1992, 427). Gli studiosi inoltre affermano che una sorta di "neo-*Italianità*" era espressa nelle opere di Lou D'Angelo e Joseph Papaleo (Mangione e Morreale 1992, 427; corsivi originali). Nel 1978 lo scrittore Pietro Di Donato, enfatizzando il ruolo svolto da un nuovo status sociale acquisito dai migranti e dai loro discendenti, predice una sorta di "renaissance"²⁸⁷ della letteratura italo americana: "Our time is now. I see it because you are no longer *figli di muratori* [...]; you go to school and you are children with brains"²⁸⁸ (in Mangione e Morreale 1992, 427; corsivi originali). Due decenni più tardi Mary Jo Bona attesta l'avverarsi della predizione di Di Donato, affermando lo status della letteratura italo americana e il suo ruolo all'interno del panorama statunitense:

Italian American writers and scholars have been recently engaged in *claiming* Italian American literature as part of the American literary tradition. Placing Italian-descended writers into the mosaic of American literary traditions enlarges the wholeness of American literature²⁸⁹ (Bona 1999, 4; corsivi originali).

Diversi studiosi si sono soffermati su come i tratti entici emergano nelle opere degli scrittori americani di discendenza italiana e come questi si rapportino con la cultura dominante e con "il carattere americano," come lo definisce Sollors. In tal

²⁸³ La pagina sulla Wikipedia dedicata a NIAF colloca il "decennio italo-americano" tra gli il 1985 e il 1995, a causa del numero senza precedenti di iniziative promosse dall'organizzazione ("National Italian American Foundation").

²⁸⁴ Oggigiorno, lo sviluppo e il carattere transnazionale del settore sono altresì enfatizzati dalla rivista *Diasporic Italy* e le organizzazioni quali IASA (Italian American Studies Association), EAAS (European Association for American Studies), e AISNA (Associazione Italiana di Studi Nord-Americani).

²⁸⁵ "un numero crescente di italo americani [...] che si dedicò a questioni intellettuali"

²⁸⁶ "i discendenti degli immigrati trovarono stimolante riscoprire le proprie radici etniche"

²⁸⁷ "rinascimento"

²⁸⁸ "Il nostro momento è arrivato. Lo vedo perché non siete più *figli di muratori* [...] andate a scuola e siete bambini con un cervello."

²⁸⁹ "Gli scrittori e studiosi italo americani sono stati recentemente impegnati a *reclamare* la letteratura italo americana come parte della tradizione letteraria americana. Collocare gli scrittori di discendenza italiana all'interno del mosaico delle tradizioni letterarie americane amplia la completezza della letteratura americana."

modo, nel volume *The Italian-American Novel: A Document of the Interaction of Two Cultures* che rappresenta il primo maggior studio nel campo, Rose Basile Green traccia il percorso multiplo dell'evoluzione della narrativa italo americana. Analizzando le opere degli scrittori di origine italiana a partire dal fine Ottocento, Green ipotizza le seguenti quattro fasi che essi attraversano dopo l'incontro con la realtà statunitense: l'impatto iniziale, cioè il periodo di "explanatory narratives"²⁹⁰ che descrivono i problemi del primo contatto tra la cultura italiana e quella americana; "the need for assimilation,"²⁹¹ un'analisi di vita italo americana come "a co-culture;"²⁹² la "revulsion"²⁹³ e il rifiuto della propria eredità nazionale nel tentativo di identificarsi con il concetto più ampio di "americanismo"; la "counter-revulsion,"²⁹⁴ cioè il ritorno alle vecchie fonti e la re-iterazione dei temi italo americani; e, infine, il "rooting"²⁹⁵ (Green 1974, 62). Nell'introduzione al suo testo pionieristico, Green sottolinea che la sua ricerca nasce in un contesto di promozione dei *Black Studies* negli Stati Uniti (Green 1974, 17), enfatizzando in tal modo l'importanza del periodo storico per la riscoperta e la rivalutazione delle opere di autori italo americani. Difatti, questo testo, tipico del periodo dell'*ethnic revival*, rappresenta la prima fase della disamina culturale svolta essenzialmente all'interno del paradigma sociologico universale che esplica il processo di americanizzazione tramite l'esperienza migratoria (Gardaphé 1996, 9).

Successivamente nel suo libro *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*, Fred L. Gardaphé esamina la trasformazione della letteratura italo americana in chiave di interazione tra la cultura dominante e quella etnica e indaga sulla genealogia dei "segni italiani" che contraddistinguono la produzione letteraria degli autori di discendenza italiana. A tal proposito egli specifica che con il termine "segno" si riferisce ai contrassegni distintivi dell'*italianità*, o alle qualità associate con la cultura italiana²⁹⁶ (Gardaphé 1996, 20). L'ipotesi di Gardaphé sulla riproduzione e il riassetto dei segni etnici all'interno di una rete

²⁹⁰ "narrative esplicative"

²⁹¹ "il bisogno di assimilazione"

²⁹² "una co-cultura"

²⁹³ "repulsione"

²⁹⁴ "contro-repulsione"

²⁹⁵ "radicamento"

²⁹⁶ Tra esse lo studioso cita le unità lessicali che appaiono sia in lingua italiana sia in varianti dialettali e i codici culturali che governano la condotta pubblica quali l'*omertà*, il codice del silenzio, la *bella figura* e il codice di condotta pubblica (Gardaphé 1996, 20).

identitaria italo americana riecheggia il meccanismo di formazione di strutture semiotiche decentrate all'interno della semiosfera delineato da Lotman (Лотман 1992 [Lotman], 17). Ciononostante, a differenza di Lotman, Gardaphé non ipotizza la reinvenzione o la creazione *ex novo* dei codici italo americani, bensì presume l'incorporamento di questi segni da parte della narrativa americana.

Basandosi sulle teorie del filosofo settecentesco Giambattista Vico, esposte nell'opera *La scienza nuova*, che descrivono le tre fasi consecutive dell'evoluzione dell'umanità – età degli dei, degli eroi e degli uomini,²⁹⁷ – Gardaphé elabora una struttura tripartita dell'evoluzione della letteratura italo americana. Secondo lo studioso, la prima fase di essa corrisponde alla “poetic mode,”²⁹⁸ cioè la creazione della tradizione narrativa — intesa da Gardaphé come *vero narratio* in linea con la terminologia proposta da Vico, — principalmente per mezzo delle autobiografie scritte dai rappresentanti della prima generazione degli immigrati (Gardaphé 1996, 15-6). La seconda fase, la “mythic mode,”²⁹⁹ definita anche mimetica, è rappresentata dal passaggio da autobiografia a romanzo autobiografico e dalla creazione della “hybrid Italian American culture”³⁰⁰ (Gardaphé 1996, 16). All'interno di questa si collocano le opere di autori appartenenti alla seconda generazione che non di rado ricorrono a figure e simboli tradizionali al fine di “encode Italianità”³⁰¹ (Gardaphé 1996, 22). Rispecchiando il suo protrarsi dalla modalità “poetica” fino a quella “filosofica,” questa modalità intermedia è ulteriormente suddivisa in tre categorie: “The Early Mythic Mode”³⁰² (Gardaphé 1996, 55) “The Middle Mythic Mode”³⁰³ (Gardaphé 1996, 86) e “The Later Mythic Mode”³⁰⁴ (Gardaphé 1996, 119).

Infine, la “philosophic mode”³⁰⁵ è caratterizzata dalla narrativa postmoderna che in minor grado fa affidamento ai tradizionali modelli etnici che vengono ricreati e reinventati (Gardaphé 1996, 15-6), mentre i segni di italianità sono comunque “imbedded, consciously or not”³⁰⁶ (Gardaphé 1996, 23) nell'immaginario degli

²⁹⁷ Per più informazioni, cfr. (Vico 1959).

²⁹⁸ “modalità poetica”

²⁹⁹ “modalità mitica”

³⁰⁰ “cultura italo americana ibrida”

³⁰¹ “codificare l'italianità”

³⁰² “la modalità mitica iniziale”

³⁰³ “la modalità mitica intermedia”

³⁰⁴ “la modalità mitica tardiva”

³⁰⁵ “modalità filosofica”

³⁰⁶ “radicati, coscientemente o no”

scrittori italo americani. Prendendo le distanze dal classico paradigma generazionale e cogliendo la natura complessa dell'identità italo americana, Gardaphé afferma che le modalità da lui esposte non devono essere applicate in una maniera categorica alle "generazioni" o ai singoli scrittori (Gardaphé 1996, 17). Egli sostiene che all'interno delle opere dello stesso autore le strategie narrative possono evolversi e, successivamente, oscillare tra vari modi (Gardaphé 1996, 17).

Ciononostante, il susseguirsi delle modalità, sostiene lo studioso, indica il passaggio graduale dai tratti prettamente italiani (associati alla modalità poetica) a quelli italo americani (caratteristici per la modalità mitica) e, alla fine, ai tratti principalmente americani che diventano dominanti nella modalità filosofica (Gardaphé 1996, 16-7). Questo segna "the disappearance of a distinctive Italian American subject in light of the advance of postmodernism"³⁰⁷ (Gardaphé 1996, 23). Infine, in conformità con la visione ciclica della storia di Vico che consiste nell'alternarsi di fasi di "corso" e di "ricorso," Gardaphé afferma che la sostanziale assimilazione nella cultura dominante americana, intrinseca alla modalità filosofica, comporta il dissolversi della diversità culturale e, di conseguenza, presagisce il declino della cultura stessa (Gardaphé 1996, 153).

Anthony J. Tamburri osserva che le modalità descritte da Gardaphé rappresentano un analogo aggiornato eccellente alle tre fasi che deve attraversare lo scrittore "nonAnglo/American"³⁰⁸ descritte da Daniel Aaron (in Tamburri 1998, 8). Nell'articolo "The Hyphenate Writer and American Letters," Aaron afferma che nella prima fase lo scrittore definito "local colorist"³⁰⁹ (in Tamburri 1998, 10) rappresenta una figura emarginata dalla cultura dominante che adopera atteggiamenti conciliatori nei confronti di quest'ultima (Tamburri 1998, 9). Durante la seconda fase lo scrittore diventa un "militant protester"³¹⁰ (in Tamburri 1998, 10) che riscopre e reinventa la propria etnicità, mentre nella terza fase egli si sposta dalla periferia all'interno della cultura dominante senza rinunciare o abbandonare l'eredità culturale del proprio gruppo emarginato (Tamburri 1998, 9). In quest'ultima fase egli quindi acquisisce la

³⁰⁷ "la scomparsa del soggetto italo americano riconoscibile alla luce del avanzamento del postmodernismo"

³⁰⁸ "non-anglo/americano"

³⁰⁹ "colorista locale"

³¹⁰ "protestatore militante"

“doppia visione” di F. Scott Fitzgerald (Sollors 2017, 49) ed è in grado di trascendere “a mere parochial allegiance”³¹¹ e la propria esperienza personale, che nelle fasi precedenti costituisce l’essenza del suo materiale letterario (Tamburri 1998, 9). Confrontando la metodologia proposta da Aaron e quella ideata da Gardaphé, Tamburri sintetizza: “For Gardaphé, Vico’s three ages (read, Aaron’s three stages) constitute the pre modernist (the “poetic” = “realism”), the modernist (the “mythic” = “modernism”), and the postmodernist (the “philosophic” = “postmodernism”)³¹² (Tamburri 1998, 10).

Nell’opera *A Semiotic of Ethnicity: In (Re)cognition of the Italian/American Writer*, Tamburri elabora una struttura tripartita affine, identificando i tre tipi di scrittori di discendenza italiana quali: “expressive,”³¹³ “comparative,”³¹⁴ e “synthetic”³¹⁵ (Tamburri 1998, 12-3). Tuttavia, Tamburri precisa che, a differenza di Aaron e Gardaphé che analizzano gli scrittori da una prospettiva temporale, egli adopera la prospettiva cognitiva ispirandosi alle categorie di “firstness,”³¹⁶ “secondness,”³¹⁷ e “thirdness”³¹⁸ esposte da Charles S. Peirce in *Principles of Philosophy* (Tamburri 1998, 11-2).³¹⁹ Secondo il framework elaborato da Tamburri, lo scrittore “espressivo” rappresenta un realista poetico che scrive influenzato dai sentimenti, mentre lo scrittore “comparativo” innesca il processo di analisi che permette di istituire la contrapposizione tra il proprio retaggio culturale e la cultura dominante al fine di costruire un paradigma etnico (Tamburri 1998, 31). Infine, lo scrittore “sintetico,” attraverso la crescita mentale, è autoriflessivo e conscio del processo di sintesi che egli avvia (Tamburri 1998, 13). Tamburri altresì sottolinea che

³¹¹ “una mera lealtà campanilista”

³¹² “Per Gardaphé, le tre età di Vico (leggi, le tre fasi di Aaron) sono: la premoderna (la “poetica” = “realismo”), la moderna (la “mitica” = “modernismo”), e la postmoderna (la “filosofica” = “postmodernismo”).”

³¹³ “espressivi”

³¹⁴ “comparativi”

³¹⁵ “sintetici”

³¹⁶ “primità”

³¹⁷ “secondità”

³¹⁸ “terzità”

³¹⁹ Tamburri precisa che le categorie elaborate da un lato da Aaron e Gardaphé e dall’altro lato da Peirce (e, di conseguenza, da Tamburri stesso), non rappresentano una gerarchia, sono semplicemente differenti (Tamburri 1998, 13). Difatti, sostiene Tamburri, è indispensabile rendersi conto che si tratta di un processo evolutivo duplice (sia temporale che cognitivo), le parti del quale possono essere o no reciprocamente esclusive (Tamburri 1998, 14).

Per maggiori informazioni sulle teorie di Peirce, cfr. (Peirce 1960).

gli scrittori non devono essere classificati come appartenenti esclusivamente a una sola categoria e che le loro opere possono rispecchiare più di una, se non tutti e tre, di queste (Tamburri 1998, 14). Riprendendo la metafora del caleidoscopico mosaico socio/culturale che raffigura ciò che egli definisce “Americana” (Tamburri 1991, 48), lo studioso scarta l’immagine del *melting pot* e mette a fuoco come “the socio/cultural dynamics”³²⁰ statunitensi rivelino un flusso costante di cambiamenti, originari proprio dell’esistenza dei diversi “ethnic/racial groups”³²¹ che costituiscono la popolazione complessiva degli Stati Uniti (Tamburri 1998, 5).

Lo studioso, in altre parole, sottolinea l’eterogeneità della trama socio-culturale americana e il potenziale creativo di ogni suo singolo elemento, “each one unique unto itself”³²² (Tamburri 1998, 5). Egli mette in evidenza lo status ambiguo delle opere d’arte che non si occupano *esplicitamente* di questioni italo/americane e ciononostante emanano una certa essenza etnica “italiana/americana,” la quale a volte si stenta a definire facilmente (Tamburri 1998, 7). Lo studioso asserisce che anche l’*assenza* di segni espliciti “italiani/americani” può essere considerata un sistema di significati *in potentia* (Tamburri 1998, 124). Riflettendo sul futuro degli studi culturali italo americani, Tamburri quindi enfatizza la necessità di adottare una prospettiva alternativa al fine di leggere e categorizzare le opere italo americane (Tamburri 1998, 124), e ribadisce le affermazioni di Mas’ud Zavarzadeh e Donald Morton, secondo cui gli studi culturali critici non sono una mera descrizione, bensì una spiegazione, non una testimonianza, ma un intervento (Zavarzadeh e Morton 1991, 8). In linea con questo ragionamento, lo scopo del presente lavoro consiste proprio nel fornire uno strumento euristico valido per analizzare la metamorfosi dell’immaginario italo

³²⁰ “le dinamiche socio/culturali”

³²¹ “gruppi etnici/raziali”

Sul complesso rapporto tra i concetti di razza e etnicità, cfr., in particolare, “Ethnicity, Race Class and Nation” in *Ethnicity and Nationalism* (Eriksen 1993), “Race and Ethnicity” di Werner Sollors in *Theories of Ethnicity. A Classical Reader* (Sollors 1996b) e “Section VI. Race and Ethnicity,” in *Oxford Readers: Ethnicity* (Hutchinson e Smith 1996) a cura di John Hutchinson e Anthony D. Smith.

Riferendosi proprio al concetto di “razza” all’interno del dibattito sociale statunitense, la psicologa Donna Chirico sottolinea che, nonostante i concetti di “razza” e di “etnicità” siano collegati in modi non facilmente individuabili, l’*American Anthropological Association* suggerì di escludere la categoria quale “razza” per la raccolta dati prevista all’interno del censimento nel 2010 (Chirico 2013, 28). L’associazione evidenzia il fatto che è stato scientificamente dimostrato che il concetto di “razza” non rappresenta un fenomeno reale e naturale, l’associazione propose di sostituirlo con le categorie “etnicità” e “gruppo etnico” in quanto più rilevanti per scopi scientifici e dotate di minori connotazioni negative o razziste (Association 1997, 4).

³²² “unico nel suo genere”

americano durante il secondo Novecento e, di conseguenza, proporre una nuova lettura delle opere degli scrittori statunitensi di discendenza italiana spesso caratterizzate da uno status etnico ambiguo, cioè scrittori non considerati etnici nel senso classico della parola, ma le cui opere possiedono una qualità italo americana idiosincratica dovuta alla rielaborazione del ricco patrimonio culturale traslato nello scenario americano.

2.6 Le identità italo americane nell'epoca successiva al *white flight*

La comunità italiana residente negli Stati Uniti è non di rado citata come un esempio riuscito di integrazione nella densa struttura della trama Americana e, per numerosi studiosi che indagano l'identità italo americana, la seconda metà del ventesimo secolo rappresenta un periodo piuttosto controverso, giacché una tale integrazione è spesso interpretata come un'eclissi delle identità etniche. La scrittrice e critica femminista italo americana Josephine G. Hendin afferma che gli italo americani sono un esempio lampante di un gruppo etnico europeo la cui storia in America è segnata da grandi sofferenze, ma che è adesso considerato “largely assimilated”³²³ (Hendin 2008, 12). Secondo Fred Gardaphé, arrivati alla terza generazione, gli italo americani si sono amalgamati nella cultura statunitense più vasta per mezzo di istituzioni educative, matrimoni interetnici e esodo dai ghetti di *Little Italy* (Gardaphé 1996, 22). Inoltre, lo studioso osserva che il periodo successivo alla seconda guerra mondiale è caratterizzato dall'emergere sul palcoscenico statunitense dei migranti italiani e i loro discendenti come “new Americans”³²⁴ (Gardaphé 2008, 305).

Allo stesso modo Robert Viscusi sostiene che già alla fine della seconda guerra mondiale le *enclaves* urbane, le *Little Italies*, diventarono i posti da cui le persone sognavano di andarsene; i luoghi che hanno abbandonato per trasferirsi in periferia e diventare “indistinguishable from neighbors who were not Italian in any in any visible sense of the word”³²⁵ (Viscusi 2011, 21). Invero l'abbracciare il fenomeno denominato *white flight*,³²⁶ che consiste nell'abbandonare le aree urbane etnicamente e culturalmente marcate per trasferirsi nei sobborghi, suggellò per gli italo americani lo

³²³ “perlopiù assimilato”

³²⁴ “nuovi americani”

³²⁵ “indistinguibili dai propri vicini che non erano italiani in nessun senso evidente della parola”

³²⁶ Lett. “la fuga dei bianchi”

status di appartenenza alla categoria di *whiteness*. Tuttavia, al fine di diventare bianchi, enfatizza Gardaphé, essi hanno pagato il prezzo dell'estinzione della propria cultura (Gardaphé 2011, 1). A sua volta, Richard Alba mette in luce la gravità dell'evento definendolo un "suburban exodus"³²⁷ e osserva che esso disgregò le comunità etniche urbane, giacché le famiglie traslocate si ritrovarono in un milieu etnico eterogeneo, un cambiamento che ebbe ripercussioni sulle seguenti generazioni (Alba 1985, 144).

Oltre alle summenzionate ipotesi avanzate da Alba, Gardaphé, Mangione e Morreale che appartengono alla narrativa del declino, la studiosa della cultura italo americana Maria Russo sostiene che la fase finale dell'evoluzione dell'identità italo americana e la sua riuscita finale consisterà nella sua scomparsa (Russo 2000). Francesca de Lucia – basandosi sulla teoria di Richard Alba che interpreta la seconda guerra mondiale come un evento spartiacque (Alba 1985, 141-4) – sostiene che essa comportò la riconciliazione della comunità italo americana con il proprio passato e, quindi, il passaggio da forme di etnicità più marcate e espressive definite "emblematic"³²⁸ a quelle "latent,"³²⁹ i.e. più fluide e meno evidenti (de Lucia 2017, 10). Ribadendo le osservazioni di Alba (Alba 1985, 142), de Lucia afferma che la crescita economica post bellica e i benefici procurati dall'introduzione del G.I. Bill³³⁰ permisero ai discendenti dei migranti italiani di ottenere l'istruzione superiore e abbandonare i loro microcosmi urbani isolati, mescolandosi con la popolazione americana e aderendo allo stile di vita "more assimilated suburban"³³¹ della classe media (de Lucia 2017, 11, 21), il che portò all'attenuarsi dei tratti etnici.

Insieme alle ipotesi illustrate sopra di Alba e Gardaphé, tale approccio rientra "[in] the common interpretation of the Italian American experience as discontinuously broken into two discrete parts by the disappearance (ca. 1945-1965) of predominantly Italian urban working-class enclaves"³³² (Cinotto 2014, 4). Il fenomeno della rinascita etnica che portò alla scoperta della ricca cultura italo americana e l'instaurazione dell'ambito degli studi culturali italo americani non è scindibile dalla progressione

³²⁷ "esodo suburbano"

³²⁸ "emblematiche"

³²⁹ "latenti"

³³⁰ Il G.I. Bill, formalmente noto come Servicemen's Readjustment Act del 1944, era una legge che offriva una serie di benefici ai veterani della Seconda Guerra Mondiale.

³³¹ "suburbano più assimilato"

³³² "[nella] comune interpretazione dell'esperienza italo americana spezzata in due parti discrete dalla sparizione (ca. 1945-1965) delle *enclaves* urbane predominantemente italiane della classe operaia"

economica e sociale aspirata e rivendicata dai gruppi etnici, poiché ne è sia la causa che la conseguenza. Allo stesso tempo, tale mobilità, associata all'emigrazione "bianca" verso le aree periferiche, è non di rado intesa come un segno premonitore della perdita di diversità culturale; prospettiva che rischia di rendere gli studi culturali delle etnie "bianche" essenzialmente retrospettivi e non orientati verso il futuro.

Nell'articolo "The Ice Margin," Robert Viscusi discute la disintegrazione della comunità italo americana nei termini di un inesorabile scioglimento di un ghiacciaio,³³³ una metafora che rende giustizia alla monumentalità della migrazione italiana negli Stati Uniti, ma che descrive la diaspora italiana in America come una struttura fissa e monolitica e non come un organismo vivo. Enfatizzando il bisogno da parte dei critici italo americani di reinventare la matrice storico-sociale del concetto di "Italian America,"³³⁴ Viscusi sostiene che – al pari degli oggetti di studio in glaciologia – esso oramai esiste in forma prettamente parziale o in forma di tracce (Viscusi 2011, 19). Egli quindi accenna alla lunga recessione di una massa vasta e solida che lascia dietro di sé abrasioni e tracce disgiunte (Viscusi 2011, 22). Nel caso di *Italian America*, le prove della sua esistenza rientrano nelle quattro seguenti categorie: "fragmentary,"³³⁵ "facsimile,"³³⁶ "invisible"³³⁷ e "illegible"³³⁸ (Viscusi 2011, 22). Discutendo proprio delle immagini del tipo facsimile originate dalla cultura italo americana antecedente, Viscusi si riferisce alla *ricreazione* dei rituali domestici di un "*imaginary once-upon-a-time*"³³⁹ e analizza le ricostruzioni del "vecchio mondo" in Las Vegas come esempi classici di simulacri, come ideato dal filosofo Jean Baudrillard (Viscusi 2011, 23; corsivi miei).

Lo studioso sostiene inoltre che, anche se le formazioni di *Little Italies* sono scomparse in seguito al fenomeno di *white flight*, "Italian America still has to deal with the Little Italy in its air and water"³⁴⁰ (Viscusi 2011, 28). Egli insiste quindi sulla

³³³ Anche se l'articolo esamina perlopiù lo stato più recente della comunità italo americana, le dinamiche trascritte in esso sono riconducibili alla seconda metà del novecento e, di conseguenza, risultano pertinenti per la presente ricerca.

³³⁴ "America Italiana"

³³⁵ "frammentari"

³³⁶ "facsimili"

³³⁷ "invisibili"

³³⁸ "illeggibili"

³³⁹ "*immaginario* che c'era una volta"

³⁴⁰ "L'America italiana deve comunque confrontarsi con la *Little Italy* rimasta nella sua aria e nella sua acqua"

necessità di un metodo che permetta di interpretare il concetto di *Italian America* tenendo conto della sua incoerenza dovuta al fatto che anche dopo la disgregazione delle strutture fisiche e geografiche, vi sono persone che si identificano come italo americani e portano il segno di un'Italia migrante e “displaced”³⁴¹ (Viscusi 2011, 28). Essi troveranno sempre un modo di tornare allo smarrimento e all'illogicità dei *Little Italies* che hanno lasciato, ma anche di quelle che hanno *costruito*, asserisce Viscusi (Viscusi 2011, 28), alludendo al continuo propagarsi dei riverberi di queste strutture e dei simboli a esse legati.

Cercando di rispondere all'appello di Robert Viscusi riguardo alla necessità di un metodo per esaminare il fenomeno delle identità italo americane alla luce dei processi descritti, il presente lavoro mira ad approfondire i ragionamenti esposti dallo studioso secondo la prospettiva di una perenne metamorfosi piuttosto che di una sparizione dell'originale, andando oltre il concetto di autenticità per fare luce sulle revisioni come risultato di un atto creativo, in particolare, un atto creativo letterario. Come afferma William Boelhower, nel contesto post-moderno è superfluo parlare della cultura etnica “autentica” in quanto opposta a quella “falsa” insinuando che solo una merita di essere coltivata; l'autenticità oramai appartiene alla pragmatica della simulazione piuttosto che al processo di rappresentazione letteraria (Boelhower 1987, 132). Lo scopo è quindi analizzare la trasformazione dei costrutti italo americani, ed esaminare la natura della loro “formidabile incoerenza,” intesa come inevitabile complessità data dall'eterogeneità iniziale e dall'interazione irregolare con gli altri assetti culturali grazie a una distanza interculturale diminuita.³⁴²

Come osserva Fischer, considerando le più ampie dinamiche culturali delle “post-religious, post-immigrant, technological, and secular societies”³⁴³ della seconda metà del ventesimo secolo, è fondamentale riconoscere che in esse i processi di migrazione e di interazione culturale non rallentano, bensì accelerano (Fischer 1986, 23). La diversità della trama culturale è sempre in aumento e non è né omogenizzata né appiattita (Fischer 1986, 231). Nella società statunitense — che è indubbiamente tra quelle descritte da Fischer — la migrazione, l'interazione culturale e la

³⁴¹ “dislocata”

³⁴² Parlando dello sciogliersi dei ghiacciai, Viscusi asserisce che tali eventi rappresentano non solo i momenti di obliterazione, ma anche di trasformazione (Viscusi 2011, 19).

³⁴³ “società post- religiose, post-immigranti, tecnologiche e laiche”

reinvenzione etnica sono spesso intrecciati. Nell'illustrare che i processi socio-culturali intrinseci a un dato periodo storico non inducono né "al tramonto," né all'eclissi delle identità italo americane, bensì provocano la costante reinvenzione delle stesse, è essenziale riconoscere che il fenomeno della migrazione italiana negli Stati Uniti nel corso del secondo Novecento non cessò, bensì ebbe un ruolo cospicuo nel plasmare le identità italo americane.

Recentemente gli studiosi della cultura italo americana Laura E. Ruberto e Joseph Sciorra hanno contestato l'approccio degli studi "classici" nella storia italo americana, secondo il quale la migrazione è concepita come un processo esauritosi con la seconda guerra mondiale. Essi osservano che, in linea con questa periodizzazione, anche gli studiosi che si occupano della scrittura creativa, del cinema e della cultura quotidiana italo americana frequentemente promuovono una narrativa lineare che consiste nella triade "arrival-acclimation-assimilation"³⁴⁴ (che abbraccia il lasso di tempo che inizia con l'arrivo dei migranti e si ferma con la terza generazione) o che semplicemente si arresta agli anni '40 (Ruberto e Sciorra 2017a, 2). Come esempi degli studi culturali di questo tipo che mettono l'enfasi sull'assimilazione finale, Ruberto e Sciorra citano — oltre il volume di Fred L. Gardaphé (Gardaphé 1996) — anche *Claiming a Tradition: Italian American Women Writers* di Mary Jo Bona (Bona 1999) e *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors* (Giunta 2002) della critica letteraria Edvige Giunta (Ruberto e Sciorra 2017a, 24, nota 2).

A loro volta gli studiosi sostengono che la migrazione italiana negli Stati Uniti non si è mai fermata del tutto e che si tratta piuttosto di un susseguirsi di "various ebbs and flows"³⁴⁵ (Ruberto e Sciorra 2017b, 3) che influenzarono lo scenario italo americano. Essi difatti supportano l'ipotesi di una migrazione continua che influì sia sulla società americana in generale (Ruberto e Sciorra 2017b, 3) sia sullo sviluppo incessante della nozione postmoderna dell'etnicità italo americana, interpretandola come un concetto "multivalent, unstable, and at times contradictory"³⁴⁶ (Ruberto e Sciorra 2017a, 3). In particolar modo gli studiosi si riferiscono ai migranti di classe operaia arrivati dal sud Italia nei trent'anni successivi alla guerra e agli italiani trasferitisi a causa del fenomeno della "fuga dei cervelli," discusso già a partire dal

³⁴⁴ "arrivo-acclimatazione-assimilazione"

³⁴⁵ "diverse maree alte e basse"

³⁴⁶ "multivalente, instabile, a volte anche contraddittorio"

1978 (Ruberto e Sciorra 2017a, 8). Basandosi sulla teoria del “immigrant replenishment”³⁴⁷ — secondo la quale i nuovi immigrati fornirono un immediato accesso ai simboli e alle prassi etniche, il che prevenne il regresso dell’etnicità (Jiménez 2009, 29), — e sull’idea del rinnovamento delle comunità italo americane a causa dei connazionali arrivati (Tricario 1989, 39), Ruberto e Sciorra sostengono che gli italiani giunti in America durante i primi tre decenni postbellici influenzarono notevolmente il senso preesistente dell’identità e delle comunità italo americane ancora in via di sviluppo (Ruberto e Sciorra 2017a, 13).³⁴⁸

Le comunità italo americane formatesi durante le precedenti ondate della migrazione si confrontarono difatti con questo fenomeno e si ridefinirono in base al confronto. I nuovi migranti, spesso chiamati “immigrants with wings,”³⁴⁹ giacché arrivarono prevalentemente in aereo (Gardaphé 2014, 98), si posizionarono e erano percepiti dagli altri come “real Italians”³⁵⁰ o “Italian Italian[s]”³⁵¹ (Ruberto e Sciorra 2017a, 9), termini che implicavano un’identità culturale “autentica” e distinta, “legittimata” dal legame con l’Italia contemporanea, non mitica. Di conseguenza, gli italo americani stabilitisi precedentemente negli Stati Uniti prendevano atto della natura singolare della loro cultura e allo stesso tempo la arricchivano e la valorizzavano a seguito del riscontro. Anche il prestigio culturale dell’Italia, aumentato a causa del Miracolo Economico degli anni ’50-’60 e sigillato dall’integrazione dell’Italia nel gruppo di paesi del “primo mondo,” ora concepito come *Global North* (Gabaccia 2017, 189), divenne anche esso un migrante negli Stati Uniti.³⁵² Inoltre, i migranti portarono con sé una sorta di “transfusion of cultures”³⁵³ che permise agli italo americani di comprendere l’Italia contemporanea e a rigenerare il loro sentimento di identità etnica (Ruberto e Sciorra 2017b, 11). In altre parole l’immigrazione italiana della seconda metà del ’900 aiutò a costruire il senso contemporaneo dell’italianità (Ruberto e Sciorra 2017a, 10), mentre il nuovo status dei

³⁴⁷ “rifornimento dei migranti”

³⁴⁸ Paul Hofman e Susan Jacoby annotano che sia le singole famiglie sia i quartieri italo americani in generale erano *rafforzati* con l’arrivo dei nuovi migranti (Hofmann 1966, 8), (Jacoby 1975).

³⁴⁹ “migranti con le ali”

³⁵⁰ “italiani veri”

³⁵¹ “italiani italiani”

³⁵² Cfr., particolarmente, *Making Italian America: Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities* a cura di Simone Cinotto (Cinotto 2014).

³⁵³ “trasfusione culturale”

beni italiani (sia materiali che culturali) influenzò notevolmente l'identità italo americana, incrementandone il valore (Tricario 1989, 28-30).

È essenziale precisare che l'allontanarsi dalla condizione marginale non deve essere automaticamente inteso come assimilazione nella cultura dominante poiché non era lo status di marginalità a definire la cultura italo americana; semmai esso ne inibiva la sua evoluzione. Come sostiene Ian Buruma, quando una comunità culturale, etnica, religiosa o nazionale fonda la propria identità collettiva quasi interamente sulla solidarietà del rammentato vittimismo, si giunge alla “hystorical myopia”³⁵⁴ (Buruma 2000, 23). Buruma quindi avverte dei pericoli relativi al bisogno di enfatizzare la collettiva sofferenza storica da parte di un gruppo etnico al fine di sentirsi “autentico” (DeLucia 2004, 203).

La rivalutazione della cultura italo americana deve essere analizzata come una forma di socializzazione che favorisce anche una definizione propria, parafrasando il paradosso del filosofo e sociologo Jürgen Habermas. Le persone sono individualizzate solo tramite la socializzazione, egli sostiene (Habermas 1994, 113), e la socializzazione delle identità italo americane all'interno di un contesto statunitense più vasto non implica la scomparsa delle stesse, ma avvia un dialogo interculturale più equo. Per di più, Lotman osserva:

[П]роцесс взаимного ознакомления и включения в некоторый общий культурный мир вызывает не только сближение отдельных культур, но и их специализацию – войдя в некоторую культурную общность, культура начинает резче культивировать свою самобытность. В свою очередь, и другие культуры кодируют ее как ‘особую’, ‘необычную’³⁵⁵ (Лотман 1992 [Lotman], 24).

3. L'*iperetnicità*, uno strumento euristico per l'analisi delle identità italo americane

Illustrando le dinamiche della semiosi etnica nella letteratura americana, William Boelhower giustamente asserisce che né il concetto di “americano” né il concetto di “etnico” è definibile separatamente perché nessuno dei due rappresenta

³⁵⁴ “miopia storica”

³⁵⁵ “il processo di reciproca familiarizzazione e inclusione in un mondo culturale comune non solo porta alla convergenza delle singole culture, ma anche alla loro specializzazione: una volta entrata in una specifica cultura generale, la data cultura comincia a coltivare più nettamente la propria unicità”

un'entità ovvia o individuale (Boelhower 1987, 20). Egli decostruisce, inoltre, il rapporto gerarchico tra i due concetti, superando la visione tradizionale del cerchio, il cui centro era rappresentato dall'americano mentre la periferia era costituita da un etnico (o piuttosto, etnici). Boelhower adopera un modello in cui entrambi gli elementi sono decentrati, mentre il centro del sistema è rappresentato da una relazione dinamica tra i due, cioè da una "cinesi etnica" (Boelhower 1987, 23) utilizzando il termine coniato dal filosofo Carlo Sini.³⁵⁶

Analogamente, al fine di analizzare accuratamente il concetto di "italo americano," è essenziale compiere un salto cognitivo da un modello circolare — in cui l'"italiano" orbita attorno all'"americano," — e concepirlo non come un pianeta che orbita attorno alla propria stella, ma come un sistema binario costituito da due astri che ruotano attorno al comune baricentro. In questa configurazione entrambe le entità si influenzano reciprocamente, e lo spazio fra loro rappresenta il luogo della creazione e ri-creazione dell'immaginario italo americano. Il concetto di etnicità deve dunque essere analizzato soprattutto come un assetto culturale realizzatosi nel corso del tempo, come un processo dinamico che, interagendo col contesto storico e sociale, incessantemente incorpora, adatta e amplifica le tradizioni, le convinzioni, gli emblemi e i segni etnici.

In tal modo, rendendo conto delle complessità, del carattere diacronico del fenomeno — cioè dell'evoluzione della società migrante, della società ospite e del rapporto tra le due — e del contesto storico che condiziona la sua trasformazione, si può introdurre il concetto di *iperetnicità*, estrapolando determinate caratteristiche e meccanismi intrinseci alla nozione di "iperrealtà" coniata da Jean Baudrillard al fine di fornire una nuova chiave di lettura dell'etnicità italo americana nel secondo Novecento. Baudrillard adopera il termine "iperrealtà" per descrivere la natura del mondo circostante ormai sempre più irreferenziale, in cui la saturazione del reale con i prodotti dei mass media, la sovrastimolazione sensoriale e cognitiva, una rapida espansione tecnologica inducono alla sottrazione del reale stesso e alla sua graduale sostituzione con le simulazioni avviate in una sorta di moto perpetuo. Nella sua accezione più ampia, l'iperrealtà si manifesta quando i confini tra la realtà fisica e le

³⁵⁶ Cfr. *Kinesis. Saggio di interpretazione* (Sini 1982).

rappresentazioni mediate della realtà diventano sempre più indistinguibili o quando le simulazioni prendono il sopravvento sulla realtà percepita.³⁵⁷

Baudrillard precisa che “simulare non significa fingere” (Baudrillard 2008, 61) e enfatizza che “la simulazione mette in causa la differenza tra il ‘vero’ e il ‘falso,’ tra il ‘reale’ e l’‘immaginario’” (Baudrillard 2008, 62), categorie che nel contesto etnico postmoderno non rappresentano dicotomie nette, bensì concetti interconnessi. Come sostiene la filosofa Silvana Borutti, la distinzione tra ciò che è e ciò che non è non costituisce una distinzione assoluta tra oggetti reali e non oggetti immaginari, bensì la distinzione tra i vari modi di costruire l’oggetto (Boelhower 1987, 132).³⁵⁸ Analogamente, Boelhower mette in luce l’inermità all’interno del contesto postmoderno dell’opposizione tra le culture etniche “autentiche” e quelle “false,” tra l’eticità “existentially lived”³⁵⁹ e quella simbolica (Boelhower 1987, 132). Inoltre, lo studioso riconosce la maggior apertura delle interpretazioni dei segni etnici in parallelo al concetto di *ipereticità*: “Far from being confined to the ethnic encyclopedia as a set of fixed cultural contents to be continually repropounded with each new generation, the ethnic subject now plays freely with the encyclopedia [...]”³⁶⁰ (Boelhower 1987, 133). Parafrasando Boelhower il discorso *iperetnico*, senza alcun rimpianto per un mondo perduto di riproduzioni mimetiche, diventa uno strumento di costruzione e, soprattutto, di ricostruzione culturale.³⁶¹

Essenzialmente con l’implementazione del concetto *ipereticità* non si intende la “liquidazione di tutti i referenti” (Baudrillard 2008, 61) o il distacco definitivo e irreversibile dai referenti “iniziali” (cioè dalla cultura italiana e, successivamente, italo americana delle prime generazioni), i quali sin dall’inizio costituivano entità glocali alquanto eterogenee e almeno in parte ricostruite. Di contro, tale concetto presuppone

³⁵⁷ Baudrillard contrappone il concetto di simulazione a quello di rappresentazione, osservando che la differenza tra i due consiste nel rapportarsi con la possibilità di equivalenza tra il segno e il reale (Baudrillard 2008, 66). Nell’ambito del presente lavoro i due concetti non possono essere considerati antitetici data la natura del “reale” in questione.

³⁵⁸ Cfr. *Significato* (Borutti 1983).

³⁵⁹ “vissuta in modo esistenziale”

³⁶⁰ “Lontano dall’essere confinato all’enciclopedia etnica intesa come un insieme di contenuti culturali fissi che devono essere continuamente riproposti da ogni nuova generazione, il soggetto etnico ora gioca liberamente con l’enciclopedia [...]”

³⁶¹ “Here ethnic discourse is finally free to become a sober instrument of cultural construction without any regrets over a lost world of mimetic reproduction” (“Qui il discorso etnico è finalmente libero di diventare uno strumento sobrio della costruzione culturale senza alcun rimpianto per un mondo perduto di riproduzioni mimetiche”) (Boelhower 1987, 132).

un'accurata riflessione su come le identità italo americane si evolvono nel tempo, allontanandosi dai referenti primari, i quali vengono costantemente rinegoziati, dando origine a entità di stampo nuovo. Il retaggio culturale in questione può essere analizzato come il componente culturale "residuo" come ipotizzato da Raymond Williams. Williams enfatizza la necessità di analizzare ogni processo culturale in ogni momento come un'entità dinamica colta nella sua evoluzione e caratterizzata dall'interrelazione attiva dei seguenti componenti: l'elemento definito "dominant,"³⁶² cioè effettivo, egemonico; l'elemento definito "residual"³⁶³ e quello "emergent,"³⁶⁴ fondamentali per quello che essi rivelano della cultura dominante, ma anche significativi di per sé (R. Williams 1977, 121-2).

Williams precisa che il "residuo" non equivale all'"arcaico." Quest'ultimo appartiene al dominio del passato anche se continua ad essere esaminato o addirittura "rivissuto" consapevolmente in certe occasioni, mentre il "residuo," essendosi anche esso formato nel passato, continua ad essere attivo nei processi culturali, non come un elemento del passato, bensì come un elemento del presente (R. Williams 1977, 122). Di conseguenza, il concetto di "iperetnicità" mira ad esaminare la trasformazione di questo "residuo" italiano, tuttora attivo nei processi della semiosi etnica e sottoposto a continue riletture. La reinterpretazione etnica è dunque costante anche, e soprattutto, quando la distanza nel tempo e nello spazio tra il presente e il "passato pre-immigrante" e quello "emigrante" aumenta, e come attesta Gardaphè, la riscrittura degli "immigrant myths"³⁶⁵ avviene proprio a causa dell'allontanarsi dalle esperienze di migrazioni effettive (Gardaphé 1996, 22).

In linea con il meccanismo della costruzione dei miti illustrato da Roland Barthes, questa reinterpretazione dà origine a un articolato "second-order semiological system,"³⁶⁶ in cui il segno del primo sistema diventa un significato nel secondo (Barthes 1991, 159). Questa dinamica altresì si allaccia al concetto di semiosi illimitata elaborata da Peirce, in quanto intrinseca nella stessa definizione di segno: "[Un segno] si indirizza a qualcuno, cioè crea nella mente di quella persona un segno equivalente,

³⁶² "dominante"

³⁶³ "residuo"

³⁶⁴ "emergente"

³⁶⁵ "miti dei migranti"

³⁶⁶ "sistema semiologico di secondo ordine"

o forse un segno più sviluppato. Il segno che esso crea lo chiamo *interpretante* del primo segno” (in Eco 2020, 40; corsivi originali).³⁶⁷ Per mezzo di questa trasposizione viene creato un manto di segni etnici iperreali, i.e. *iperetnici*, una rete articolata e proteiforme, in cui il rapporto tra il significato, il significante e il referente — o, utilizzando la terminologia peirciana, tra il segno, l’oggetto e l’interpretante³⁶⁸ — è costantemente revisionato. Questa rete, analogamente al concetto di semiosfera ideato da Lotman, rappresenta un insieme interconnesso, un meccanismo unificato, l’esistenza del quale rende reale un “знаковый акт”³⁶⁹ specifico (Лотман 1992 [Lotman], 208). Applicato al contesto statunitense, il concetto di “ipertenicità” sembra incastrarsi perfettamente con la nozione più ampia di “American character,” poiché l’attraversare gli spazi, in questo caso gli spazi metaforici, e il riappropriarsene rappresenta uno dei cardini su cui si è mossa la storia americana.

L’osservazione di Baudrillard che la sparizione delle strutture binarie polari — quali il “vero” e il “falso,” il “reale” e l’“immaginario” — induce alla genesi dell’“iperrealtà” (Baudrillard 2008, 62) risulta essenziale per l’esame delle identità italo americane nel periodo storico in esame. Alla luce del superamento dell’opposizione tra l’“americano” (inteso come l’unico possibile e quindi “vero”) e l’“etnico” (considerato come eterodosso e quindi “falso”) e dell’interdipendenza dei due elementi, come illustrato in precedenza, la contrapposizione tra i due poli nella dialettica italo americana risulta sempre più sfocata. Allontanandosi sempre di più dalle dicotomie nette, l’etnicità italo americana si rivela un’entità dinamica e complessa i cui componenti oscillano tra i due poli interagendo con entrambi. Essa può quindi essere esaminata in termini di *iperetnicità*.

Il distanziarsi dai riferimenti culturali iniziali che costituivano la cultura degli immigrati “originali” induce a una costante reinterpretazione di questi ultimi e alla riappropriazione di luoghi simbolici sempre in aumento, il che genera la creazione di nuove identità etniche idiosincratiche, nomadi e decentrate. Esse sono definite da

³⁶⁷ Per maggiori informazioni sulla semiotica peirciana e il suo rapporto con la semiosi etnica, vedi l’Introduzione del presente lavoro.

³⁶⁸ L’utilizzo della terminologia elaborata da Peirce mette in chiaro la natura relazionale (“Un segno [...] è qualcosa che sta per qualcuno in luogo di qualcosa in qualche rispetto o capacità”) e idiosincratica (“Un segno sta *per* qualcosa nei confronti dell’idea che esso produce o modifica”) dei segni (etnici) (in Eco 2020, 40; corsivi originali).

³⁶⁹ “atto significatore”

Rafael Perrez Torres “multiple subjectivities”³⁷⁰ in grado di attraversare “numerous cultural and historical configurations”³⁷¹ (Peréz-Torres 1993, 165) e sono “constrained by historical conditions”³⁷² (Peréz-Torres 1993, 167). Queste identità svolgono inoltre un ruolo di “intercultural interpreter,”³⁷³ utilizzando il termine di Guillermo Gómez-Peña (Peréz-Torres 1993). Analogamente Lotman, riferendosi alle persone appartenenti ai due mondi, asserisce che esse operano come “переводчик[и]”³⁷⁴ che abitano i territori periferici e i confini tra lo spazio culturale e quello mitologico (Лотман 1992 [Lotman], 15).

A sua volta Tamburri fa appello agli intellettuali “italiani/americani” di riconsiderare il loro ruolo alla luce del flusso costante di cambiamenti e diventare alla fine “cultural broker[s]”³⁷⁵ (Tamburri 1998, 122). La sociologa Loredana Sciolla osserva che il soggetto etnico è multiplo e polimorfe (Boelhower 1987, 135),³⁷⁶ mentre Sollors, indicando più specificamente gli *scrittori* etnici, sostiene che questi regolarmente assumono un ruolo di “pleaders, mediators, or translators”³⁷⁷ (Sollors 2017, 48). Ebbene lo scrittore *iperetnico*, che rappresenta la somma di tutte queste caratteristiche, non agisce come soggetto etnico nell’accezione convenzionale del termine, poiché costantemente plasma il retaggio culturale che ha tra le mani partecipando alla semiosi etnica. Il concetto di *iperetnicità* sarà pertanto utilizzato come una lente, attraverso la quale verranno esaminati la natura articolata e la trasformazione dell’immaginario italo americano nel corso della seconda metà del ventesimo secolo proprio come illustrato nelle opere di uno scrittore americano di discendenza italiana quale è Don DeLillo.

³⁷⁰ “soggettività multiple”

³⁷¹ “numerosa configurazioni culturali e storiche”

³⁷² “vincolate dalle condizioni storiche”

³⁷³ “interprete interculturale”

³⁷⁴ “interpreti”

³⁷⁵ “intermediatori culturali”

³⁷⁶ Cfr. (Sciolla 1983).

³⁷⁷ “avvocati difensori, mediatori o interpreti”

II. Gli scenari *iperetnici* in *White Noise*

1. Tutte le trame tendono alla morte, o no?

“All plots tend to move deathward. This is the nature of plots. Political plots, terrorist plots, lovers’ plots, plots that are part of children’s games,”³⁷⁸ afferma il protagonista del celebre romanzo *White Noise* di Don DeLillo (DeLillo 2009, 26) che raffigura il professore universitario e luminare degli studi hitleriani Jack Gladney, sua moglie Babette e i loro figli, tutti da matrimoni precedenti. La vita quotidiana dei Gladney, apparentemente ordinaria e regolare come il rumore bianco stesso, è costantemente minacciata da disastri naturali e antropogenici, contaminata dalla persistente paura della morte. Il protagonista sembra sicuro di sé e convinto nel proferire queste parole e tuttavia egli esita all’istante successivo: “Is this true? Why did I say it? What does it mean?”³⁷⁹ (DeLillo 2009, 26). La narrativa etnica non è tra quelle menzionate da Gladney eppure — considerando che il romanzo pubblicato nel 1985 è apparentemente in linea con l’atteggiamento di DeLillo di quel periodo nei confronti del suo background etnico, cioè di mantenere “an almost eerie silence about his Italian American past”³⁸⁰ (Gardaphé 1996, 173) — è vero che la narrativa etnica converge verso la morte e può semplicemente scomparire? O si dà il caso che ciò che troviamo nel romanzo di DeLillo rappresenti un’illustrazione della trasformazione incessante degli scenari etnici?

Enfatizzando la mancanza di ciò che egli definì “a suppressed ‘Italian foundation’”³⁸¹ nella produzione letteraria di Don DeLillo, Daniel Aaron dichiara: “his ethnic past doesn’t serve for him as an ‘intoxicant of imagination’ [...] in the way New England Puritanism did for Hawthorne”³⁸² (Aaron 1999, 67-8). Il retaggio etnico di

³⁷⁸ “Tutti gli intrighi tendono alla morte. È la loro natura. Intrighi politici, terroristici, amorosi, narrativi, intrighi dei giochi infantili” (DeLillo 2014, 33). Nel presente lavoro, le citazioni tratte da *White Noise* di Don DeLillo saranno riportate in lingua italiana nella traduzione di Mario Biondi, *Rumore Bianco*, per i tipi di “Einaudi.”

Nella presente analisi il termine *plot* sarà inteso nella sua accessione più ampia in riferimento alla narrativa in senso lato.

³⁷⁹ “È vero? Perché l’ho detto? Che cosa significa?” (DeLillo 2014, 33).

³⁸⁰ “un silenzio quasi inquietante del suo passato italo americano”

³⁸¹ “Un fondamento Italiano represso”

³⁸² “Il suo passato etnico non gli serve come ‘inebriante immaginazione’ nella maniera in cui il puritanesimo del New England servì per Hawthorne.”

DeLillo emerge nell'articolo di Aaron in quanto definito dalla sua assenza, come "soppresso" e limitato dal dominio del passato. È quindi considerato una reliquia, rudimentale e sterile, qualcosa di scartato. "More and more I think of myself as the kid from the Bronx. I've reached the age when that identity becomes more accessible,"³⁸³ asserisce DeLillo in un'intervista a *The Guardian* (Brooks 2016); eppure le sue opere sono raramente lette alla luce di "that identity."³⁸⁴ Anche dopo la pubblicazione nel 1997 del romanzo *Underworld*, che "laid bare DeLillo's debt to his ethnicity"³⁸⁵ (Ripatrazzone 2016), il postulato di Daniel Aaron, secondo il quale il nome di DeLillo "could just as well be Don Smith or Don Brown"³⁸⁶ (Aaron 1999, 67),³⁸⁷ non è stato del tutto superato e "critics have attended to almost anything *but* his Italian American beginnings"³⁸⁸ (Lauret 2018, 96; corsivi originali).³⁸⁹ In alternativa un'analisi accurata delle architetture interne di *White Noise* di DeLillo (1985) — la quale potrebbe essere intrapresa sotto il motto "DeLillo and His Mosses"³⁹⁰ — enfatizza come le eredità italiana e italo americana fossero intrinseche all'opera di DeLillo anche prima che lo dichiarasse apertamente. In verità questo "fondamento italiano" svolge un ruolo tanto fondamentale nell'opera di DeLillo quanto il puritanesimo del New England svolgeva nell'opera di Hawthorne poiché attingere a questi fenomeni culturali e reinterpretarli rappresenta una parte essenziale delle voci distinte di questi autori.

Riformulando la celebre citazione di William Faulkner,³⁹¹ nel caso di DeLillo il "passato etnico" non è morto, non è nemmeno passato. Il "fondamento italiano"

³⁸³ "Sempre più spesso mi considero il ragazzino del Bronx. Ho raggiunto un'età in cui quell'identità diventa più accessibile."

³⁸⁴ "quell'identità"

³⁸⁵ "ha messo a nudo il debito di DeLillo nei confronti della sua etnicità"

³⁸⁶ "potrebbe benissimo essere Don Smith o Don Brown"

³⁸⁷ Questa affermazione risale all'ipotesi formulata da Aaron nel 1983, nel corso della *lectio magistralis* per la conferenza "Italy and Italians in America" svoltasi a Catania. In quell'occasione Aaron asserì: "[Don DeLillo] can evoke an entirely believable American scene and honest-to-God Americans, but hardly a vibration in his vision, at least to me, betrays an ethnic consciousness. His name might be just well be Smith or Brown" (Aaron 1985, 26) ("[Don DeLillo] può evocare una scena americana completamente credibile e degli americani autentici, ma difficilmente una vibrazione nella sua visione, almeno per me, tradisce una coscienza etnica. Il suo nome potrebbe benissimo essere Smith o Brown").

³⁸⁸ "i critici si sono concentrati su praticamente tutto *tranne* che sulle sue origini italo americane"

³⁸⁹ A parte il lavoro pionieristico di Fred L. Gardaphé (Gardaphé 1996), cfr., particolarmente, Francesca de Lucia (de Lucia 2017), Suzanne Manizza-Roszak (Manizza-Roszak 2021) e Olena Moskalenko (Moskalenko 2021), (Moskalenko 2022).

³⁹⁰ Alludendo, in tal modo, al testo "Hawthorne and His Moses" di Herman Melville, in cui l'autore appunto mette in risalto il ruolo essenziale del puritanesimo del New England nelle opere di Hawthorne (Melville 2017).

³⁹¹ "The past is never dead. It's not even past" ("Il passato non è mai morto. Non è nemmeno passato") (Faulkner 2013, 85).

nell'opera dello scrittore può essere inteso come l'elemento culturale "residuo," utilizzando il concetto coniato da Raymond Williams, integrale all'opera dell'autore, i.e. effettivamente formatosi nel passato, ma ancora attivo nel presente (Williams 1977, 122). "Residuo," come teorizza Cyrus Patell, non dovrebbe essere equiparato a minore o insignificante; al contrario, esso rappresenta la parte predominante di qualsiasi formazione culturale³⁹². Pertanto, il focus dell'analisi inevitabilmente si sposta dalla questione se Don DeLillo rappresenti un soggetto etnico che vive nel passato, all'indagine, come la definì Thomas Sowell,³⁹³ sulla forma in cui il passato etnico viva in lui e nel suo lavoro. Un esame attento di *White Noise* dimostra che DeLillo ricorre frequentemente ai topoi italiani e, successivamente, italo americani e — ciò che è più importante, — li rinegozia in base al contesto culturale più ampio che ricrea nelle sue opere.

Nel suo articolo "Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative," Leonard Wilcox evidenzia che per i romanzi di Don DeLillo, *White Noise* in particolare, il concetto di "iperrealtà" ideato da Jean Baudrillard fornisce una prospettiva cruciale³⁹⁴ poiché "the world of *White Noise*"³⁹⁵ è caratterizzato da "the collapse of the real"³⁹⁶ e da "the play and exchange of signs"³⁹⁷ (Wilcox 1991, 346). A sua volta il concetto di *iperetnicità*, impiegato come uno strumento euristico per l'analisi dell'eredità etnica e culturale dello scrittore, affronta il gioco e la revisione dei segni etnici e quindi avalla il collasso dell'idea di etnicità italo americana fissa, predefinita e monolitica. L'*iperetnicità*, applicata al romanzo di Don DeLillo, si focalizza dunque sulla trasformazione dei segni etnici italo americani colti nello stato di mutamento durante un'era caratterizzata da una rapida espansione tecnologica, dall'inflazione del sapere e della natura sempre più irreferenziale della realtà stessa.

³⁹² Cfr. (Patell 2014, 4).

³⁹³ Cfr. (Sowell 1981, 273).

³⁹⁴ Per un'analisi del romanzo nella chiave del concetto di "iperrealtà," cfr. inoltre "The Last Thing Before the Last: Notes on *White Noise*" (Frow 1999).

³⁹⁵ "il mondo di *White Noise*"

³⁹⁶ "collasso del reale"

³⁹⁷ "il gioco e scambio di segni"

2. *White Noise* e il collage delle identità etniche

La questione dell'etnicità è trattata da Don DeLillo nel romanzo *White Noise*, anche dove inizialmente l'occhio sembra di non scorgere che un vuoto. Attraverso un'analisi approfondita, l'opera, infatti, si rivela contenere una pletora di elementi etnici, intrecciati nel filo della narrazione. Analogamente al concetto di "contamination,"³⁹⁸ articolato da Kwame Anthony Appiah che sottolinea il processo infinito dell'imitazione e della revisione nelle culture contemporanee (Appiah 2006), *White Noise* presenta una sintesi di diverse sfaccettature delle identità etniche, di cui l'eredità culturale italo americana rappresenta il fondamento. Nel romanzo emergono frequentemente manifestazioni di diverse etnicità che si sovrappongono creando dei disegni unici. Ad esempio, durante la visita al Mid-Village Mall, il protagonista Jack Gladney nota: "People spoke English, Hindi, Vietnamese, related tongues"³⁹⁹ (DeLillo 2009, 82) e descrive il suo pasto composto da pretzel e souvlaki. Riflettendo sulle lezioni sulla postura corretta che la moglie di Gladney, Babette, impartisce nel seminterrato della chiesa congregazionalista, Jack osserva: "She makes references to yoga, kendo, trance-walking. She speaks of Sufi dervishes and Sherpa mountaineers"⁴⁰⁰ (DeLillo 2009, 27). "Nothing is foreign, nothing is too remote to apply,"⁴⁰¹ conclude il narratore (DeLillo 2009, 27), enfatizzando la diversità del mosaico etnico che ha davanti gli occhi.

Allo stesso tempo questo mélange di identità etniche si rivela estremamente complesso e Jack e la sua famiglia sono costantemente intrappolati in uno stato di confusione riguardo all'appartenenza etnica dei personaggi minori. La confusione rimane irrisolta nel corso di romanzo e i pregiudizi ad essa legati rimangono insuperati. Jack è piuttosto confuso mentre cerca di discernere l'etnia di Willie Mink, il suo "arcirivale," e si chiede se questo possa essere considerato "a composite"⁴⁰². "His nose was flat, his skin the color of a Planter's peanut. What is the geography of a spoon-shaped face? Was he Melanesian, Polynesian, Indonesian, Nepalese, Surinamese,

³⁹⁸ "contaminazione"

³⁹⁹ "La gente parlava in inglese, in hindi, in vietnamita, in lingue apparentate" (DeLillo 2014, 103).

⁴⁰⁰ "Fa riferimenti allo yoga, al kendo, al camminare in stato di trance. Parla dei dervisci sufi, di montanari sherpa" (DeLillo 2014, 34).

⁴⁰¹ "Nulla è estraneo, nulla è troppo remoto da mettere in pratica"⁴⁰¹ (DeLillo 2014, 34).

⁴⁰² "un composto" (DeLillo 2014, 365)

Dutch-Chinese? Was he a composite?”⁴⁰³ (DeLillo 2009, 292-3). La perplessità del protagonista è tale che i pensieri sull’origine di Mink creano interferenze nella sua ossessione con il “Dylar” (il farmaco sperimentale disegnato per sradicare la paura della morte) e nel suo piano estremo del delitto d’onore: “How many people came here for Dylar? Where was Surinam? How was my plan progressing?”⁴⁰⁴ (DeLillo 2009, 293). Quando Jack cerca di tracciare le origini di Willie Mink — “Where are you from originally [...]?”⁴⁰⁵ (DeLillo 2009, 293), — questi elude la risposta privando il protagonista anche di questa catarsi.

Babette, a sua volta, si limita a etichettare il volto di Mink semplicemente come “un-American,”⁴⁰⁶ motivo per cui rifiuta di baciare: “She wore the ski mask so as not to kiss my face, which she said was un-American”⁴⁰⁷ (DeLillo 2009, 296), confessa Mink. Un dettaglio da non trascurare considerando i frequenti rapporti sessuali tra i due personaggi. Lo stesso Jack, transcendendo le limitazioni della condizione umana a causa di un’improvvisa rivelazione, non riesce tuttavia a non compatire la moglie le cui labbra avrebbero potuto sfiorare la faccia di Mink: “I understood the neurochemistry of my brain, the meaning of dreams (the waste material of premonitions). Great stuff everywhere, racing through the room, racing slowly. A richness, a density. I believed everything. I was a Buddhist, a Jain, a Duck River Baptist. My only sadness was Babette, having to kiss a scooped-out face”⁴⁰⁸ (DeLillo 2009, 296). Qui DeLillo espone l’ignoranza dei suoi personaggi “bianchi” della classe media e la loro persistente incapacità di inquadrare le persone percepite come etnicamente “diverse.”

⁴⁰³ “Aveva il naso piatto, la pelle del colore di una nocciolina americana. Qual è l’origine geografica di una faccia a cucchiaino? Era melanesiano, polinesiano, indonesiano, nepalese, surinamese, cino-olandese? Era un composto?” (DeLillo 2014, 365).

⁴⁰⁴ “Quanta gente veniva lì in cerca del Dylar? Dov’era Surinam? Come procedeva il mio piano?” (DeLillo 2014, 365).

⁴⁰⁵ “Di dove sei originario, Willie, [...]?” (DeLillo 2014, 364).

⁴⁰⁶ “non-american[o]” (DeLillo 2014, 370)

⁴⁰⁷ “Si metteva il passamontagna per non baciarmi la faccia, che sosteneva essere non-americana” (DeLillo 2014, 370).

⁴⁰⁸ “Capii la neurochimica del mio cervello, il significato dei sogni (materiale di scarto di premonizioni). Gran roba ovunque, che correva per la stanza, lentamente. Ricchezza, densità. Credevo a tutto. Ero buddista, giaina, battista del Duck River. La mia unica tristezza era rappresentata da Babette, che aveva dovuto baciare una faccia a mestolo” (DeLillo 2014, 370).

L'esitazione di Jack dinanzi al nome di Mink — ““What kind of name is Willie Mink?’ I said”⁴⁰⁹ (DeLillo 2009, 291) — è identica a quella provocata dal nome di Orest Mercator, un amico di suo figlio Heinrich. “What kind of name is Orest?”⁴¹⁰ egli si domanda sprofondando in una spirale di speculazioni caotiche: “I studied his features. He might have been Hispanic, Middle Eastern, Central Asian, a dark-skinned Eastern European, a light-skinned black. Did he have an accent? I wasn’t sure. Was he a Samoan, a native North American, a Sephardic Jew?”⁴¹¹ (DeLillo 2009, 198). Il ragionamento si arresta con un tentativo di rientrare nel “politicamente coretto,” il che sottolinea ulteriormente la superficialità del protagonista nel cogliere le affiliazioni etniche degli altri personaggi e nel rapportarsi con essi: “It was getting hard to know what you couldn’t say to people”⁴¹² (DeLillo 2009, 198).

Altri membri della famiglia Gladney mostrano lo stesso disorientamento che caratterizza Jack e Babette. A titolo d’esempio, Denise, raccontando al suo patrigno Jack della ricerca sul “Dylar,” afferma quanto segue: “I went to three drugstores and talked to the Indians behind the counters in the back”⁴¹³ (DeLillo 2009, 171). “I think they’re Pakistanis,”⁴¹⁴ egli presume, e Denise risponde: “Whatever”⁴¹⁵ (DeLillo 2009, 171), mostrando sia una totale noncuranza nei confronti dell’argomento sia alludendo all’impossibilità di avere una chiarezza a riguardo. L’atteggiamento esibito da Denise rappresenta indubbiamente un esito del fenomeno più generale dell’inflazione del sapere caratteristica dell’era postmoderna e palesata da DeLillo nel romanzo, fenomeno che trascende la sfera dei segni etnici. In questa maniera, discutendo dell’affiliazione del suo allenatore, Orest osserva: “The Sunnies are mostly Korean. Except mine’s an Arab, I think,”⁴¹⁶ e Jack esprime la propria incertezza: “Don’t you

⁴⁰⁹ “Che razza di nome sarebbe Willie Mink? - chiesi” (DeLillo 2014, 364).

⁴¹⁰ “Che razza di nome è Orest?” (DeLillo 2014, 249).

⁴¹¹ “Esaminai i suoi lineamenti. Avrebbe potuto essere ispanico, medio orientale, asiatico centrale, un europeo orientale dalla pelle scura, un nero dalla pelle chiara. Aveva un qualche accento? Non avevo capito bene. Era di Samoa? Nativo degli Stati Uniti? Un ebreo sefardita?” (DeLillo 2014, 249).

⁴¹² “Stava diventando difficile sapere che cosa si poteva o non si poteva dire alla gente” (DeLillo 2014, 249).

⁴¹³ “Sono andata in tre farmacie e ho parlato con gli indiani che stavano dietro il banco sul retro” (DeLillo 2014, 215).

⁴¹⁴ “Credo che siano pachistani” (DeLillo 2014, 215).

⁴¹⁵ “Fa lo stesso” (DeLillo 2014, 215).

⁴¹⁶ “Di solito [i musulmani sunniti] sono coreani. Però il mio è arabo, credo” (DeLillo 2014, 318).

mean the Moonies are mostly Korean?”⁴¹⁷ (DeLillo 2009, 254). “He’s a Sunny,”⁴¹⁸ ribadisce Orest, mentre Jack insiste: “But it’s the Moonies who are mostly Korean. Except they’re not, of course. It’s only the Leadership”⁴¹⁹ (DeLillo 2009, 255). Come accade in altre occasioni, la conversazione rimane inconclusa e i dubbi dei personaggi rimangono irrisolti.

Essendo incapace di decodificare i segni etnici che lo circondano, Jack cionondimeno cerca di consumarli così come consuma pretzel e suvlaki durante la gita familiare al centro commerciale. Quando gli viene chiesto il motivo della decisione di chiamare il figlio Heinrich Gerhardt, egli risponde che questo è “a forceful name, a strong name”⁴²⁰ (DeLillo 2009, 63). Il protagonista spiega: “I thought it had an authority that might cling to him. I thought it was forceful and impressive [...]”⁴²¹ (DeLillo 2009, 63). Jack collega le qualità che attribuisce al nome alla sua origine tedesca e alla figura autoritaria di Hitler: “There’s something about German names, the German language, German things. I don’t know what it is exactly. It’s just there. In the middle of it all is Hitler, of course”⁴²² (DeLillo 2009, 63). Il protagonista è perfettamente consapevole di rapportarsi con la sfera delle rappresentazioni piuttosto che con gli oggetti reali. Allorché Denise mette in dubbio l’*appeal* esercitato dalle “cose tedesche” (“‘They [the Germans] lost the war,’ she said. ‘How great could they be?’”⁴²³ (DeLillo 2009, 63)), egli risponde: “Look at it this way. Some people always wear a favorite color. Some people carry a gun. Some people put on a uniform and feel bigger, stronger, safer. It’s in this area that my obsessions dwell”⁴²⁴ (DeLillo 2009, 63). La realtà etnica che abita Jack si rivela spesso iperreale ed egli non è disposto a

⁴¹⁷ “Non vorrai per caso dire che sono i Moonie, seguaci del reverendo Moon a essere per lo più coreani?” (DeLillo 2014, 318).

⁴¹⁸ “Lui è un Sunny” (DeLillo 2014, 318).

⁴¹⁹ “Ma sono i seguaci di Moon a essere per lo più coreani. Per finta, naturalmente. In realtà lo è soltanto il gruppo guida” (DeLillo 2014, 318).

⁴²⁰ “un nome pieno di forza, energico” (DeLillo 2014, 78)

⁴²¹ “Pensavo che fosse un nome connotato da un’autorevolezza che poi avrebbe potuto diventargli propria. Pensavo fosse pieno di forza e capace di fare un certo effetto [...]” (DeLillo 2014, 78).

⁴²² “Nei nomi tedeschi c’è qualcosa, come nella lingua e nelle cose tedesche in genere. Non so che cosa sia esattamente. C’è e basta. E in mezzo a tutto sta Hitler, naturalmente” (DeLillo 2014, 78; corsivi originali).

⁴²³ “[I tedeschi] hanno perso la guerra,” – replicò lei. – “Quanto potevano essere grandi?” (DeLillo 2014, 79).

⁴²⁴ “Mettiamola così. Certe persone “portano sempre un colore preferito. Altre un’arma. Altre ancora indossano un’uniforme e si sentono più grosse, più forti, più sicure. È questo l’ambito della mia ossessione” (DeLillo 2014, 79).

guardare oltre la superficie, e ciononostante, in linea con lo spirito del capitalismo che inonda il romanzo, Jack tenta di rivendicare i suoi diritti di consumatore.

Allorquando il suocero di Jack, Vernon, gli regala un'arma definita "well-designed"⁴²⁵ e "[p]ractical,"⁴²⁶ la chiama con il suo nome tedesco, "Zumwalt," e specifica che essa è German-made⁴²⁷ (DeLillo 2009, 241). "German-made,"⁴²⁸ recita in mente Jack commisurando il fascino della pistola (DeLillo 2009, 242), e successivamente la chiama spesso per nome avvalendosi della forza esercitata da esso: "The next day I started carrying the Zumwalt automatic to school. [...] The gun created a second reality for me to inhabit. The air was bright, swirling around my head. Nameless feelings pressed thrillingly on my chest. It was a reality I could control, secretly dominate"⁴²⁹ (DeLillo 2009, 283). Non è semplicemente un'arma letale, è una "Zumwalt," e questo nome tedesco sembra dare conforto a Jack: "Now and then I thought of the Zumwalt automatic hidden in the bedroom"⁴³⁰ (DeLillo 2009, 259). Per mezzo dell'antonomasia, il narratore accentua come il nome sostituisca l'oggetto, diventando la realtà con cui egli si rapporta: "I reached into my pocket, rubbed my knuckles across the grainy stainless steel of the Zumwalt barrel"⁴³¹ (DeLillo 2009, 289). Successivamente questo fenomeno si ripresenta nella narrazione: "I took out the Zumwalt. Great and nameless emotions thudded on my chest"⁴³² (DeLillo 2009, 297). Come nel caso del nome del figlio, Jack Gladney fa affidamento al nome tedesco della pistola, nome rivestito di una certa autorevolezza che egli spera possa diventare anche sua.⁴³³

⁴²⁵ "ben progettata" (DeLillo 2014, 303).

⁴²⁶ "[p]ratica" (DeLillo 2014, 303)

⁴²⁷ "[d]i fabbricazione tedesca" (DeLillo 2014, 303)

⁴²⁸ "Made in Germany" (DeLillo 2014, 304)

⁴²⁹ "Il giorno seguente cominciai a portarmi a scuola la Zumwalt automatica. [...] Mi creava una seconda realtà da abitare. L'aria era luminosa e mi turbinava attorno alla testa. Sentimenti ignoti mi premevano carichi di eccitazione sul petto. Si trattava di una realtà che ero in grado di controllare, di dominare segretamente" (DeLillo 2014, 353).

⁴³⁰ "Di quando in quando mi capitava di pensare alla Zumwalt automatica nascosta in camera da letto" (DeLillo 2014, 324).

⁴³¹ "Misi la mano in tasca, strofinai le nocche contro il ruvido acciaio inossidabile della canna della Zumwalt" (DeLillo 2014, 361).

⁴³² "Tirai fuori la Zumwalt. Grandi emozioni ignote mi si infransero contro il petto" (DeLillo 2014, 372).

⁴³³ Da notare che ogni volta che Jack cerca di appropriarsi della sicurezza che emanano le "cose tedesche," egli fallisce. Altri esempi di questa dinamica sono rappresentati dall'incontro sconcertante con le suore tedesche e l'incapacità del protagonista di imparare il tedesco al fine di incrementare il proprio prestigio nell'ambiente lavorativo.

Dalla prospettiva dei personaggi, la rappresentazione delle identità etniche nel romanzo occasionalmente assomiglia all'immagine della stalla più fotografata d'America che Murray Siskind, un nuovo collega del protagonista, gli fa vedere all'inizio dell'anno accademico. Questa è una parte di “a collective perception”⁴³⁴ (DeLillo 2009, 12), un'icona consolidata, che può essere semplicemente vista per ciò che attualmente rappresenta e non per ciò che era o per ciò che è diventata, e, di conseguenza, una condizione essenzialmente congeniale alle massime manifestazioni dell'iperrealtà. “We’re not here to capture an image, we’re here to maintain one,”⁴³⁵ Murray spiega a Jack e prosegue descrivendo il fenomeno: “No one sees the barn. [...] Once you’ve seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn”⁴³⁶ (DeLillo 2009, 12). Murray mette in luce la natura imperscrutabile dell'oggetto in questione nella seguente maniera:

What was the barn like before it was photographed? [...] What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can’t answer these questions because we’ve read the signs, seen the people snapping the pictures. We can’t get outside the aura. We’re part of the aura⁴³⁷ (DeLillo 2009, 13).

Il personaggio, difatti, mostra che l'unica consapevolezza che egli abbia è la consapevolezza di essere intrappolato nella rete delle rappresentazioni e incapace di cogliere la natura stessa dell'oggetto di osservazione. Lo stesso è l'atteggiamento che assumono i personaggi nei confronti delle rappresentazioni etniche.

Ciononostante la possibilità, da parte di uno spettatore vigile, di cogliere la natura mobile dell'immagine apparentemente statica, è presentata da DeLillo nel suo romanzo d'esordio, dal titolo eloquente e totalizzante, *Americana*, che abbraccia l'eredità etnica italo americana. Nell'intervista rilasciata a Adam Begley, DeLillo commenta il titolo del romanzo nella seguente maniera: “It’s no accident that my first novel was called *Americana*. This was a private declaration of independence, a

⁴³⁴ “una percezione collettiva” (DeLillo 2014, 16).

⁴³⁵ “Noi non siamo qui per cogliere un'immagine, ma per perpetuarla” (DeLillo 2014, 16).

⁴³⁶ “La stalla non la vede nessuno. [...] Una volta visti i cartelli stradali, diventa impossibile vedere la stalla in sé” (DeLillo 2014, 16).

⁴³⁷ “Come sarà stata questa stalla prima di venire fotografata? [...] Che aspetto avrà avuto, in che cosa sarà differita dalle altre e in che cosa sarà stata simile? Domande a cui non sappiamo rispondere perché abbiamo letto i cartelli stradali, visto la gente che faceva le sue istantanee. Non possiamo uscire dall'aura. Ne facciamo parte” (DeLillo 2014, 16-7).

statement of my intention to use the whole picture, the whole culture”⁴³⁸ (Begley 2005, 88). La scena tratta da esso (sorella del passo che descrive la stalla più fotografata d’America in *White Noise*) raffigura il narratore, David Bell, che contempla un’immagine a cui viene scattata una foto, il che dà origine a una reazione singolare. In tal modo, attraversando l’anonimo androne grigio e spazioso, Bell individua una mostra di “prize-winning war photographs”⁴³⁹ (DeLillo 1989, 86) allestita in un angolo. Una fotografia, in particolare, gigantesca (circa tre metri di altezza per sei in larghezza) e a colori, attira la sua attenzione, irrompendo la monotonia grigia del suo procedere (come la stalla irrompe nel paesaggio uniforme di *White Noise*). Essa raffigura una donna con un bambino deceduto tra le braccia e altri bambini che la circondano; vi è un giovane che fotografa la fotografia. David si arresta, descrivendo lo spettacolo a cui assiste:

I stood behind him for a moment and the effect was unforgettable. Time and distance were annihilated and it seemed that the children were smiling and waving at him. [...] I stood absolutely motionless until the young man snapped the picture. It was as though I feared that any small movement on my part might distract one of those bandaged children and possibly ruin the photograph⁴⁴⁰ (DeLillo 1989, 86-7).

Analogamente, mettendoci alle spalle dei personaggi di *White Noise*, osservando quello che essi osservano — non attraverso la lente di una macchina fotografica, bensì attraverso il prisma dell’*iperetnicità* — è possibile osservare la metamorfosi degli scenari etnici che prendono vita e raccontano la loro storia.

L’universo dell’iperrealtà descritto da DeLillo in *White Noise* è saturo di apparenze, caratterizzato dall’inflazione della conoscenza e dal costante propagarsi delle immagini caleidoscopiche, tra cui le manifestazioni etniche. Esso non di rado acceca i personaggi che lo abitano, mentre essi sono incapaci sia di ingrandire sia di ridurre le immagini che contemplano. L’obiettivo dell’analisi attuale è quindi quello di riconsiderare i segni etnici presenti nel romanzo da una prospettiva differente, di

⁴³⁸ “Non è un caso che il mio primo romanzo si chiamasse *Americana*. Questa era una dichiarazione privata di indipendenza, un’affermazione della mia intenzione di utilizzare l’intero quadro, l’intera cultura.”

⁴³⁹ “fotografie di guerra che avevano vinto vari premi” (DeLillo 2008, 97)

⁴⁴⁰ “Per un istante mi fermai dietro di lui e l’effetto fu indimenticabile. Tempo e distanza svanirono: i bambini della foto parevano sorridere e salutare proprio lui. [...] Io mi ritrovai assolutamente immobile affinché il giovane non ebbe scattato la sua foto. Come per paura che il minimo gesto da parte mia potesse distrarre uno di quei bambini bendati e rovinargli irrimediabilmente la foto” (DeLillo 2008, 98).

andare oltre le apparenze per esplorare la reinvenzione dell'identità italo americana, intesa come una categoria proteiforme che evolve costantemente e rinegozia i suoi riferimenti attraverso l'interazione con il contesto socio-culturale e può quindi essere esaminata in termini di *iperetnicità*. Mentre le referenze specifiche all'identità italo americana sono piuttosto sporadiche, se non del tutto assenti, e superficiali — a titolo d'esempio, il ristorante italo americano “Casa Mario” è etnicamente anonimo, “a blockhouse structure with slit windows that seemed part of some coastal defense system”⁴⁴¹ (DeLillo 2009, 252) — il presente capitolo si focalizza sulla metamorfosi dei cruciali topoi dell'immaginario italo americano al fine di analizzare la trasformazione incessante e il ruolo essenziale del retaggio culturale italo americano nel romanzo *White Noise*.

3. *White Noise*: romanzo domestico italo americano

3.1 I Gladney: un ritratto di “iperfamiglia”

Secondo l'ipotesi formulata da Francesca de Lucia, l'eredità etnica di Don DeLillo emerge nel suo lavoro proprio attraverso la descrizione della sfera domestica e familiare, mentre la rappresentazione del nucleo familiare, che occupa un ruolo centrale in *White Noise* e costituisce uno dei pilastri dell'immaginario italo americano, è identificata dalla studiosa come uno dei tipici “ethnic foils”⁴⁴² attraverso i quali l'eredità culturale italo americana emerge nelle opere dell'autore (de Lucia 2017, 154). Analogamente, nel suo saggio, John Frow categorizza *White Noise* come essenzialmente “a domestic novel, continuously concerned with the secret life of the house”⁴⁴³ (Frow 1999, 190) e, in verità, il nucleo familiare coeso descritto da DeLillo rappresenta il cerchio interno, entro il quale i personaggi cercano di resistere al mondo esterno ostile, permeato da “[w]aves and radiations”⁴⁴⁴ (DeLillo 2009, 38) come dimostrato dall'improvvisa intuizione di Jack: “Was Murray right? Were we a fragile unit surrounded by hostile facts? Would I promote ignorance, prejudice and

⁴⁴¹ “struttura edile con feritoie che sembrava parte di un sistema di difesa costiero” (DeLillo 2014, 316)

⁴⁴² “contrassegni etnici”

⁴⁴³ “un romanzo domestico, costantemente concentrato sulla vita segreta della casa”

⁴⁴⁴ “[o]nde e radiazioni” (DeLillo 2014, 48)

superstition to protect my family from the world?”⁴⁴⁵ (DeLillo 2009, 95). Inoltre, mentre il protagonista cerca di sopravvivere a una colossale catastrofe tecnogenica vagamente definita dalle autorità come “the airborne toxic event”⁴⁴⁶ (DeLillo 2009, 114) e di sradicare la schiacciante paura della morte tramite un pericoloso medicinale non certificato, gli altri Gladney sono profondamente coinvolti in queste vicende. De Lucia afferma che “the Gladneys appear to have created, through their intricate marital and fraternal connections, a network that is somewhat similar to the extended Southern [Italian] family”⁴⁴⁷ (de Lucia 2017, 138-9). Come sottolinea John Paul Russo, lo stesso DeLillo ha vissuto nella casa dei nonni in Little Italy in una famiglia piuttosto numerosa definita dallo studioso come “clan” (Russo 2022, 252); difatti, essa comprendeva altri undici membri, tra cui gli zii e i cugini.⁴⁴⁸ Il ritratto familiare delineato da DeLillo in *White Noise* effettivamente rappresenta una versione aggiornata di una famiglia meridionale estesa che può essere caratterizzata in termini di una “iperfamiglia” poiché la sua struttura è profondamente rivisitata mentre i legami tra i membri rimangono estremamente forti.

La rappresentazione dei Gladney nelle pagine di *White Noise* allude a un fotogramma di una famiglia colta in una delle sue iterazioni. Allo stato attuale i genitori sono ripetutamente divorziati, nessuno dei figli abita con entrambi i suoi genitori e ciascun dei bambini che vivono sotto il tetto di Jack ha una “combinazione” diversa di padre e madre.⁴⁴⁹ Il pattern della famiglia è inoltre piuttosto flessibile e i suoi confini piuttosto sfumati, ad esempio, Bee (la figlia di Jack con Tweedy Browner, la sua terza moglie) sembra avere due padri. Allorché Jack arriva a prenderla all’aeroporto e incontra la sua ex-moglie, ha luogo il seguente dialogo: “But where is she?”⁴⁵⁰ egli domanda e ottiene la risposta: “With her father;”⁴⁵¹ “I’m her father,

⁴⁴⁵ “Forse Murray aveva ragione. Forse eravamo veramente una fragile unità circondata da fatti ostili. Forse ero veramente impegnato a favorire ignoranza, pregiudizio e superstizione al fine di proteggere la mia famiglia dal mondo” (DeLillo 2014, 118).

⁴⁴⁶ “evento tossico aereo” (DeLillo 2014, 142)

⁴⁴⁷ “I Gladney sembrano aver creato, attraverso le loro intricate connessioni coniugali e fraterne, una rete che è in qualche modo simile a un’estesa famiglia italiana meridionale.”

⁴⁴⁸ Cfr. “View from the Bridge” (Brookes 2003).

⁴⁴⁹ Nel romanzo, solo Steffie (Stephanie Rose) e Marie Alice hanno gli stessi genitori, quali Jack Gladney e Dana Breedlove. Le sorelle sono tuttavia separate da dieci anni, da due matrimoni e da una distanza imponente, dato che Marie Alice abita nelle Hawaii e non appare nel corso della narrazione.

⁴⁵⁰ “Ma lei dov’è?” (DeLillo 2014, 107).

⁴⁵¹ “Con suo padre” (DeLillo 2014, 107).

Tweedy,”⁴⁵² insiste il protagonista, e Tweedy ribatte: “Malcom Hunt, stupid. My husband”⁴⁵³ (DeLillo 2009, 86). Jack protesta affermando: “He’s your husband, he’s not her father”⁴⁵⁴ (DeLillo 2009, 86). Analogamente Janet Savory (*alias* Madre Devi, la seconda moglie del protagonista) fa notare nella conversazione con Jack che il loro figlio, Heinrich, è anche il figlio del suo leader spirituale. “Swami wants to know if our son is coming to the ashram this summer,”⁴⁵⁵ osserva Janet e alla domanda incredula di Jack — “Our son?”⁴⁵⁶ — risponde: “Yours, mine and his. Swami regards the children of his followers as his children”⁴⁵⁷ (DeLillo 2009, 259-60). Questa volta il protagonista non contesta lo stato delle cose confermando, in tal modo, la natura più fluida dei legami familiari. Per di più, il primo e l’unico riferimento a Mary Alice, la figlia maggiore di Jack con Dana Breedlove, la sua prima (e anche la quarta) moglie, è fatto *en passant* nel capitolo 31, quando Jack esamina il tavolo della cucina coperto con “the coupons, the foot-long supermarket receipts, the mail-order catalogs”⁴⁵⁸ (DeLillo 2009, 224) e trova la cartolina da lei spedita. Infine, quando Jack annuncia a Babette che Bee vuole fare visita a Natale e suggerisce: “We can put her in with Steffie”⁴⁵⁹ (DeLillo 2009, 15), Babette non è nemmeno sicura che le sorellastre si conoscano il che ulteriormente enfatizza “the cavaliness of the family relations”⁴⁶⁰ (Ferraro 2014).

Ciononostante una sorta di complicità tacita e una forte connessione tra i membri della famiglia si manifesta frequentemente nel romanzo, e questo legame è descritto dal protagonista in termini di un vero e proprio atto magico: “It was these secondary levels of life, these extrasensory flashes and floating nuances of being, these pockets of rapport forming unexpectedly, that made me believe we were a magic act, adults and children together, sharing unaccountable things”⁴⁶¹ (DeLillo 2009, 34). La scena

⁴⁵² “Sono io suo padre, Tweedy” (DeLillo 2014, 107).

⁴⁵³ “Malcolm Hunt, stupido. Mio marito” (DeLillo 2014, 107).

⁴⁵⁴ “È tuo marito, non suo padre” (DeLillo 2014, 107).

⁴⁵⁵ “Lo swami vuole sapere se nostro figlio quest’estate viene qui all’ashram” (DeLillo 2014, 325).

⁴⁵⁶ “Nostro figlio?” (DeLillo 2014, 325).

⁴⁵⁷ “Tuo, mio e suo. I figli dei propri seguaci lo swami li considera figli suoi” (DeLillo 2014, 325).

⁴⁵⁸ “buoni sconto, scontrini di supermercato da trenta centimetri, cataloghi di ditte di vendita per posta” (DeLillo 2014, 281)

⁴⁵⁹ “Possiamo metterla con Steffie” (DeLillo 2014, 20).

⁴⁶⁰ “la leggerezza dei rapporti familiari”

⁴⁶¹ “Erano questi livelli secondari di esistenza, questi lampi extrasensoriali, queste sfumature fluttuanti dell’essere, queste sacche di rapporti formatesi in maniera inattesa, a farmi credere che noi costituivamo un fatto magico, adulti e bambini uniti a condividere una serie inesplicabile di cose” (DeLillo 2014, 43).

inoltre raffigura Jack che riesce a leggere i pensieri della sua figliastra Denise — “I could see it in her eyes”⁴⁶² (DeLillo 2009, 34) — e di conseguenza mette in luce la particolare intimità e l’intesa tra questi due membri della famiglia che trascendono i vincoli di sangue. Descrivendo le famiglie italo americane residenti a Harlem, Robert Orsi osserva: “They [the Italian Americans] had a very inclusive understanding of family,”⁴⁶³ e questa concezione più larga del termine comprendeva anche i parenti acquisiti (Orsi 2010, xx), esattamente come accade nella famiglia composta di Jack.

I legami tra i Gladney diventano particolarmente tangibili nelle scene che descrivono i momenti dei pasti conviviali. Commentando sui festival delle famiglie italo americane descritti da Jerre Mangione nel *Mount Allegro*, William Boelhower sottolinea che la condivisione di un pasto con i propri familiari rappresenta una pratica fondamentale nel creare e mantenere i legami. Lo studioso afferma che “the banquet, more than the gathering, changes linear time into rite and ceremony and individuals into a community”⁴⁶⁴ (Boelhower 1982, 1). Simone Cinotto a sua volta sottolinea l’importanza del consumare il cibo insieme nelle famiglie italo americane, osservando che il processo essenzialmente rappresenta “a ‘communion’ of the family”⁴⁶⁵ (Cinotto 2013, 20). Lo studioso altresì ribadisce l’ipotesi di Herbert Gans,⁴⁶⁶ secondo la quale i migranti italiani concepivano il cibo “as a medium for reinforcing family and community bonds against centrifugal dreams/nightmares of social mobility”⁴⁶⁷ (Cinotto 2014, 16). Jack e gli altri Gladney vivono il loro momento di “comunione” durante la loro cena improvvisa nel parcheggio della zona commerciale. Nonostante il protagonista affermi: “We certainly didn’t need to face each other across a table as we ate, building a subtle and complex cross-network of signals and codes”⁴⁶⁸ (DeLillo 2009, 220), vi è definitivamente un sistema di segnali e codici accordati e condivisi. Mentre consumano avidamente il loro pasto, i Gladneys assomigliano a un branco di

⁴⁶² “Glielo lessi nello sguardo” (DeLillo 2014, 43).

⁴⁶³ “Loro [gli italo americani] avevano un concetto molto inclusivo di famiglia.”

⁴⁶⁴ “Il banchetto, più che il semplice raduno, trasforma il tempo lineare in rito e cerimonia e gli individui in una comunità.”

⁴⁶⁵ “una ‘comunione’ della famiglia”

⁴⁶⁶ Cfr. *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans* (Gans 1962).

⁴⁶⁷ “come un mezzo per rafforzare i legami familiari e comunitari contro i sogni/incubi centrifughi della mobilità sociale”

⁴⁶⁸ “Né certamente avevamo bisogno di star seduti gli uni di fronte agli altri mentre mangiavamo, elaborando un sottile e complesso reticolo di segnali e codici” (DeLillo 2014, 276).

animali selvatici ben coordinato o ad una tribù preistorica connessa a un livello quasi viscerale:

We ate fully dressed, in hats and heavy coats, without speaking, ripping into chicken parts with our hands and teeth. [...] Steffie tore off the crisp skin of a breast and gave it to Heinrich. She never ate the skin. Babette sucked a bone. Heinrich traded wings with Denise, a large for a small. [...] People gave Babette their bones to clean and suck. [...] We traded parts and gnawed⁴⁶⁹ (DeLillo 2009, 221).

“There was a kind of rigor in this”⁴⁷⁰ rimarca Jack (DeLillo 2009, 220), rafforzando ulteriormente l’immagine di un rito familiare dotato di proprie regole.

Lo stesso capitolo include un’altra scena che ritrae i Gladney che divorano il loro cibo in macchina in una simile maniera. Il passo per di più accentua l’affinità dei membri della famiglia, descritta come un’unica entità, guidata dall’istinto animalesco di placare la propria fame: “In the fast food parking lot we ate our brownies. Crumbs stuck to the heels of our hands. *We* inhaled the crumbs, *we* licked the fingers. As we got close to finishing, the physical extent of our awareness began to expand”⁴⁷¹ (DeLillo 2009, 223; corsivi miei). I soggetti specifici che compiono i singoli atti sono rimossi dalla descrizione, gli individui si fondono in un’identità collettiva enfatizzata dal pronome “we,” rappresentando i Gladney come un tutt’uno. Tenendo in considerazione la pervasività delle cene danzanti nelle comunità italiane a Londra, Anne-Marie Fortier, utilizzando il concetto elaborato da Pasi Falk,⁴⁷² suggerisce: “we can think of the Italian community as a ‘sacred eating community’ [...]: a community of bodily interaction bound together through the ritualized act of eating together”⁴⁷³ (Fortier 2006, 73). Con la nozione di “sacred eating community”⁴⁷⁴ si intende “[a]

⁴⁶⁹ “Mangiammo completamente vestiti, con tanto di cappello e cappotto, senza parlare, attaccando le porzioni di pollo con mani e denti. [...] Steffie strappò via la pelle croccante di un petto di pollo e la passò a Heinrich. Non la mangiava mai. Babette succhiò un osso. Heinrich scambiò con Denise un’ala grossa per una piccola. [...] Tutti diedero a Babette qualche osso da spolpare e succhiare. [...] Ci scambiammo le porzioni e rosicchiammo” (DeLillo 2014, 276-7).

⁴⁷⁰ “Vi era una sorta di rigore, in tutto questo” (DeLillo 2014, 276).

⁴⁷¹ “Nel parcheggio del fast-food mangiammo i nostri dolcetti al cioccolato. Ce n’erano rimaste delle briciole appiccicate ai palmi delle mani. [*Noi* l]e inghiottimmo, [*noi*] ci leccammo le dita. Quando fummo prossimi a finire, l’entità fisica della nostra coscienza prese a espandersi” (DeLillo 2014, 279; corsivi miei).

⁴⁷² Cfr. *The Consuming Body* (Falk 1994).

⁴⁷³ “Possiamo considerare la comunità italiana come una ‘comunità che condivide il cibo come rito sacrale’ [...]: una comunità di interazione corporea unita attraverso l’atto ritualizzato di mangiare insieme.”

⁴⁷⁴ “comunità del mangiare sacro”

‘two-way order’ shaped (or ‘eaten into’) by individuals during their daily lives, but which simultaneously ‘ate into’ and ‘filled up’ the identities of these people”⁴⁷⁵ (Mellor and Shilling 1997, 16), precisa Fortie, e i Gladney rappresentano una versione della stessa, poiché il loro legame e le loro identità sono marcati da queste istanze di “comunione” condivisa. A differenza di Falk, la quale sostiene che il legame tra un individuo e la comunità è creato da una comunione intesa come una condivisione e opposta a un atto di “an [economic-like] exchange”⁴⁷⁶ (Falk 1994, 20), Fortier si distanzia dalla distinzione netta tra le due modalità, riconoscendo la forza coesiva da parte della cultura del consumo, in cui sono altresì immersi i personaggi di *White Noise*.

I Gladney rappresentano un nucleo familiare estremamente coeso, mentre la natura di questa coesione rende testimonianza al contesto socio-culturale in cui essi sono immersi. In tal modo acquistare beni insieme in un centro commerciale unisce la famiglia e insierisce Jack nella sua struttura: “My family glorified the event. I was one of them, shopping at last”⁴⁷⁷ (DeLillo 2009, 83). Analizzando la scena, Thomas Ferraro osserva: “By shopping with his family he becomes ‘one’ with his family, which in turn achieves its ‘oneness’ through the activity of shopping”⁴⁷⁸ (Ferraro 2014, 22). Il passaggio che descrive i Gladneys fare shopping insieme non solo celebra l’integrità di un’unità familiare, ma altresì segna la ridefinizione della struttura stessa della famiglia attraverso l’atto del consumo, come asserisce Ferraro.⁴⁷⁹ Il protagonista fornisce il seguente resoconto di questa esperienza familiare:

We smelled chocolate, popcorn, cologne; we smelled rugs and furs, hanging salamis and deathly vinyl. [...] *We* moved from store to store, rejecting not only items in certain departments, not only entire departments but whole stores [...]. *We* crossed from furniture to men’s wear, walking through cosmetics. Our images appeared on mirrored columns, in glassware and chrome, on TV monitors in security rooms⁴⁸⁰ (DeLillo 2009, 83; corsivi miei).

⁴⁷⁵ “un ‘ordine a doppio senso’ plasmato (o ‘nutrito’) dagli individui durante la loro vita quotidiana, che simultaneamente ‘nutriva’ e ‘riempiva’ le identità di queste persone.”

⁴⁷⁶ “uno scambio [di tipo economico]”

⁴⁷⁷ “I miei cari apparivano circonfusi di gloria. Ero uno di loro, facevo acquisti, finalmente” (DeLillo 2014, 104).

⁴⁷⁸ “Facendo shopping con la sua famiglia, egli diventa un ‘tutt’uno’ con essa, e a sua volta la famiglia raggiunge la sua ‘unità’ attraverso l’attività dello shopping.”

⁴⁷⁹ Cfr. (Ferraro 2014, 22).

⁴⁸⁰ “[*Noi* s]entivamo odore di cioccolato, popcorn, colonia; odore di tappeti e pellicce, di salami appesi e di vinile mortifero. [...] [*Noi* c]i spostavamo di negozio in negozio, respingendo non soltanto certi oggetti in certi reparti, non soltanto interi reparti, ma interi grandi magazzini [...]. [*Noi* p]assammo dal

Allo stesso modo in cui la consumazione di cibo rafforza i legami tra i Gladney, anche il compulsivo acquisto di beni genera coesione all'interno della famiglia immersa nell'universo consumista americano della seconda metà del Novecento come descritto da DeLillo. Enfatizzando il ruolo che il consumismo ebbe nel plasmare le identità diasporiche italo americane, Cinotto afferma: "Overall, modern consumer culture provided Italians in America with materials and codes for restructuring of domestic rituals"⁴⁸¹ (Cinotto 2014, 10).

In *White Noise* l'unità della famiglia è altresì evidenziata da una tradizione infallibile che rispecchia lo *Zeitgeist* del loro tempo. Ogni venerdì i Gladney si riuniscono per guardare la televisione mentre cenano con cibo cinese da asporto, consumando i prodotti mediatici insieme al loro vitto. Questo rituale è radicato nella loro routine e rappresenta una costante fondamentale delle loro vite. Già nei primi capitoli del romanzo il lettore viene a conoscenza di questo rito: "That night, a Friday, we ordered Chinese food watched television together, the six of us. Babette had made it a rule"⁴⁸² (DeLillo 2009, 16). Benché questo tentativo di rendere meno glamour la televisione da parte di Babette sia vissuta dalla famiglia come "a subtle form of punishment"⁴⁸³ (DeLillo 2009, 16), i Gladney continuano a sottoporsi alla procedura imposta dalla loro matriarca. Riprendendo l'intuizione di Antoine de Saint-Exupéry secondo la quale "[i] riti sono tecniche temporali di accasamento,"⁴⁸⁴ Byung-chul Han sottolinea: "Sono nel tempo ciò che le cose sono nello spazio. Essi stabilizzano la vita strutturando il tempo. Sono *architetture di tempo*: rendono il tempo abitabile, calpestabile come una casa" (Han 2023, 78; corsivi originali). Analogamente il rito casalingo imposto da Babette rappresenta una versione virtuale dell'"architecture of reassurance"⁴⁸⁵ necessaria per fabbricare una comunità (Fortier 2006, 67; 2020, 112),

mobilio all'abbigliamento per uomo, attraverso i cosmetici. Le nostre immagini comparvero su colonne coperte di specchi, in vetrerie e cromature, su monitor T.V. in locali di sicurezza" (DeLillo 2014, 104-5; corsivi miei).

⁴⁸¹ "In generale la cultura consumista moderna ha fornito agli italiani in America materiali e codici per la ristrutturazione dei rituali domestici."

⁴⁸² "Quella sera, un venerdì, ordinammo cibo cinese e guardammo insieme la televisione, tutti e sei. Babette ne aveva fatto una regola" (DeLillo 2014, 20).

⁴⁸³ "una sottile forma di punizione" (DeLillo 2014, 21)

⁴⁸⁴ Essa fu espressa dallo scrittore nell'opera *Citadella* (de Saint-Exupéry 1999).

⁴⁸⁵ "architettura di assicurazione"

giacché ulteriormente rinforza l'architettura della famiglia Gladney, fissandola in punti specifici dello spazio e del tempo.

Il capitolo 14 raffigura questa routine settimanale in modo quasi identico, suggerendo la natura abituale di questa pratica identificata da Babette come "wholesome domestic sport"⁴⁸⁶ (DeLillo 2009, 16): "That night, a Friday, we gathered in front of the set, as was the custom and the rule, with take-out Chinese. There were floods, earthquakes, mud slides, erupting volcanoes. We'd never before been so attentive to our duty, our Friday assembly"⁴⁸⁷ (DeLillo 2009, 64). In questa occasione trasmissioni televisive che mostrano immagini crude di disastri naturali e tecnologici attirano l'attenzione di Jack e dei ragazzi e li inducono ad allearsi contro gli sforzi educativi di Babette e di agire come un'unica entità: "Babette tried to switch to a comedy series about a group of racially mixed kids who build their own communications satellite. She was startled by the force of *our* objection. *We* were otherwise silent, watching houses slide into the ocean, whole villages crackle and ignite in a mass of advancing lava"⁴⁸⁸ (DeLillo 2009, 64; corsivi miei). Sebbene il consumismo e la cultura televisiva che permeano il senso di realtà dei Gladney inducano alla frammentazione dell'idea classica di famiglia, questi fenomeni sostanzialmente riplasmano le tradizioni domestiche preesistenti, creano nuovi rituali e legami, e quindi rafforzano le relazioni inter-familiari.

I filmati trasmessi di un incidente aereo rappresentano un'occasione per la famiglia di riunirsi davanti allo schermo: "Heinrich came running down the hall, burst into the room. 'Come on hurry up, plane crash footage.' Then he was out the door, the girls were off the bed, all three of them running along the hall to the TV set"⁴⁸⁹ (DeLillo 2009, 63-4). La televisione svolge un ruolo importante nella vita dei Gladney ed è

⁴⁸⁶ "un'attività totalmente domestica" (DeLillo 2014)

⁴⁸⁷ "Quella sera, essendo venerdì, ci riunimmo tutti davanti all'apparecchio, com'era uso e norma, con cibo cinese take-away. Assistemmo a inondazioni, terremoti, smottamenti, eruzioni di vulcani. Non avevamo mai dedicato tanta attenzione al nostro compito, alla riunione del venerdì" (DeLillo 2014, 79-80).

⁴⁸⁸ "Babette cercò di passare a un serial in cui si vedeva all'opera un gruppo razzialmente misto di ragazzi, impegnati a costruire un proprio satellite per le comunicazioni. Rimase sbalordita di fronte alla violenza della *nostra* opposizione. Per il resto [*noi*] rimanemmo in silenzio, a guardare case che scivolavano nell'oceano, interi villaggi che si frantumavano e ardevano in una massa avanzante di lava" (DeLillo 2014, 80; corsivi miei).

⁴⁸⁹ "Per il corridoio arrivò di corsa Heinrich, che irruppe nella camera. - Venite, presto, c'è un documentario su un disastro aereo. - Ed era già uscito di nuovo, mentre le ragazzine scendevano dal letto, tutti e tre via di corsa per il corridoio verso l'apparecchio TV" (DeLillo 2014).

saldamente integrata nella sfera domestica, la voce della stessa è identificata da John Frow come “the centre of the life of the house”⁴⁹⁰ (Frow 1999, 190), ma anche le immagini da essa trasmesse s’insinuano nell’intimità familiare di Gladney e la portano allo scoperto dinanzi il lettore. Questo fenomeno è mostrato nel capitolo 20 che descrive l’apparizione di Babette sullo schermo. Quando Jack nota accidentalmente il volto di sua moglie in un programma televisivo, la prima reazione della famiglia rappresenta un misto di stupore e angoscia, poiché la televisione nel romanzo è solitamente associata alle notizie sui crimini e alle riprese di disastri: “The face on the screen was Babette’s. Out of *our* mouths came a silence as wary as an animal growl. Confusion, fear, astonishment spilled from *our* faces. What did it mean? What was she doing there, in black and white, framed in ormal borders? Was she dead, missing, disembodied?”⁴⁹¹ (DeLillo 2009, 102; corsivi miei). Lo sgomento unanime del gruppo dinanzi un ipotetico pericolo a cui è sottoposto uno dei suoi membri, descritto nei termini di “an animal growl,”⁴⁹² rende ancora più palese i legami viscerali all’interno di nucleo familiare in questione.

Tuttavia, quando i Gladney scoprono che la lezione di Babette nel seminterrato della chiesa viene trasmessa dalla stazione televisiva locale via cavo, i bambini, “flushed with excitement”⁴⁹³ (DeLillo 2009, 103), accettano con entusiasmo l’intrecciarsi della dimensione televisiva e di quella domestica. Anche Jack, sebbene inquieto e sospettoso, registra questa interconnessione, figlia dell’epoca postmoderna in cui si ritrova. Il protagonista, malgrado la sua volontà, cerca di fare i conti con questo fenomeno riconoscendo la capacità della televisione di penetrare e di influenzare la struttura del loro gruppo familiare: “We were being shot through with Babette. Her image was projected on our bodies, swam in us and through us. Babette of electrons and photons, of whatever forces produced that gray light we took to be her face”⁴⁹⁴ (DeLillo 2009, 103). Adoperando il concetto di “mediologia” elaborato da Régis

⁴⁹⁰ “il centro della vita della casa”

⁴⁹¹ “Il viso sullo schermo era quello di Babette. Dalle *nostre* bocche esalò un respiro cauto e profondo come il ringhio di un animale. Dai *nostri* volti grondavano confusione, paura, stupefazione. Che cosa significava? Che cosa ci faceva lì, in bianco e nero, rinchiusa in quella cornice geometrica? Che fosse morta, scomparsa, che si fosse smaterializzata?” (DeLillo 2014, 128-9; corsivi miei).

⁴⁹² “il ringhio di un animale” (DeLillo 2014, 128-9)

⁴⁹³ “rossi per l’eccitazione” (DeLillo 2014, 130)

⁴⁹⁴ “Eravamo fulmineamente attraversati da lei [Babette]. La sua immagine veniva proiettata sui nostri corpi, aleggiava dentro e fuori di noi. Una Babette di elettroni e fotoni, o di quali che fossero le forze che producevano quella luce grigia che ritenevamo essere il suo viso” (DeLillo 2014, 130).

Debray, cioè analizzando la relazione tra il mezzo, i.e. la televisione, e il nucleo familiare dei Gladney,⁴⁹⁵ è possibile tracciare il graduale superamento del dualismo di “antiquated tandems”⁴⁹⁶ quali “original/copy”⁴⁹⁷ e delle loro forme più tecnologiche, “real/virtual”⁴⁹⁸ (Debray 1999, 2). I personaggi sono difatti traslati sul terreno dell’iperrealtà, mentre le strutture etniche in cui essi sono incorporati appartengono alla sfera dell’*iperetnico*.

“Isn’t it great having all these kids around?”⁴⁹⁹ Babette chiede al marito (DeLillo 2009, 80), manifestando la propria soddisfazione nel far parte di una grande famiglia unita. Nel corso del romanzo, i bambini “give themselves over wholeheartedly to energizing rituals of familial consumerism”⁵⁰⁰ (Ferraro 2014, 27) e rappresentano la forza di coesione fondamentale della famiglia quasi a un livello mistico. Essi non solo aderiscono ai rituali familiari e garantiscono la vitalità della casa e della famiglia stessa, ma altresì rappresentano una garanzia della longevità dei genitori come esemplificato dai ragionamenti di Babette: “She [Babette] also thinks nothing can happen to us as long as there are dependent children in the house. The kids are a guarantee of our relative longevity. We’re safe as long as they’re around”⁵⁰¹ (DeLillo 2009, 99).

L’interconnessione tra i membri della famiglia non è fornita dalla relazione di sangue, poiché nessuno dei ragazzi sotto il tetto di Jack vive con entrambi i genitori biologici. Nel suo studio su *White Noise*, Thomas J. Ferraro osserva quanto segue a proposito di una tale configurazione:

Each adult lives therefore with five other people whose average relation to him or her is only 20 percent; *every* child lives with five other people whose average relation to him or her is only 15 percent; and *everyone* in the household lives with five other people, *each of whom* is

⁴⁹⁵ Nel suo saggio Debrays enfatizza che l’interesse di mediologia riguarda la relazione tra oggetti e l’area del reale; nel presente lavoro, la relazione messa a fuoco riguarda invece l’oggetto e la *rappresentazione* di un “reale.”

⁴⁹⁶ “tandem obsoleti”

⁴⁹⁷ “originale/coppia”

⁴⁹⁸ “reale/virtuale”

⁴⁹⁹ “Non è magnifico avere intorno tutti questi bambini?” (DeLillo 2014, 100).

⁵⁰⁰ “si dedicano senza riserve ai rituali energizzanti del consumismo familiare”

⁵⁰¹ “E [Babette] pensa anche che non possa capitarci niente finché in casa ci sono dei ragazzi bisognosi di cure. Sarebbero una garanzia di relativa longevità. Finché ci sono, siamo al sicuro” (DeLillo 2014, 125).

related on average by no more than [...] 20 percent to *everyone else* in the house⁵⁰² (Ferraro 2014, 17; corsivi originali).

Questa modalità più ampia dei legami intrafamiliari rispecchia l'idea di "espansione" dell'identità italo americana articolata da Ferraro nel volume *Feeling Italian. The Art of Ethnicity in America*: "to 'feel like an Italian' means, first, to feel the way Italians feel [...]; and, second, to feel that one's identity is Italian or Italian-like, no matter the ancestry"⁵⁰³ (Ferraro 2005, 3). Quando il collega di Jack, Murray, espone la sua teoria sui bambini che egli qualifica come "a true universal"⁵⁰⁴ e sul loro "spinning out from the core"⁵⁰⁵ mentre crescono (DeLillo 2009, 50), possiamo concepirla su una scala più ampia come un'allusione al costante processo di evoluzione delle identità etniche in termini di *iperetnicità*. Il distanziarsi dai referenti cardinali "originali" impossibilita l'esistenza dei "veri universali" immutabili, poiché i processi di interazione e di revisione intervengono inevitabilmente.

Diversi studiosi che si sono dedicati allo studio dell'esperienza italo americana sottolineano che il concetto della famiglia rappresenta uno dei punti cardine della stessa: "The realms of domesticity and family intimacy have been the most significant venues in which an Italian American identity has developed,"⁵⁰⁶ secondo Cinotto (Cinotto 2013, 19). Alba osserva che i valori incarnati nella famiglia appartengono al gruppo di "core values"⁵⁰⁷ che caratterizzano l'identità italo americana (Alba 1985, 136). Allo stesso modo, nell'analisi delle comunità italo americane residenti a Harlem, New York, Orsi evidenzia il ruolo cruciale che la famiglia ha avuto nello sviluppo delle identità etniche (Orsi 2010, xx). Nel suo studio sullo sviluppo delle identità italo americane contemporanee tra i residenti di New York City o dell'area metropolitana di New York, Rosemary Serra sottolinea che, all'interno dell'insieme dei valori che determinano l'essere italo americani, "[t]he greatest emphasis is placed on the

⁵⁰² "Ogni adulto vive quindi con altre cinque persone il cui rapporto medio con lui o lei è solo del 20%; ogni bambino vive con altre cinque persone il cui rapporto medio con lui o lei è solo del 15%; e tutti nella famiglia vivono con altre cinque persone, *ognuna delle quali* è imparentata in media per non più del 20% con *tutti gli altri* in casa."

⁵⁰³ "'Sentirsi italiani' significa, innanzitutto, sentire come si sentono gli italiani [...]; e, in secondo luogo, sentire che la propria identità è italiana o simile a quella italiana, indipendentemente dalla discendenza."

⁵⁰⁴ "un autentico universale" (DeLillo 2014, 62)

⁵⁰⁵ "emergendo dal nucleo" (DeLillo 2014, 62)

⁵⁰⁶ "I reami del domestico e dell'intimità familiare sono stati i luoghi più significativi in cui si è sviluppata l'identità italoamericana."

⁵⁰⁷ "valori fondamentali"

family”⁵⁰⁸ (R. Serra 2018b, 604). Serra inoltre aggiunge: “[family] remains incredibly meaningful in the imagination of young Italian Americans”⁵⁰⁹ nonostante la profonda trasformazione della sua struttura⁵¹⁰ (R. Serra 2018b). Analogamente, la struttura trasformata della iperfamiglia descritta da DeLillo rappresenta la chiave di volta nell’architettura di *White Noise* e al tempo stesso illustra la modalità con cui lo scrittore affronta il proprio patrimonio culturale.

3.2 Il dedalo color seppia, ovvero la *domus* italo americana rivisitata

I Gladney vivono in una casa situata “at the end of a quiet street in what was once a wooded area with deep ravines”⁵¹¹ (DeLillo 2009, 4) e il focolare domestico rappresenta per loro il centro di gravità. Enfatizzando la centralità del concetto della famiglia per le comunità italo americane, Orsi lo ingloba all’interno della nozione più vasta di *domus*, che comprende sia il nucleo familiare sia lo spazio fisico che esso abita. Lo studioso si serve del termine coniato da Emmanuel LeRoy Ladurie riportando la seguente definizione⁵¹²: “That unit, the *ostal* or *domus*, was at once building and family, the unifying principle that linked man and his possession”⁵¹³ (Orsi 2010, xx; corsivi originali). Glazer e Moynihan, riferendosi agli italo americani, li definiscono principalmente come “homeowners”⁵¹⁴ “When one says Italians, one also means *homeowners* in Staten Island, the North Bronx, Brooklyn, and Queens”⁵¹⁵ (Glazer e Moynihan 1963, 17; corsivi miei). Cinotto definisce lo stesso concetto di “homeownership”⁵¹⁶ in termini di “Italian American Dream”⁵¹⁷ (Cinotto 2014, 9) e Titabassi afferma: “[T]he reasons for Italian American immigrants’ strong attachment

⁵⁰⁸ “l’enfasi maggiore è posta sulla famiglia”

⁵⁰⁹ “[la famiglia] rimane incredibilmente significativa nell’immaginario dei giovani italo americani”

⁵¹⁰ Mary Jo Bona include il *topos* della famiglia tra gli elementi di italianità intrinseci alle opere delle scrittrici italo americane e osserva che le autrici come Helen Barolini e Tina De Rosa si sono “occupate” della ricostruzione delle famiglie italo americane (Bona 1999, 20).

⁵¹¹ “in fondo a una strada tranquilla, in quella che un tempo era una zona di boschi con profonde gole” (DeLillo 2014, 6)

⁵¹² Cfr. *Montaillou: The Promised Land of Error* (Ladurie 1979).

⁵¹³ “Quell’unità, l’*ostal* o la *domus*, era contemporaneamente edificio e famiglia, il principio unificante che collegava l’uomo e la sua proprietà.”

⁵¹⁴ “i proprietari di case”

⁵¹⁵ “Quando si parla degli italiani, s’intende anche i *proprietari di case* a Staten Island, nel North Bronx, a Brooklyn e nel Queens.”

⁵¹⁶ “il possesso della propria abitazione”

⁵¹⁷ “sogno italo americano”

to place were rooted in traditional Italian culture; homeownership was the defining social goal of their migration experience”⁵¹⁸ (Tirabassi 2014, 69).

Il forte legame con la propria casa rappresenta dunque un elemento fondamentale per l’esperienza italo americana, come lo è per i Gladney, la cui vita in una zona residenziale di una piccola città rimanda alle aspirazioni dei migranti italiani infine realizzatisi nel fenomeno del *white flight*. “There are houses in town with turrets and two-story porches where people sit in the shade of ancient maples. There are Greek revival and Gothic churches. There is an insane asylum with an elongated portico, ornamented dormers and a steeply pitched roof topped by a pineapple finial”⁵¹⁹ Jack fornisce una descrizione paradossale ma anche (per quanto possibile) bucolica del proprio paese, Blacksmith (DeLillo 2009, 4).

La casa stessa, descritta come “old and wan”⁵²⁰ (DeLillo 2009), “a sepia maze of old and tired things,”⁵²¹ rappresenta un ricondizionamento dell’immagine classica del focolare domestico. La cucina e la camera da letto sono, infatti, descritte tradizionalmente come “major chambers,”⁵²² “the power haunts, the sources,”⁵²³ mentre il resto dell’abitazione è definito come “a storage space for furniture, all the unused objects of earlier marriages and different sets of children, the gifts of lost in-laws, the hand-me-downs and rummages”⁵²⁴ (DeLillo 2009, 6). Diane di Prima, una poetessa di origine italiana, descrivendo la casa della sua infanzia a New York, rammenta come essa era traboccante di oggetti spesso privi di utilità: “In my childhood home there was no room for the soul [...]. The world, was packed so close with matter, every crevice filled, that nothing else would fit [...]. *Every cupboard filled. ‘Knicknacks’ on every shelf. Drawers filled with pins, with twine, embroidery thread,*

⁵¹⁸ “Le ragioni del forte attaccamento dei migranti italo americani ai luoghi erano radicate nella cultura tradizionale italiana; il possesso di una casa rappresentava l’obiettivo sociale fondamentale della loro esperienza migratoria.”

⁵¹⁹ “Vi sono case con torrette e verande a due piani, dove la gente sta seduta all’ombra di vecchissimi aceri. Vi sono revival greci e chiese gotiche. C’è un manicomio con un portico allungato, gli abbaini decorati e un tetto spioventissimo sormontato da un ornamento cruciforme in forma di ananas” (DeLillo 2014, 6).

⁵²⁰ “vecchi[a] e smort[a]” (DeLillo 2014, 34)

⁵²¹ “un dedalo color seppia di cose vecchie e stanche” (DeLillo 2014, 313)

⁵²² “le stanze più importanti” (DeLillo 2014, 9)

⁵²³ “i ricettacoli del potere, le fonti” (DeLillo 2014, 9)

⁵²⁴ “uno spazio per immagazzinare mobilio, giocattoli, tutti gli oggetti mai usati nei precedenti matrimoni e diverse serie di figli, regali di parenti acquisiti e perduti, cose smesse e cianfrusaglie” (DeLillo 2014)

bushes of unused corny greeting cards”⁵²⁵ (di Prima 2001, 45; corsivi originali). Esaminando l’abbondanza degli oggetti caratteristica delle abitazioni degli italo americani, Tirabassi fa riferimento al quadro *Family Supper* (1972) di Ralph Fasanella, un artista statunitense di discendenza italiana. La studiosa asserisce che in essa la rappresentazione dell’*“Italianità”* consiste proprio nel raffigurare “a small room *full* of people and *objects*: a cupboard, a crucifix, a sewing machine, and many shelves covered with embroidered fabric”⁵²⁶ (Tirabassi 2014, 63; corsivi originali). Tirabassi attribuisce una tale eccedenza di oggetti nelle case alla esperienza migratoria, il che la rende un fenomeno essenzialmente italo americano. La studiosa afferma che le donne italiane, responsabili del focolare domestico, che provenivano da contesti rurali conducevano una vita modesta, priva di beni materiali, soprattutto se paragonata all’America coloniale. Esse erano attratte dall’opulenza delle case vittoriane e, appena potevano permetterselo, si servivano di articoli prodotti in serie per abbellire le loro dimore.⁵²⁷ A sua volta Lizabeth Cohen sottolinea che questo abbellimento non era una mera emulazione degli standard vittoriani ritardata nel tempo, bensì un compromesso creativo indotto dalla transizione tra i due mondi economicamente e socialmente diversi.⁵²⁸ Analogamente l’abitazione dei Gladney, piena di persone e di oggetti, rappresenta una delle successive versioni di questa immagine traslocata sullo sfondo postmoderno e consumista tracciato da DeLillo.

Sebbene la casa assuma una varietà di significati, talvolta contrastanti, essa rappresenta il *locus* d’origine per i Gladney. In tal modo, la villetta satura di cianfrusaglie occasionalmente sembra essere un’entità minacciosa: “We believed something lived in the basement,”⁵²⁹ confessa Jack (DeLillo 2009, 28). Essa tuttavia costituisce il punto di attrazione della vita dei Gladney. A titolo d’esempio, dopo un pasto improvvisato nel parcheggio, Jack percepisce acutamente il desiderio crescente

⁵²⁵ “Nella casa della mia infanzia non c’era spazio per l’anima [...]. Il mondo era così pieno di materia, ogni fessura riempita, che null’altro avrebbe potuto trovarvi posto [...]. Ogni armadio pieno. ‘Gingilli’ su ogni mensola. Cassetti pieni di spilli, di spago, di fili per ricamo, mazzi di cartoline di auguri banali mai usate.”

⁵²⁶ “una piccola stanza *piena* di persone e *oggetti*: un armadio, un crocifisso, una macchina da cucire e molti scaffali coperti di centrini ricamati”

⁵²⁷ Per maggiori informazioni, cfr. “The American Pie. L’americanizzazione degli immigrati e la nascita della società dei consumi” (Tirabassi 1985).

⁵²⁸ Per maggiori informazioni, cfr. “Embellishing a Life of Labor: An Interpretation of the Material Culture of American Working-Class Homes, 1885–1915” (Cohen 1980).

⁵²⁹ “Secondo noi in cantina viveva qualcosa” (DeLillo 2014, 35).

dei ragazzi di ritrovarsi al riparo tra le mura domestiche: “An impatience began to flow from the three bodies in the rear seat. They wanted to be home, not here. They wanted to blink an eye and find themselves in their rooms, with their things, not sitting in a cramped car on this windswept concrete plain”⁵³⁰ (DeLillo 2009, 223). Durante “the airborne toxic event”⁵³¹ (DeLillo 2009, 114), la gravità del pericolo che sta vivendo la famiglia è altresì definita in termini di minaccia che esso pone alla casa: “What a raucousness of brute aggression filled the house, making it seem as though the walls would fly apart”⁵³² (DeLillo 2009, 115).

La seconda parte del libro, che racconta l’esperienza dei personaggi durante la catastrofe, include inoltre l’evacuazione forzata che stordisce la famiglia: “We had little to say to each other, our minds not yet adjusted to the actuality of things, the absurd fact of evacuation”⁵³³ (DeLillo 2009, 117). L’“esodo temporaneo” dei Gladney e il loro vagabondare per diversi centri di evacuazione termina con il permesso di tornare a casa propria, che segna l’estinguersi della calamità e il ristabilirsi degli equilibri per la famiglia. “Traditionally, the home was the site and the source of all that gave meaning to life,”⁵³⁴ asserisce Gambino in merito alla rilevanza delle mura domestiche nella cultura italo americana, affermazione che rispecchia anche l’attitudine dei Gladney. La sezione si chiude proprio con la parola “home,”⁵³⁵ sigillando l’importanza di questo concetto all’interno della narrazione: “It was nine days before they told us we could go back home”⁵³⁶ (DeLillo 2009, 156).

La cucina e la camera da letto, definiti dal narratore “major chambers”⁵³⁷ (DeLillo 2009, 6), esercitano il loro potere nel corso del romanzo. Nella stanza da letto si svolgono le discussioni intime tra Jack e Baba che non solo plasmano il rapporto della coppia ma altresì definiscono gli eventi del romanzo. Per di più, all’interno di questo

⁵³⁰ “Dai tre corpi stipati sul sedile posteriore cominciò a emanare una sensazione di impazienza. Avrebbero voluto essere a casa, non lì. Avrebbero voluto in un batter d’occhi trovarsi nelle loro camere, con le loro cose, e non seduti nello spazio ristretto di un’auto, in quello spiazzo di cemento preso d’infilata dal vento” (DeLillo 2014, 280).

⁵³¹ “evento tossico aereo” (DeLillo 2014, 142)

⁵³² “La nostra casa fu invasa da una sorta di raucedine aggressiva e brutale, tale da far pensare che i muri sarebbero andati a pezzi” (DeLillo 2014, 143).

⁵³³ “Avevamo poco da dirci, non essendosi ancora le nostre menti adeguate alla realtà delle cose, alla realtà assurda dell’evacuazione” (DeLillo 2014, 146).

⁵³⁴ “Tradizionalmente, la casa era il luogo e la fonte di tutto ciò che dava significato alla vita.”

⁵³⁵ “casa” (DeLillo 2014, 197)

⁵³⁶ “Tutto ciò nove giorni prima che ci dicessero che potevamo tornare a casa” (DeLillo 2014, 197).

⁵³⁷ “le stanze più importanti” (DeLillo 2014, 9)

ambiente racchiuso, il “brass bed”⁵³⁸ (DeLillo 2009, 4), un’immagine che allude alla tradizionale alcova matrimoniale, è descritto come situato “high above the headlong traffic hum”⁵³⁹ (DeLillo 2009, 137). Di conseguenza, esso rappresenta non solo una delle stanze più importanti, ma anche un luogo idealizzato, dove marito e moglie si ritirano regolarmente seguendo il loro rituale, e dove Babette legge al coniuge per alleviare la sua angoscia della morte.

Per di più, la cucina è spesso rappresentata come il vero e proprio cuore della casa, dove si svolgono scene idilliache e regolari riunioni familiari. “Babette and I do our talking in the kitchen,”⁵⁴⁰ afferma il protagonista (DeLillo 2009, 6). Suzanne Manizza Roszak evidenzia il ruolo fondamentale di questo ambiente nella costruzione della vita domestica dei Gladney: “As objects and bodies flow in and out of the kitchen, appearing and disappearing with a diurnal rhythm [...], they obey a routine that forms the heart of the family life together”⁵⁴¹ (Manizza Roszak 2021, 132). La cucina costituisce l’ambiente in cui la famiglia è spesso descritta conversare, consumare i pasti o svolgere le attività abituali: “Denise was doing her homework in the kitchen, keeping an eye on Wilder”⁵⁴² (DeLillo 2009, 27). L’ambiente copre inoltre il ruolo di studio: “Then I went down to the kitchen to pay some bills”⁵⁴³ (DeLillo 2009, 110), racconta il protagonista. La cucina è il luogo dove i Gladney semplicemente vivono la loro vita quotidiana, come evidenziato dal seguente resoconto di Jack: “In the morning we sat at the kitchen table. The clothes dryer was running in the entranceway. I listened to the tapping sound of buttons and zippers as they struck the surface of the drum”⁵⁴⁴ (DeLillo 2009, 214). La natura polivalente dell’ambiente allude alle descrizioni tradizionali delle cucine italo americane che le distingueva dalle cucine degli americani di classe media: “The kitchen, differently from the seclusion and specialization that characterized it the middle-class home, functioned as an open space

⁵³⁸ “letto di ottone” (DeLillo 2014, 6)

⁵³⁹ “levato alto sopra il ronzio frenetico del traffico” (DeLillo 2014, 172)

⁵⁴⁰ “Babette e io le nostre conversazioni le teniamo in cucina” (DeLillo 2014, 9).

⁵⁴¹ “Mentre oggetti e corpi fluiscono dentro e fuori dalla cucina, apparendo e scomparendo con un ritmo giornaliero [...], essi obbediscono a una routine che costituisce il cuore della vita familiare insieme.”

⁵⁴² “Denise stava facendo i compiti in cucina, tenendo d’occhio Wilder” (DeLillo 2014, 34).

⁵⁴³ “Quindi scesi in cucina per provvedere a pagare alcuni conti” (DeLillo 2014, 136).

⁵⁴⁴ “Il mattino seguente stavamo seduti a tavola. Nell’ingresso era in funzione l’essiccatore della biancheria. Ascoltavo lo sbatacchiare di bottoni e lampo contro la superficie del cilindro” (DeLillo 2014, 268).

of multitask production and consumption, which assembled the purpose of a dining room, a parlor, and a workplace”⁵⁴⁵ (Cinotto 2014, 10).⁵⁴⁶

Ilaria Serra accentua il ruolo fondamentale della cucina nel contesto domestico italo americano affermando che essa rappresenta “[t]he most important room in an Italian American house”⁵⁴⁷ (I. Serra 2018a, 541). Robert Orsi descrive la cucina come la stanza più importante della domus e la definisce “the sacred space of the home”⁵⁴⁸ (Orsi 2010, 105). Trapiantata nel contesto postmoderno, la cucina dei Gladney si discosta dalla descrizione classica delle cucine del Harlem italiano fornite da Orsi, dove si ci riuniva per consumare esclusivamente i cibi tradizionali preparati dalle donne secondo le ricette di famiglia tramandate per generazioni. Ciononostante, vi è una continuità dovuta alla persistente centralità dell’ambiente e alla sua natura speciale. Nel capitolo 28, la cucina, pervasa da una luce brillante e cristallina che fa risplendere gli oggetti, allude sia alla solennità dello spazio sacro sia allo spot pubblicitario che raffigura uno scenario piacevole della quotidianità familiare:

Wilder sat on the tall stool, in front of the stove, watching water boil in a small enamel pot. He seemed fascinated by the process. [...] The kitchen is routinely rich in such moments, perhaps for me as much as for him. [...] The light was bright and cool, making objects glow. Steffie was dressed for the outdoors, a schoolday morning, but remained at the stove, looking from Wilder to the pot and back, trying to intersect the lines of his curiosity and wonder⁵⁴⁹ (DeLillo 2009, 202).

Questa scena idillica illustra il concetto di “radiance in dailiness”⁵⁵⁰ che DeLillo, come egli stesso afferma nell’intervista a *Rolling Stone*,⁵⁵¹ ha cercato di catturare in *White Noise* (DeCurtis 1999, 63). Rivelando il suo affetto “for what might be described as

⁵⁴⁵ “La cucina, a differenza dell’isolamento e della specializzazione che la caratterizzavano nella casa della classe media, funzionava come uno spazio aperto di produzione e consumo *multitask*, che riuniva la funzione di sala da pranzo, salotto e luogo di lavoro.”

⁵⁴⁶ Per più informazioni, cfr. “Embellishing a Life of Labor” (Cohen 1980), “Deciphering Italian American Kitchen Design” (Lucchino 1998) e “Two Stoves, Two Refrigerators, Due Cucine: The Italian Immigrant Home with Two Kitchens” (Pascali 2006).

⁵⁴⁷ “La stanza più importante in una casa italo americana”

⁵⁴⁸ “lo spazio sacro del focolare domestico”

⁵⁴⁹ “Wilder era seduto su uno sgabello alto, di fronte al gas, con lo sguardo fisso sull’acqua che bolliva in un pentolino smaltato. Processo che sembrava affascinarlo. [...] In momenti simili la cucina è ricca nella sua monotonia, forse per me quanto per lui. [...] La luce era tersa e fredda, e riverberava sugli oggetti. Steffie era vestita per l’esterno, per una mattina di scuola, ma rimaneva accanto al gas, spostando lo sguardo da Wilder al pentolino e viceversa, cercando di intercettare le linee della sua curiosità e meraviglia” (DeLillo 2014, 254).

⁵⁵⁰ “splendore nella quotidianità”

⁵⁵¹ L’intervista è stata ripubblicata nel 1999 nel volume curato da Frank Lentricchia.

the trappings of suburban middle-class existence,”⁵⁵² lo scrittore attribuisce a queste trappole “a sense of the importance of daily life and of ordinary moments”⁵⁵³ (DeCurtis 1999, 62-3). La cucina, “routinely rich in such moments”⁵⁵⁴ sia per gli adulti che per i bambini, rappresenta uno spazio fondamentale della *domus* e genera frequentemente immagini che contribuiscono a rafforzare l’aura della serenità domestica.

Nell’opera di DeLillo la *domus* che abbraccia sia la famiglia sia il suo focolare domestico non rappresenta soltanto un mezzo attraverso il quale emerge l’eredità culturale dell’autore come ribadisce de Lucia. Essa costituisce la chiave di volta nell’architettura del romanzo, che esibisce appieno la sua struttura rivisitata. DeLillo non è stato né l’unico né il primo a presentare un’immagine ricostruita della famiglia italiana o italo americana. Come asserisce Bona, già le scrittrici di discendenza italiana come Mari Tomasi e Marion Benasutti⁵⁵⁵ adottano “controvert narrow definitions of the Italian family provided by scholars [...] who have in the past interpreted the Italian American family as immutable”⁵⁵⁶ (Bona 1999, 27). Mentre quest’ultimi⁵⁵⁷ raffigurano i migranti italiani come entità statiche immuni al cambiamento e non affette da influenze economiche e sociali, “Tommasi and Benasutti tell a different story”⁵⁵⁸ (Bona 1999, 205; nota 5). Di conseguenza ciò che de Lucia interpreta come una decostruzione del mito italo americano della famiglia in *White Noise*, per mezzo del concetto di *ipereitnicità* può essere spiegato come una ri-creazione di un topos etnico tradizionale e la riaffermazione di questo mito da parte di DeLillo. Essendo l’unità familiare estremamente coesa — anche se le forze che la tengono insieme sono di natura diversa dalla formula familiare tradizionale — i Gladney rappresentano una versione aggiornata dell’immagine classica italo americana del nucleo familiare traslata su un terreno idiosincratico distinto.

⁵⁵² “per ciò che potrebbe essere descritto come le trappole dell’esistenza suburbana della classe media”

⁵⁵³ “un senso dell’importanza della vita quotidiana e dei momenti ordinari”

⁵⁵⁴ “ricca nella sua monotonia” (DeLillo 2014, 254)

⁵⁵⁵ Bona si riferisce alle opere *Like Lesser Gods* (Tommasi 1949) e *No Steady Job for Papa* (Benasutti 1966).

⁵⁵⁶ “contrastano le definizioni ristrette della famiglia italiana fornite dagli studiosi [...] che in passato hanno interpretato la famiglia italo americana come immutabile”

⁵⁵⁷ La studiosa cita particolarmente *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans* (Gans 1962) e *The Other Bostonians: Poverty and Progress in an American Metropolis, 1880-1970* (Thernstrom 1973), affermando che questi studi trascurano le condizioni economiche mutevole e la mobilità sociale.

⁵⁵⁸ “Tommasi and Benasutti raccontano una storia diversa”

3.3 Jack e Babette Gladney: il patriarca italo americano ricondizionato e la serietà postmoderna

Mentre i Gladney formano un'unità familiare coesa, in varie scene Jack è descritto come il capofamiglia, colui che provvede per i suoi bisogni, il patriarca. Sebbene il protagonista facendo shopping con la famiglia diventi uno con essa, la sua figura torreggia sopra gli altri membri poiché è proprio Jack che autorizza e incoraggia il loro desiderio di consumo e ne copre le spese, rimanendo superiore al processo: "I was bigger than these sums. These sums poured off my skin like so much rain. These sums in fact came back to me in the form of existential credit. I felt expansive, inclined to be sweepingly generous, and told the kids to pick out their Christmas gifts here and now. I gestured in what I felt was an expansive manner"⁵⁵⁹ (DeLillo 2009, 84). Il personaggio aderisce quindi all'immagine classica del *paterfamilias*, cioè l'autorità suprema della famiglia investita del potere di disporre dei suoi beni. Nel suo resoconto sul carattere dell'autorità esercitata dai padri americani di discendenza italiana meridionale, Robert Orsi osserva che tale autorità è "highly theatrical in nature"⁵⁶⁰ (Orsi 2010, 121). Svolgendo il ruolo di "benefattore" in modo esuberante, Jack gesticola generosamente e coincide con la descrizione riportata.

Egli è pienamente consapevole delle proprie azioni e appagato dai loro risultati:

I could tell they [the kids] were impressed. [...] Periodically one of them would return to register the name of an item with Babette, careful not to let the others know what it was. I myself was not to be bothered with tedious details. I was the benefactor, the one who dispenses gifts, bonuses, bribes, *baksheesh* ⁵⁶¹ (DeLillo 2009, 84; corsivi originali).

Esercitando il proprio potere, Jack Gladney è raffigurato come formale e distaccato — "The children knew it was the nature of such things that I could not be expected to

⁵⁵⁹ "Io ero più grosso di tali cifre. Erano somme che colavano dalla mia pelle come tanta pioggia. Somme che in realtà tornavano a me sotto forma di credito esistenziale. Mi sentivo espansivo, incline a essere largamente generoso, per cui dissi ai ragazzi di scegliersi i regali di Natale lì e in quel momento. Gesticolavo in quello che ritenevo un modo generoso" (DeLillo 2014, 105).

⁵⁶⁰ "di natura altamente teatrale"

⁵⁶¹ "Capivo che [i bambini] erano impressionati. [...] Di quando in quando uno di essi ricompariva per prendere nota di un oggetto con Babette, senza far sapere agli altri cosa fosse. Non era il caso di disturbare me con particolari noiosi. Ero il benefattore, il dispensatore di doni, di gratifiche, di bustarelle, di *bakshish*" (DeLillo 2014, 105; corsivi originali).

engage in technical discussions about the gifts themselves”⁵⁶² (DeLillo 2009, 84) — alludendo ancora una volta alla descrizione dei padri italo americani fornita da Robert Orsi, “aloof and formal”⁵⁶³ (Orsi 2010, 120).

Questo passo non solo raffigura il protagonista come colui che soddisfa i bisogni di consumo della sua famiglia, ma altresì manifesta la gerarchia esistente all’interno del nucleo familiare in questione, ove Jack domina i figli che egli asseconda e sua moglie che agisce come un’assistente silenziosa e compiacente. La scena rivela come, attraverso il consumismo, l’autore trasmetta una versione ritoccata della struttura tradizionale dell’“*ordine della famiglia* [...] in which the father was the patriarch and the rest of the family deferred to his authority”⁵⁶⁴ (Gardaphé 2018, 553; corsivi originali). JoAnne Ruvoli asserisce che l’“*ordine della famiglia* [...] functions to establish and to protect the family’s boundaries, hierarchy, and relationships”⁵⁶⁵ (Ruvoli 2018, 405; corsivi originali). Questo è esattamente ciò che accade nella famiglia Gladney. Bona osserva che questo aspetto appartiene all’insieme di “features of *italianità*”⁵⁶⁶ (Bona 1999, 10; corsivi originali) e la trasformazione della sua struttura conferma come DeLillo rimaneggi la propria eredità culturale.

A parte il ruolo di “benefattore” svolto in modo alquanto palese, Jack è anche ritratto come il salvatore taciturno della sua famiglia attraverso quindi una revisione degli imperativi maschili italiani quali l’“omertà” e la “bella figura.” Nel suo saggio “Italian American Masculinities,” Gardaphé, appellandosi agli ideali italiani di virilità secondo i quali un uomo doveva affrontare i problemi con sangue freddo e controllare il suo comportamento pubblico, li fa risalire a libri quali *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione e *Il Principe* di Niccolò Machiavelli, testi “originally designed for nobility but eventually influential at all levels of Italian society”⁵⁶⁷ (Gardaphé 2018, 552). Lo studioso evidenzia che il termine “omertà” deriva da *ombredad*, la parola spagnola per “virilità” e, quindi, in realtà significa molto più che tacere. Il concetto si riferisce alla

⁵⁶² “I ragazzi sapevano che era naturale non si potesse pretendere che mi impegnassi in discussioni tecniche sui doni in sé” (DeLillo 2014, 105).

⁵⁶³ “distante e formale”

⁵⁶⁴ “ordine della famiglia [...], in cui il padre era il patriarca e il resto della famiglia si rimetteva alla sua autorità”

⁵⁶⁵ “l’ordine della famiglia funziona per stabilire e proteggere i confini, la gerarchia e le relazioni all’interno della famiglia”

⁵⁶⁶ “caratteristiche dell’italianità”

⁵⁶⁷ “originariamente concepiti per la nobiltà ma che alla fine hanno influenzato tutti i livelli della società italiana”

convenzione secondo la quale la virilità dovrebbe essere espressa attraverso le azioni piuttosto che attraverso le parole, massima che trova l'espressione in un antico proverbio italiano e variamente attestato in diversi dialetti: "le parole son femmine e i fatti son maschi." In un momento di crisi, l'ideale dell'"omertà" si manifesta nel comportamento dal protagonista di *White Noise*. Nello sforzo di allontanare la sua famiglia dai probabili pericoli provenienti da un evento aereo tossico, Jack si trova al volante della vecchia station wagon di famiglia, guadando il ruscello per sfuggire la nube nociva:

"Do sheep have lashes?" Steffie said. "Ask your father," Babette said. The car forded a creek which I didn't know was there until we were in it. I struggled to get us over the opposite bank. [...] The muffled dialogue went on [...]. I reflected that our current predicament seemed to be of merely glancing interest to some of us I wanted them to pay attention to the toxic event⁵⁶⁸ (DeLillo 2009, 152).

Jack non rivendica alcun merito per i suoi sforzi e sembra essere l'unica persona nella macchina affollata che si rende conto della gravità della situazione e ne assume la responsabilità generale, mentre gli altri membri della famiglia sono pienamente assorbiti in futili conversazioni.

Egli inoltre decide di tenere per sé la sua preoccupazione provocata dall'esposizione all'evento tossico e dal successivo verdetto del computer che implica che la tossina si sia infiltrata nel suo corpo e potrebbe averlo compromesso: "I wanted to be appreciated for my efforts in getting us to the parkway. I thought of telling them about the computer tally, the time-factored death I carried in my chromosomes and blood. Self-pity oozed through my soul. I tried to relax and enjoy it"⁵⁶⁹ (DeLillo 2009, 152). Il protagonista non è semplicemente raffigurato nel tentativo di mantenere un'immagine positiva di sé, cioè di aderire al concetto di "bella figura," ma allude a ciò che Richard Gambino caratterizza come elementi fondamentali dell'ideale italo americano di virilità. Jack difatti incarna l'ideale di "*uomo di panza*" (Gambino 2011,

⁵⁶⁸ "Perché, le pecore ce le hanno [le ciglia]? - chiese Steffie. 'Chiedilo a tuo padre,' rispose Babette. L'auto si trovò a guado in un torrente che non sapevo ci fosse finché non mi ci ero trovato dentro. Mi sforzai di traghettare tutti noi sull'altra riva. [...] Il dialogo smorzato intanto proseguiva. Riflettei che il pasticcio nel quale ci trovavamo, ad alcuni di noi sembrava un fatto degno unicamente di un'occhiata. Volevo che prestassero attenzione all'evento tossico" (DeLillo 2014, 192-3).

⁵⁶⁹ "Volevo che apprezzassero gli sforzi che stavo facendo per portarci tutti alla strada panoramica. Pensai di raccontare loro del riscontro del computer, della morte a tempo che portavo con me nei cromosomi e nel sangue. La mia anima grondava autocompassione. Cercai di rilassarmi e di godermela" (DeLillo 2014, 193).

129; corsivi originali), che sa tenere le cose per sé, “in his guts”⁵⁷⁰ (Gambino 2011, 129). Jack altresì rappresenta una versione rivisitata di “uomo che sa pensare a casa sua” e di “uomo di pazienza” (Gambino 2011, 130; corsivi originali). Egli è retto e costante con la sua famiglia (la sua famiglia attuale con la quarta moglie⁵⁷¹) e consone all’ideale italo americano di “inner control, of reserve”⁵⁷² (Gambino 2011, 131) mentre è in realtà è in preda all’ansia.

Gloria Nardini enfatizza la rilevanza del concetto di “*far bella figura*,” definendolo “a central metaphor of Italian life”⁵⁷³ (in Padurano 2014, 104). Esso è senza dubbio importante per Jack poiché definisce il suo comportamento in un momento per lui cruciale. Difatti, in un’altra occasione, ovvero quando cerca di ottenere ulteriori informazioni riguardo alle conseguenze della sua esposizione all’evento tossico, Jack ancora una volta si comporta secondo i principi codificati dalla “bella figura:”

I began to feel that others were watching me. I stood with my arms folded, trying to create a picture of an *impassive* man, someone in line at a hardware store waiting for the girl at the register to ring up his heavy-duty rope. It seemed the only way to neutralize events, to counteract the passage of computerized dots that registered my life and death. Look at no one, *reveal nothing, remain still*⁵⁷⁴ (DeLillo 2009, 135; corsivi miei).

Aspettando la sentenza del macchinario, Jack cerca di mascherare la sua agitazione rimanendo impassibile. Egli è determinato a non rivelare niente né con le parole né con i comportamenti, aderendo così al codice di “omertà” e all’immagine di “uomo di panza” come descritto da Gambino.

⁵⁷⁰ “nelle sue viscere”

⁵⁷¹ A tal proposito Ferraro osserva: “[T]he current assemblage has not been together longer than Wilder’s two years of age, and in all probability less than that” (“Il gruppo attuale non è stato insieme per più dei due anni, l’età di Wilder, e con tutta probabilità ancora meno”) (Ferraro 2014, 17).

⁵⁷² “controllo interiore, di riservatezza”

⁵⁷³ “una metafora centrale della vita italiana”

⁵⁷⁴ “[C]ominciai a notare che gli altri mi guardavano. Ero lì in piedi con le braccia conserte, cercando di dare l’immagine di un individuo *impassibile*, in coda in un negozio di ferramenta, in attesa che la commessa battersse sul registratore di cassa l’importo della sua corda ultrasensibile. Sembrava l’unico modo per neutralizzare gli eventi, per controbattere lo scorrere dei puntini computerizzati che registravano la mia vita e la mia morte. Non guardare nessuno, *non rivelare nulla, rimanere immobile*” (DeLillo 2014, 169; corsivi miei).

3.3 Baba e Jack

Per comprendere il grado di trasformazione della propria eredità culturale da parte di DeLillo è indispensabile svolgere l'analisi dell'intricata relazione istaurata da Jack con sua moglie Babette, la quale impersona una variante aggiornata del topos italo americano di "serietà." L'esame dei legami tra i due personaggi rivela come la ricostruzione della figura del patriarca (e dello stesso concetto di dominio maschile all'interno della famiglia) rispecchi la dinamica della separazione delle sfere secondo la tradizione del Vecchio Mondo, come descritto da Gardaphé. Secondo lo studioso, alle donne è convenzionalmente assegnata la sfera domestica, dove la casa rappresenta il "the site of traditional female power,"⁵⁷⁵ mentre "the public world"⁵⁷⁶ rappresenta il luogo dove il potere maschile tradizionale è esercitato (Gardaphé 2006, 27).

Nel suo libro *Blood of My Blood* Gambino sostiene che nell'Italia rurale l'ideale di femminilità fosse tradizionalmente codificato nel concetto di "serietà." Questa nozione presupponeva che le donne adempissero al ruolo complesso di centro della famiglia, dimostrando la capacità di allevare i figli e gestire efficientemente la casa, di essere pragmatiche e impeccabili, poiché rappresentavano il carattere morale dell'intera famiglia. Inizialmente la descrizione della moglie da parte di Jack, "called simply Babette,"⁵⁷⁷ come evidenzia Ferraro (Ferraro 2014, 15), sembra corrispondere a questo profilo. Quando presenta Babette al lettore, Jack la definisce in termini di serietà e solidità, che dovrebbero compensare la frivolezza dei suoi capelli:

Babette is tall and fairly ample; there is a girth and heft to her. Her hair is a fanatical blond mop, a particular tawny hue that used to be called dirty blond. If she were a petite woman, the hair would be too cute, too mischievous and contrived. Size gives her tousled aspect a certain *seriousness*. Ample women do not plan such things. They lack the guile for conspiracies of the body⁵⁷⁸ (DeLillo 2009, 5; corsivi miei).

⁵⁷⁵ "il luogo del potere femminile tradizionale"

⁵⁷⁶ "il mondo pubblico"

⁵⁷⁷ "chiamata semplicemente Babette"

⁵⁷⁸ "Babette è di alta statura e dimensioni piuttosto vaste. Ha una circonferenza e una pesantezza notevoli. I suoi capelli formano una zazzera di un biondo entusiasta, quella tonalità fulva che un tempo si definiva biondo sporco. Se fosse minuta, sarebbero troppo bamboleggianti, birichini, artefatti. La mole invece conferisce al suo aspetto arruffato una certa *serietà*. Le donne di vaste dimensioni a quelle cose non ci pensano. Mancano della furberia che serve per le trame del corpo" (DeLillo 2014, 8; corsivi miei).

Per Jack la stessa “seriousness”⁵⁷⁹ di Babette rappresenta quindi una categoria consolidata, che gli consente di meglio definire la moglie, di allontanare i potenziali pericoli legati alla sua femminilità. Descritta in termini di “girth”⁵⁸⁰ e “size,”⁵⁸¹ Babette i inoltre richiama i ritratti delle matriarche italo americane forniti da Orsi: “big, inescapably real,”⁵⁸² definite dalla grandezza dei loro corpi (Orsi 2010, 135).

Baba è successivamente descritta come dotata di “careless dignity of someone too occupied with the serious matters to know or care what she looks like”⁵⁸³ (DeLillo 2009, 5), come una casalinga che tiene lezioni agli anziani sulla postura corretta nel seminterrato della chiesa congregazionalista locale e viene elogiata per le sue “effortless skills in making things work, the house, the kids, the flow of the routine universe”⁵⁸⁴ (DeLillo 2009, 95). Le descrizioni di Babette, quindi, alludono a all’immagine tradizionale nell’Italia meridionale della donna “casa e chiesa,” cioè dedicata esclusivamente alle faccende domestiche e al frequentare la chiesa (qui intesa nel suo senso più ampio poiché il seminterrato della chiesa è il luogo in cui Babette svolge il suo servizio per la comunità).

Marie Rottuno e Monica Goldrick forniscono una descrizione “tipica” della figura materna italiana sottomessa all’autorità patriarcale e pienamente appagata dalle attività domestiche: “She is the family emotional sustenance. While yielding authority to the father, she traditionally assumes the total control of the emotional realm of the family. Her life centers around domestic activities, and she is expected to receive her primary pleasure from nurturing and servicing her family”⁵⁸⁵ (Rottuno e McGoldrick 1982, 347). Facendo riferimento alla “huge airy kitchen with a stove that belongs in a three-star restaurant in the province”⁵⁸⁶ di sua madre (DeLillo 2009, 95), Bee osserva che Babette e non sua madre, Tweedy, avrebbe potuto apprezzarla a dovere,

⁵⁷⁹ “serietà”

⁵⁸⁰ “ampiezza”

⁵⁸¹ “dimensione”

⁵⁸² “grandi, inevitabilmente reali”

⁵⁸³ “la noncurante dignità di chi sia troppo preoccupato da argomenti seri per essere consapevole o curarsi del proprio aspetto” (DeLillo 2014, 8)

⁵⁸⁴ “capacità [...] di mandare avanti senza sforzi particolari le cose, la casa, i ragazzi, il flusso dell’universo quotidiano” (DeLillo 2014, 119)

⁵⁸⁵ “È il sostegno emotivo della famiglia. Pur cedendo l’autorità al padre, tradizionalmente assume il controllo totale del regno emotivo della famiglia. La sua vita ruota attorno alle attività domestiche, e ci si aspetta che la sua gioia più grande derivi dal nutrire e servire la sua famiglia.”

⁵⁸⁶ “[u]n’enorme cucina ariosa, con un fornello da ristorante di provincia a tre stelle” (DeLillo 2014, 118)

sottolineando le differenze tra le due donne: “Baba could enjoy the kitchen like that. It would be a kitchen to her. To Mother it is like a weird symbol of getting through a crisis”⁵⁸⁷ (DeLillo 2009, 95). Anche Jack mette in luce la praticità e il buon senso di Babette paragonandola alle sue ex-mogli, intellettuali egocentriche e carrieriste: “I watch her [Babette] all time doing things in measured sequence, skillfully, with seaming ease, unlike my former wives, who had a tendency to feel estranged from the objective world — a self-absorbed and high-strung bunch, with ties to the intelligence community”⁵⁸⁸ (DeLillo 2009). Questa differenza sembra essere scritta sul volto stesso di Babette. Rispondendo al commento di Tweedy riguardo Janet Savory (“The Janet with the high cheekbones and wry voice”⁵⁸⁹ (DeLillo 2009, 88)), Jack distingue il viso di Babette dall’immagine composita delle facce delle sue mogli precedenti: “You all had high cheekbones. Every one of you. Marvelous bone structure. Thank God for Babette and her long fleshy face”⁵⁹⁰ (DeLillo 2009, 88).

Tuttavia, l’immagine classica di serietà non è mai rigorosamente seguita; per di più, man mano che il romanzo procede, essa si rivela un cliché piuttosto rigido a cui il personaggio non è in grado di conformarsi appieno e il lettore ha l’impressione che ci sia qualcosa di sfuggente nella “serietà” di Baba. A titolo d’esempio, Heinrich osserva con distacco che Babette spreca “tremendous amount of motions”⁵⁹¹ (DeLillo 2009, 101) quando prepara un’insalata, mettendo in questione la sua praticità, e Jack nota che un’immagine idilliaca della custode del focolare viene distorta dalle attività extra-familiari che Babette intraprende: “‘I don’t mind running clothes as such,’ I said. ‘A sweatsuit is a practical thing to wear at times. But I wish you wouldn’t wear it when you read bedtime stories to Wilder or braid Steffie’s hair. There’s something touching about such moments that is jeopardized by running clothes’”⁵⁹² (DeLillo 2009, 287).

⁵⁸⁷ “Baba una cucina simile se la godrebbe. Per lei sarebbe una cucina e basta. Per la mamma, invece, è come lo strano simbolo del superamento di una crisi” (DeLillo 2014, 118).

⁵⁸⁸ “La guardo continuamente agire in sequenza calcolata, abilmente, con apparente agio, diversamente dalle mie mogli precedenti, che avevano una certa tendenza a sentirsi straniati dal mondo oggettivo, gruppo preso di sé e un po’ nevrotico, vagamente legato con la comunità delle informazioni segrete” (DeLillo 2014, 9).

⁵⁸⁹ “La Janet dagli zigomi alti e dalla voce beffarda” (DeLillo 2014, 109).

⁵⁹⁰ “Avevate tutte quante gli zigomi alti. Tutte. Magnifica struttura ossea. Ringrazio Dio per Babette, per la sua faccia lunga e paffuta” (DeLillo 2014, 109).

⁵⁹¹ “una quantità immensa di movimenti” (DeLillo 2014, 127)

⁵⁹² “‘Non ho niente contro l’abbigliamento da jogging in sé,’ dissi. ‘La tuta qualche volta può essere una cosa pratica da mettere. Ma vorrei che non te la mettessi per leggere favole a Wilder o per fare le

L'abbigliamento da jogging palesa l'intesa che Babette ha con sé stessa e con il proprio corpo, che non è disposta venga definito in base a "girth" e "size."⁵⁹³ La tuta inoltre rappresenta il segno dell'esistenza del personaggio fuori dall'universo domestico, fatto che il protagonista sembra voler censurare. Baba è risoluta a rivendicare questo suo spazio personale e al suggerimento di Jack di non farsi coinvolgere troppo dall'attività sportiva risponde con determinazione: "It's my life. I tend to be involved"⁵⁹⁴ (DeLillo 2009, 287). Pertanto queste spie che tradiscono l'immagine di serietà già sul piano delle attività quotidiane alludono all'idea della più complessa "differentiated identity"⁵⁹⁵ delle matriarche nei romanzi delle scrittrici italo americane: "both strong and weak; articulate and silent; traditional and rebellious; assertive and ineffective"⁵⁹⁶ (Bona 1999, 11). La progressione della trama fa emergere la natura duplice e articolata della co-protagonista.

Con il procedere della narrazione, Babette trasgredisce sempre di più le norme tipiche dei primi romanzi italo americani secondo le quali le figure femminili erano "relegated to restricted and unilateral roles of mothers, wives or mistresses, being defined exclusively in connection to their relationship to more central male figures"⁵⁹⁷ (de Lucia 2017, 101). Il personaggio difatti rappresenta una fonte di potere che influenza sia la *domus* dei Gladney sia il "romanzo domestico" di DeLillo nel suo complesso. Babette stessa avrebbe potuto essere una narratrice alternativa avvincente poiché la sua versione della storia includerebbe non solo un resoconto della lotta con la depressione e l'angoscia della morte che condivide con Jack, ma anche una relazione circostanziata sull'essere stata una cavia "in the development of super experimental and top secret drug, code-name Dylar"⁵⁹⁸ (DeLillo 2009, 184). Baba è una misteriosa

trecce a Steffie. Sono momenti in cui c'è un qualcosa di commovente, che viene messo a dura prova dall'abbigliamento da jogging"" (DeLillo 2014, 358).

⁵⁹³ A tal proposito il narratore osserva: "But she [Babette] was not happy with her hips and thighs, walked at a rapid clip, ran up the stadium steps at the neoclassical high school" (DeLillo 2009, 7). ("Ma Babette non era contenta dei propri fianchi e delle cosce, per cui camminava a passo rapido e correva su per i gradini dello stadio alla scuola superiore in stile neoclassico" (DeLillo 2014, 11)).

⁵⁹⁴ "È la mia vita. Tendo a farmi coinvolgere" (DeLillo 2014, 359).

⁵⁹⁵ "identità differenziata"

⁵⁹⁶ "forti e deboli; eloquenti e silenziose; tradizionali e ribelli; assertive e inefficaci"

⁵⁹⁷ "relegate a ruoli ristretti e unilaterali di madri, mogli o amanti, definite esclusivamente in relazione ai loro legami con figure maschili più centrali"

⁵⁹⁸ "per la realizzazione di una medicina supersperimentale e top secret, nome in codice Dylar" (DeLillo 2014, 231-2).

“woman in the ski mask,”⁵⁹⁹ la quale “manages to slip through the screen of watchfulness and begins a program of more or less unsupervised human experimentation, using a drug that is totally unknown, untested and unapproved, with side effects that could beach a whale”⁶⁰⁰ (DeLillo 2009, 286). Il quadro elaborato da DeLillo, all’interno del quale il personaggio opera, induce la revisione del concetto di serietà come concepito da Gambino. Babette non è una donna posata definita dal “the ‘sta casa’ [stay-at-home] gene”⁶⁰¹ attribuito alle donne italo americane⁶⁰² (De Marco Torgovnick 2006, 235). La complessità e l’agency⁶⁰³ manifestate dal personaggio si ricollegano all’osservazione di Helen Barolini: “Gambino finds women’s traditional role pleasingly full of the dignity and gravity that would honour an ancient Roman matron. Contemporary women stuck with the role are less gratified with it than Gambino has ventured to imagine”⁶⁰⁴ (Barolini 1999, 212).

Babette, quindi, supera le restrizioni del “man-made language”⁶⁰⁵ (Spender 1998), implicato sia dall’immagine classica di serietà come ideato da Gambino sia dalle categorie imposte su di lei dal narratore maschile: “You’ve been depressed lately. I’ve never seen you like this. This is the whole point of Babette. She’s a joyous person. She doesn’t succumb to gloom or self-pity”⁶⁰⁶ (DeLillo 2009, 182). Affermando “[the]

⁵⁹⁹ “la donna del passamontagna” (DeLillo 2014, 357)

⁶⁰⁰ “riesce a intrufolarsi oltre lo schermo di guardia e a cominciare un programma di sperimentazione umana più o meno senza controlli, prendendo una medicina totalmente sconosciuta, non testata e non approvata, con effetti collaterali da far arenare una balena” (DeLillo 2014, 357)

⁶⁰¹ Nell’intervista rilasciata per il programma sulla cultura italo americana *Italics* trasmesso negli Stati Uniti in data 11 marzo 2024, Mary Jo Bona sostiene che lo stereotipo per cui le donne italo americane sono considerate “passive and staying home” (“passive e casalinghe”) è ancora persistente nella società statunitense (Bona 2024).

⁶⁰² In linea con Laura Anker, che descrive la famiglia come il meccanismo di difesa e di sopravvivenza più importante delle donne immigrate, Gabaccia sostiene: “la famiglia was more a product of migration and life in the U.S. than of Italian tradition” (“[il concetto della] famiglia era più un prodotto della migrazione e della vita negli Stati Uniti che della tradizione italiana”) (Gabaccia 1993, 42).

⁶⁰³ La trasposizione cinematografica di *White Noise* prodotta da Netflix, con Adam Driver e Greta Gerwig rispettivamente nei ruoli di Jack e Babette Gladney, rivendica l’agency di Babette inserendola nelle scene finali nell’ospedale gestito dalle suore tedesche, il che rappresenta una delle poche modifiche rispetto alla trama originale del romanzo.

⁶⁰⁴ “Gambino trova il ruolo tradizionale delle donne piacevolmente pieno di dignità e gravità che onorerebbe un’antica matrona romana. Le donne contemporanee incastrate in questo ruolo sono meno soddisfatte di quanto Gambino abbia osato immaginare.”

⁶⁰⁵ “linguaggio creato dall’uomo”

⁶⁰⁶ “E un po’ che sei depressa. Non ti ho mai visto in questo stato. Babette è una persona completamente diversa. Gioiosa. Non cede alla malinconia o all’autocommiserazione” (DeLillo 2014, 230).

point of Babette,”⁶⁰⁷ Jack esercita il potere patriarcale di determinare “le cose” dandogli nomi,⁶⁰⁸ mentre la risposta di sua moglie mostra l’autorità di cui il personaggio è investito. Tanto è vero che il racconto di Baba determina gli eventi della terza sezione del romanzo intitolata “Dylarama,” spingendo Jack a intraprendere la sua ricerca del Dylar, medicinale sperimentale che presumibilmente annienta il terrore della morte. Infine, definendo la propria infedeltà coniugale nei termini di “capitalist transaction”⁶⁰⁹ (DeLillo 2009, 185), Babette sdogana l’atto in sé e evidenzia il superamento del precetto del “vecchio mondo” per cui: “Honor asserts the primacy of the nuclear family in society and establishes women as symbols of familial worth”⁶¹⁰ (Schneider e Schneider 1976, 2). Preso dallo sgomento, Jack comincia a dubitare di aver inquadrato correttamente la moglie: “I thought it was my former wives who practiced guile. Sweet deceivers. Tense, breathy, highcheekboned, bilingual”⁶¹¹ (DeLillo 2009, 183).

Babette è un personaggio complesso con i propri conflitti irrisolti, i propri segreti e le proprie ansie. Lei non rappresenta semplicemente “the symbolic center of the family”⁶¹² (Gambino 2011, 161) né è meramente funzionale alla figura maschile principale del romanzo. Ciononostante, alludendo all’ipotesi di Orsi secondo la quale l’agency delle donne italo americane era essenzialmente circoscritta alla sfera domestica e privata, Babette non rinuncia del tutto alla “via vecchia” che stabilisce l’ordine per cui una donna è “[t]raditionally subordinate to the men in her life”⁶¹³ (Bona 1999, 12). In realtà, durante la sua impresa spericolata, Babette agisce nell’ombra della segretezza assoluta garantita dall’anonimato e dall’impenetrabilità del suo passamontagna, senza mai sfidare l’autorità di Jack in pubblico. Donna

⁶⁰⁷ Nel romanzo, Jack presenta un’intero elenco dei “point[s] of Babette,” ad esempio: “The whole point of Babette is that she speaks to me, she reveals and confides” (DeLillo 2009, 183) (“La vera Babette mi parla, rivela, si confida” (DeLillo 2014, 231)); “Babette is not a neurotic person. She is strong, healthy, outgoing, affirmative. She says yes to things. This is the point of Babette” (DeLillo 2009, 209-10) (Babette non è una persona nevrotica. È forte, sana, estroversa, positiva. Dice di sì alle cose. Questa è la vera Babette” (DeLillo 2014, 263)).

⁶⁰⁸ Cfr., in particolare *Pornography. Men Possessing Women* (Dworkin 1981), “Man Made Language” (Spender 1998).

⁶⁰⁹ “transazione capitalistica” (DeLillo 2014, 234)

⁶¹⁰ “L’onore afferma la primarietà del nucleo familiare nella società e stabilisce le donne come simboli del valore della famiglia.”

⁶¹¹ “Pensavo che fossero le mie ex mogli, quelle dei trucchi. Dolci ingannatrici. Donne tese, ansiose, con gli zigomi alti, bilingui” (DeLillo 2014, 231).

⁶¹² “il centro simbolico della famiglia”

⁶¹³ “tradizionalmente subordinata agli uomini nella sua vita”

Gabaccia e Franca Iacovetta sostengono che espressioni come “in the shadows”⁶¹⁴ e le sue varianti compaiano ripetutamente negli studi statunitensi sulle donne “latine” (Gabaccia e Iacovetta 2002, xv, nota 1). Le studiose altresì evidenziano gli stereotipi diffusi tra gli “anglo-americani” riguardanti le donne italiane che vengono considerate essere controllate da “Latin and Catholic patriarchs, [...] silent, submissive, and at home ‘in the shadows’”⁶¹⁵ (Gabaccia e Iacovetta 2002, ix). Sebbene Babette non di rado operi fuori dal contesto domestico e dagli schemi tradizionali, il suo agire in autonomia è circoscritto ad ambienti isolati e spesso tenebrosi come la scalinata dello stadio vuoto dove Baba si esercita di mattina presto o in tarda serata. Inoltre, più Babette trasgredisce le norme codificate dal concetto di serietà, più chiuso e destituito diventa lo spazio in cui il personaggio è confinato: basta pensare al seminterrato della chiesa dove Babette tiene il suo corso (un ambiente rinchiuso ma tuttavia dignitoso) come contrapposto “a grubby little motel room,”⁶¹⁶ “tacky”⁶¹⁷ (DeLillo 2009, 185) dove Baba incontra Mr. Gray per compiere l’abituale “transazione capitalistica” senza mai togliersi il suo balaclava.

Babette inoltre assicura e rafforza la tradizionale autorità maschile di suo marito. All’interno di questa configurazione è proprio lei che riafferma i ruoli di genere apparentemente convenzionali di marito e moglie, agendo come “the guardian of traditional mores”⁶¹⁸ in sintonia con le immagini delle matriarche della domus italo americana (Orsi 2010, 131). A titolo d’esempio, quando Jack cerca di rassicurarla riguardo al suo aspetto, è lui, alla fine, che viene rassicurato dalla moglie sulla sua importanza e magnanimità:

I defended Babette. I told her I was the one who needed to show discipline in matters of diet. I reminded her how much I liked the way she looked. I suggested there was an honesty inherent in bulkiness if it is just the right amount. [...] She said I made virtues of her flaws because it was my nature to shelter loved ones from the truth⁶¹⁹ (DeLillo 2009, 7-8).

⁶¹⁴ “nell’ombra”

⁶¹⁵ “patriarchi latini e cattolici, [...] silenziose, sottomesse e a casa ‘nell’ombra’”

⁶¹⁶ “una squallida stanzuccia di motel” (DeLillo 2014, 233)

⁶¹⁷ “pacchian[a]” (DeLillo 2014, 233)

⁶¹⁸ “la guardiana dei costumi tradizionali”

⁶¹⁹ “Io Babette la difendevo. Le dicevo che ero io quello che doveva mostrare disciplina in materia di dieta. Le ricordavo quanto mi piacesse così com’era fatta. Facevo intendere che, insita nella voluminosità, se contenuta nei giusti limiti, c’è una forma di onestà. [...] Diceva che dei suoi difetti facevo virtù perché era nella mia natura di mettere le persone amate al riparo dalla verità” (DeLillo 2014, 11).

Prima di abbandonarsi al piacere della loro consueta routine di lettura a letto, Babette è determinata a ripristinare i modelli convenzionali di genere chiarendo chi è il principale beneficiario di questa attività:

“What do you want to do?” she said. “Whatever you want to do.” “I want to do whatever’s best for you.” “What’s best for me is to please you,” I said. “I want to make you happy, Jack.” “I’m happy when I’m pleasing you.” “I just want to do what you want to do.” “I want to do whatever’s best for you.” “But you please me by letting me please you,” she said. “As the male partner I think it’s my responsibility to please.” “I’m not sure whether that’s a sensitive caring statement or a sexist remark.” “Is it wrong for the man to be considerate toward his partner?” “I’m your partner when we play tennis [...]. Otherwise I’m your wife”⁶²⁰ (DeLillo 2009, 28).

Come messo in rilievo dal brano, non solo Babette sembra insistere sul paradigma familiare tradizionale e sulle sue etichette — ovvero termini gerarchicamente subordinati come “marito” e “moglie,” piuttosto che il termine più egualitario di “partner” — lei esplicitamente reprime i tentativi di Jack di svincolarsi dal modello classico patriarcale, accusandolo di essere condiscendente e quindi “sessista” in tali tentativi. È quindi proprio il personaggio femminile che si appropria dei codici convenzionali e assicura l’adesione alle “norme” per conto del compagno. Agendo come custode delle “usanze tradizionali” Babette allude alla complessità delle identità differenziate come sostenuto da Bona: il suo essere “assertiva” e “articolata” è circoscritto al paradigma patriarcale retrogrado e mira alla conservazione dello stesso.

Allo stesso modo Babette impone a Jack stereotipi riguardanti la mascolinità del “macho” di vecchio stampo, alla quale suo marito fatica a corrispondere, agendo ancora una volta da guardiano dei ruoli tradizionali all’interno dell’intimità della loro camera matrimoniale.⁶²¹ Così, dopo aver confessato la sua infedeltà coniugale, Babette aizza Jack ad agire secondo il cliché che definisce “Italian men as patriarchal, macho, violent, and domineering”⁶²² (Gardaphé 2018, 556), “ferocious, almost mythically

⁶²⁰ “‘Che cosa vuoi fare?’ chiese Babette. ‘Quello che vuoi tu.’ ‘Io voglio fare quello che preferisci tu.’ ‘Quello che preferisco è piacerti,’ replicai. ‘Io voglio farti felice, Jack.’ ‘Lo sono quando ti piaccio.’ ‘Voglio solo fare quello che vuoi fare tu.’ ‘E io quello che preferisci tu.’ ‘Ma tu mi piaci quando mi consenti di piacerti,’ ribatté lei. ‘In quanto maschio della coppia, ritengo che piacere sia responsabilità mia.’ ‘Non capisco bene se è una dichiarazione di affettuosa sensibilità o un’affermazione sessista.’ ‘È sbagliato che il maschio sia sollecito nei confronti della propria compagna?’ ‘La tua compagna lo sono quando giochiamo a tennis [...]. Altrimenti sono tua moglie’” (DeLillo 2014, 35).

⁶²¹ La parola italiana “marito” risale alla parola latina *maritus*, derivata da *mas maris* che significa “maschio” (“Marito.” *Treccani*). L’etimologia quindi evidenzia che nell’immaginario italiano i concetti quali “marito” e “mascolinità” erano tradizionalmente legati tra loro.

⁶²² “uomini italiani come patriarchi, macho, violenti e dominanti”

wrathful”⁶²³ (Orsi 2010, 131). Secondo le usanze del “vecchio mondo,” avendo commesso un adulterio e avendolo reso noto, Babette marchia suo marito come “cornuto.”⁶²⁴ Jack “is no longer a *vero omu*”⁶²⁵ (Reich 2004, 53) poiché non riesce a salvaguardare la virtù della sua donna, egli è carente di “the intrinsic characteristics of manliness deemed necessary to protect the family and its women from outsiders”⁶²⁶ (Giovannini 1981, 426). Essenzialmente, al fine di riscattare la mascolinità del marito, Baba convince Jack dell’ineluttabilità di una reazione “virile” da parte sua: “He [Mr. Gray] ’ll think you want to kill him. [...] He’ll think you’re a husband with a grudge. [...] You’re a man, Jack. We all know about men and their insane rage. This is something men are very good at. Insane and violent jealousy. Homicidal rage”⁶²⁷ (DeLillo 2009, 214).

Facendo risaltare la persistenza delle proprie convinzioni, in un’altra scena, Babette ribadisce la sua affermazione: “You’re a male. A male follows the path of homicidal rage. It is the biological path. The path of plain dumb blind male biology”⁶²⁸ (DeLillo 2009, 256). Non solo questi passaggi si riferiscono a un dogma più generale della dominanza maschile teorizzato da Andrea Dworkin, secondo il quale le pretese di supremazia maschile sono sostenute, *inter alia*, da premesse pseudo-scientifiche di aggressività biologicamente determinata e violenza genetica. Più specificamente, Babette invoca la manifestazione emblematica della “old-fashioned macho masculinity,”⁶²⁹ della quale, secondo Gardaphé, il maschio italo americano frequentemente rappresenta uno degli ultimi sopravvissuti (Gardaphé 2006, 196). Definendo a sua volta “il punto di Jack,” Babette non solo sorveglia l’aderenza ai modelli comportamentali convenzionali da parte del marito; ratificando lo “status quo” della virilità di Jack, ella riscatta il potere del nominare sottratto alle donne (Daly

⁶²³ “feroci, quasi miticamente furente”

⁶²⁴ In cultura popolare: “Titolo d’ingiuria al partner tradito, riferito generalmente all’uomo” (“Cornuto.” *Treccani*).

⁶²⁵ “non è più un v ero uomo”

⁶²⁶ “le caratteristiche intrinseche di virilità ritenute necessarie per proteggere la famiglia e le sue donne dagli estranei”

⁶²⁷ “Penserà che vuoi ammazzarlo. [...] Penserà che sei un marito inferocito. [...] “Sei un uomo, Jack. E sappiamo benissimo come sono fatti gli uomini, con le loro furie. È una cosa in cui eccellono. Gelosia folle e violenta. Furia omicida” (DeLillo 2014, 268-9).

⁶²⁸ “Sei un maschio. E i maschi seguono la via della furia omicida. La via biologica. La via della comune, fessa e cieca biologia del maschio” (DeLillo 2014, 320-1).

⁶²⁹ “mascolinità del ‘macho’ di vecchio stampo”

1973, 3) e simultaneamente esegue una versione della “female masculinity”⁶³⁰ come teorizzato da Judith Halberstam. Essendo “framed as the rejected scraps of dominant masculinity in order that male masculinity may appear to be the real thing”⁶³¹ (Halberstam 1998, 1), la “mascolinità” di Babette mira a ripristinare la virilità che il marito è riluttante a esibire. Babette non costituisce un precedente di tale fenomeno nelle opere degli scrittori di discendenza italiana. Gardaphé osserva che il concetto introdotto da Halberstam (originariamente rivolto verso “queering masculinities”) può essere applicato alla “construction of the Italian immigrant mother”⁶³² e sostiene che, nella sua opera *The Fortunate Pilgrim*, Mario Puzo sviluppa la mascolinità femminile attraverso le figure di Lucia Santa e sua figlia, Octavia (Gardaphé 2006, 26).

La natura ambigua della virilità di Jack è esposta, tra le altre cose, in una scena ambientata in una stanza d'albergo che ritrae il protagonista nel tentativo di uccidere l'uomo con cui Babette aveva avuto rapporti sessuali. Durante questo episodio Jack cerca di sparare al suo rivale e affronta quindi concetti come “l'*injuria*” (disonore) e “il delitto d'onore” intrinseci all'immaginario italiano e italo americano. A questo proposito Gardaphé sostiene che:

Descriptions of Italian masculinity go back as far as ancient Roman times. The writings of Cicero and Tacitus tell us that men were expected to protect the honor of the family and preserve their public esteem by monitoring the purity of their wives and daughters. Any instance of dishonor, or *injuria*, required that the offended man take responsive action — often violent — against the woman [...] and the man who had led her into dishonor⁶³³ (Gardaphé 2018, 552).

Successivamente alla confessione di infedeltà da parte di Baba, il protagonista non adotta alcun comportamento violento nei suoi confronti. Al contrario, dopo aver incontrato il suo avversario, Jack addirittura prova una genuina compassione per sua moglie, giacché s'immedesima con lei a causa dell'angoscia esistenziale che entrambi condividono:

⁶³⁰ “mascolinità femminile”

⁶³¹ “incorniciata come gli scarti rifiutati della mascolinità dominante affinché la mascolinità maschile possa sembrare vera”

⁶³² “costruzione della madre immigrata italiana”

⁶³³ “Le descrizioni della mascolinità italiana risalgono fino all'antica Roma. Gli scritti di Cicerone e Tacito ci dicono che si presupponeva che gli uomini proteggessero l'onore della famiglia e preservassero la pubblica stima sorvegliando la purezza delle mogli e delle figlie. Qualsiasi caso di disonore, o *injuria*, richiedeva che l'uomo offeso prendesse provvedimenti in risposta — spesso violenti — contro la donna [...] e l'uomo che l'aveva condotta al disonore.”

The shorts were too big. The eyes were half closed. The hair was long and spiky. He was sprawled in the attitude of a stranded air traveler, someone long since defeated by the stale waiting, the airport babble. I began to feel sorry for Babette. This had been her last hope for refuge and serenity, this weary pulse of a man, a common pusher now, spiky-haired, going mad in a dead motel⁶³⁴ (DeLillo 2009, 293).

L'impulso di Jack di cercare Mr. Gray è generato sia dalla sua gelosia (alimentata dall'immagine invadente di sua moglie "white-bodied, full-bosomed, pink-kneed, stub-toed, wearing only peppermint legwarmers, like a sophomore leading cheer at an orgy"⁶³⁵ (DeLillo 2009, 256)) sia dal desiderio di impossessarsi della droga che potrebbe eradicare la sua paura della morte. Il protagonista assalta il suo avversario, ma non riesce a ucciderlo, e cerca invece di salvargli la vita. Attraverso questo crimine d'onore ambiguo e, infine, fallito, il personaggio allude all'immagine classica dell'"inetto," "the inept, incompetent version of masculinity"⁶³⁶ (Gardaphé 2018, 555). Jacqueline Reich sottolinea che "[t]he Italian male is 'good at being a man' precisely because he masks the *inetto* through the performance of hypermasculinity"⁶³⁷ (Reich 2004, 9-10). Di contro, la performance di Jack rivela la falsità dell'iper-mascolinità esibita, sottolineando che un tale concetto è insostenibile all'interno della classe media suburbana americana ricreata da DeLillo e, quindi, evidenzia l'inevitabilità della sua profonda riformulazione da parte dell'autore.

La nozione di *iperetnicità* si rivela uno strumento efficiente per un'analisi approfondita della trasformazione dei topoi italo americani — ovvero, segni etnici come il concetto della famiglia, l'immagine della casa, le nozioni del patriarca e della "serietà" femminile — nel romanzo *White Noise* di Don DeLillo. Analizzando le manifestazioni dell'etnicità nei testi di DeLillo, Gardaphé ipotizza che lo scrittore

⁶³⁴ "[I bermuda erano] troppo lunghi. Teneva gli occhi semichiusi. Aveva i capelli lunghi e ispidi. Era stravaccato nell'atteggiamento del passeggero di aereo lasciato a terra, di una persona che avesse da lungo tempo ceduto alla noia dell'attesa, delle chiacchiere da aeroporto. Cominciai a sentirmi dispiaciuto per Babette. Era questa vibrazione stanca di uomo - ormai ridotto a spacciatore qualsiasi, dai capelli ispidi, che stava diventando matto in un motel morto - ad aver rappresentato la sua speranza di trovare rifugio e serenità" (DeLillo 2014, 365-6).

⁶³⁵ "corpo bianco, seno pieno, ginocchia rosee, con addosso soltanto gli scaldamuscoli color menta, come una ragazza pon pon liceale a un'orgia" (DeLillo 2014, 320)

⁶³⁶ "la versione inetta e incompetente della mascolinità"

⁶³⁷ "il maschio italiano è 'bravo a essere uomo' proprio perché maschera l'inetto attraverso la performance dell'iper-mascolinità"

metta in atto una sorta di “masquerade”⁶³⁸ della sua identità culturale, codificando in questo modo le “tracce” etniche nella sua opera (Gardaphé 1996, 174). Di contro, analizzando *White Noise* attraverso la lente dell’iperetnicità, è possibile afferrare l’incessante rinegoziazione del retaggio culturale da parte di DeLillo. Ampliando le prospettive tracciate da Gardaphé, si può dedurre che le “maschere” raffigurate da DeLillo rappresentino una reinterpretazione artistica degli originali, il risultato della trasformazione postmoderna dei classici topoi etnici piuttosto che “the disappearance of a distinctive Italian American subject in light of advance of postmodernism”⁶³⁹ (Gardaphé 1996, 23). Come la luce bianca rappresenta una combinazione di tutti i colori dello spettro, e il rumore è rappresentato dai suoni apparentemente irregolari e incomprensibili dello sfondo, *White Noise* di Don DeLillo rivela la percezione rifratta dell’identità etnica dell’autore nell’era del postmodernismo avanzato.

4. Il mistero e l’immaginario cattolico italo americano

4.1 Un prodotto dell’educazione cattolica

Lo studio più recente sul senso del mistero nelle opere di Don DeLillo di Graley Herren intitolato “Religion and Spirituality. Meditations on Mystery” è caratterizzato da un incipit piuttosto schietto: “Don DeLillo is a profoundly religious writer”⁶⁴⁰ (Herren 2022, 229). Lo studioso sostiene che questa qualità è dovuta alle domande che DeLillo pone piuttosto che alle risposte che egli dà. DeLillo stesso evidenzia in un’intervista con Anthony DeCurtis l’illusorietà delle risposte definitive: “[T]he final answer, if there is one at all, is outside the book. My books are open-ended”⁶⁴¹ (DeCurtis 1999, 55). Al fine di cogliere la natura della spiritualità delilliana, Herren cerca di delineare un quadro completo che abbraccia diversi approcci critici nei suoi confronti. Lo studioso cita Paul Maltby che enfatizza che il filone dominante del postmodernismo è devoto alla disillusione “at the level of both conscious belief and

⁶³⁸ “mascherata”

⁶³⁹ “la scomparsa di un distintivo soggetto italoamericano alla luce dell’avanzamento del postmodernismo”

⁶⁴⁰ “DeLillo è uno scrittore profondamente religioso”

⁶⁴¹ “La risposta finale, se ce n’è una, è al di fuori del libro. I miei libri sono dal finale aperto.”

lived experience”⁶⁴² (in Herren 2022, 230).⁶⁴³ Il motivo per cui Cornel Bonca afferma che “DeLillo doesn’t make for a very reliable postmodernist”⁶⁴⁴ (in Herren 2022, 230)⁶⁴⁵ e per cui Maltby stesso non solo revoca le credenziali postmoderne di DeLillo ma lo definisce come essenzialmente “a closeted Romantic”⁶⁴⁶ (Herren 2022, 231), poiché la sua “Romantic sensibility [...] must radically qualify any reading of him as a postmodern author”⁶⁴⁷ (in Herren 2022, 231).⁶⁴⁸

Herren successivamente menziona un’altra scuola di pensiero, i rappresentanti della quale celebrano la visione moralistica di DeLillo. Tra essi Herren cita Jesse Kavadlo, Joseph Dewey e Paul Giaimo. Nel volume *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*, Kavadlo descrive DeLillo non come un prodotto dell’era postmoderna, ma come un suo oppositore sostenendo che il suo lavoro “manages to transcend this world, in the end becoming a balancing moral corrective against the conditions that it describes”⁶⁴⁹ (in Herren 2022, 231-2; Kavadlo 2004).⁶⁵⁰ Dewey altresì mette l’enfasi sulla trascendenza nelle opere di DeLillo e va oltre le ipotesi di Kavadlo, posizionando il lavoro di DeLillo “not at the edge of belief but closer to its center”⁶⁵¹ (Herren 2022, 232;) enfatizzando che DeLillo raggiunge la trascendenza cui anela diventando “[a] gnostic revelator of an essential spirituality”⁶⁵² (in Herren 2022, 232).⁶⁵³ A sua volta, visto attraverso le lenti di Giaimo, DeLillo appare come “a social activist and moral crusader”⁶⁵⁴ (Herren 2022, 232), giacché lo studioso sottolinea che il risveglio spirituale rappresenta un catalizzatore per il progressismo sociale.

Herren fa riferimento ai critici “più moderati,” che cercano di apprezzare le sensibilità religiose di DeLillo senza scivolare nella riaffermazione di ortodossie che DeLillo costantemente parodia o rifiuta nel suo lavoro. Herren quindi riporta

⁶⁴² “a livello sia di credenza consapevole che di esperienza vissuta”

⁶⁴³ Cfr. *Christian Fundamentalism and the Culture of Disenchantment* (Maltby 2013, 6).

⁶⁴⁴ “DeLillo non è un postmodernista molto affidabile”

⁶⁴⁵ Cfr. “Being, Time, and Death in DeLillo’s *The Body Artist*” (Cornel 2002, 59).

⁶⁴⁶ “un romantico represso”

⁶⁴⁷ “sensibilità romantica [...] deve radicalmente influenzare qualsiasi lettura di lui come autore postmoderno”

⁶⁴⁸ Cfr. *The Visionary Moment: A Postmodern Critique* (Maltby 2002, 73).

⁶⁴⁹ “riesce a trascendere questo mondo, finendo per diventare un correttivo morale compensatorio contro le condizioni che descrive”

⁶⁵⁰ Cfr. (Kavadlo 2004, 4).

⁶⁵¹ “non ai margini del credere, ma più vicino al suo centro”

⁶⁵² “[un] rivelatore gnomico di una spiritualità essenziale”

⁶⁵³ Cfr. *Beyond Grief and Nothing: A Reading of Don DeLillo* (Dewey 2006, 13).

⁶⁵⁴ “un attivista sociale e un crociato morale”

l'interrogativo posto da Carlos Fuentes — “Can the religious mentality survive outside of religious dogma and hierarchy?”⁶⁵⁵ (in Herren 2022, 233)⁶⁵⁶ — e lo ricollega all'intuizione di Salman Rushdie: “Can art be the third principle that mediates between the material and spiritual world; might it, by ‘swallowing’ both worlds, offer us something new — something that might even be called a secular definition of transcendence?”⁶⁵⁷ (in Herren 2022, 233).⁶⁵⁸ Negli studi critici su DeLillo un “terzo principio” analogo che media tra posizioni opposte, sostiene Herren, è rappresentato da “postsecolarismo.” Herren cita John A. McClure come il promotore principale dell'approccio postsecolare negli studi delilliani⁶⁵⁹ e spiega così il concetto: “If the term ‘secular’ suggests a disenchanted position which is post-religious, then ‘postsecular’ suggests a position which treats religious matter seriously but not dogmatically, where religion has passed through the prism of secular critique [...]”⁶⁶⁰ (Herren 2022, 233). Lo studioso non si sofferma sulla natura della “materia religiosa” a cui attinge DeLillo, bensì pone l'enfasi sull'elaborato intreccio del sacro e del profano nelle sue opere che le contraddistingue rendendole sia criptiche che avvincenti: “Be as it may, his religious writing resists being pinned wriggling to the wall of apostasy just as it defies being tacked to the church door of belief. DeLillo instead features religious meditations which glow with quotidian mystery yet remain enveloped by an impenetrable cloud of unknowing”⁶⁶¹ (Herren 2022, 240).

A sua volta il presente lavoro mira a recuperare un altro tassello indispensabile per afferrare l'essenza delle “meditazioni religiose” di DeLillo e di quel senso di mistero inerente al suo lavoro, cercando di rispondere ad entrambe le domande:

⁶⁵⁵ “Può la mentalità religiosa sopravvivere al di fuori del dogma e della gerarchia religiosa?”

⁶⁵⁶ Cfr. “Defend Fiction and You Defend Truth: Read Writers Like Rushdie and See Humanity in Progress” (Fuentes 1989).

⁶⁵⁷ “Può l'arte essere il terzo principio che media tra il mondo materiale e quello spirituale; potrebbe, ‘inghiottendo’ entrambi i mondi, offrirci qualcosa di nuovo — qualcosa che potrebbe persino essere definito una definizione secolare di trascendenza?”

⁶⁵⁸ Cfr. *Is Nothing Sacred?* (Rushdie 1990).

⁶⁵⁹ Per maggiori informazioni sull'approccio di McClure, cfr. *Partial Faiths: Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison* (McClure 2007).

⁶⁶⁰ “Se il termine ‘secolare’ suggerisce una posizione disincantata che è post-religiosa, allora ‘postsecolare’ suggerisce una posizione che tratta la materia religiosa seriamente ma non dogmaticamente, per cui la religione è passata attraverso il prisma della critica secolare [...]”

⁶⁶¹ “Comunque sia, i suoi scritti religiosi resistono all'essere inchiodati alla parete dell'apostasia così come sfuggono all'essere attaccati alla porta della chiesa della fede. DeLillo invece presenta meditazioni religiose che brillano di mistero quotidiano ma rimangono avvolte da una nube impenetrabile di non conoscenza.”

“come?” e “cosa?”. All’interno di questo paradigma, l’accento è posto sul patrimonio culturale dello scrittore e su quella materia religiosa che vi è codificata. Essa, filtrata attraverso il prisma dell’America secolare, si traduce nei paesaggi “postsecolari” e *iperetnici* sospesi tra le due estremità sul filo del “terzo principio.” Considerando la rilevanza del “mistero” nelle proprie opere, DeLillo stesso traccia un collegamento tra questo e la tradizione del cattolicesimo⁶⁶²: “I think my work has always been informed by mystery [...]. I would say that mystery in general rather than the occult is something that weaves in and out of my work. I can’t tell you where it came from or what it leads to. Possibly it is the natural product of a Catholic upbringing”⁶⁶³ (DeCurtis 1999, 55). La testimonianza non solamente rivela un legame profondo con la propria eredità religiosa, bensì accentua come questa sia stata metabolizzata dallo scrittore giacché è definita come “un prodotto.”

Nel saggio “What Is Italian American Poetry,” Dana Gioia afferma che la presenza, anche se in forme “flesse,” della cultura cattolica romana costituisce uno dei quattro filoni (né prescrittivi né esaustivi) che caratterizzano l’espressione etnica e culturale delle identità italo americane. Egli osserva: “Italian American poets reflect the Roman Catholic culture in which they were raised. The mythology and iconography of Latin Catholicism often form symbolic frame of their poetry. Even if the poets overtly reject the religion, *its worldview still permeates their imaginations*”⁶⁶⁴ (Gioia 1997, 170; corsivi miei). La riflessione di Gioia indubbiamente non si riferisce esclusivamente alla poesia, tanto è vero che può essere applicata al romanzo di DeLillo, in cui la mitologia e l’iconografia del cattolicesimo meridionale trapelano attraverso la membrana del “rumore bianco.”

Per comprendere la natura del senso di mistero che pervade le opere di DeLillo, e in particolare il romanzo *White Noise*, risulta esemplare la seguente affermazione di

⁶⁶² Come osserva Russo, “His [DeLillo’s] entire formal education was within Catholic walls: St. Martin de Tours grammar school, Cardinal Hayes High School (Christian/Xavierian [...]) and Fordham [University] (Jesuit)” (“La sua [di DeLillo] intera istruzione formale ebbe luogo all’interno delle mura cattoliche: la scuola elementare St. Martin de Tours, la Cardinal Hayes High School (Cristiana/Xaveriana [...]) e [università di] Fordham (Gesuita)”) (Russo 2022, 252).

⁶⁶³ “Penso che il mio lavoro sia sempre stato influenzato dal mistero [...]. Direi che il mistero in generale, piuttosto che l’occulto, è qualcosa che si insinua e traspare nel mio lavoro. Non saprei dirti da dove provenga o a cosa conduca. Forse è il prodotto naturale di un’educazione cattolica.”

⁶⁶⁴ “I poeti italo americani riflettono la cultura cattolica romana in cui sono cresciuti. La mitologia e l’iconografia del cattolicesimo latino spesso formano la cornice simbolica della loro poesia. Anche se i poeti rifiutano apertamente la religione, *la visione del mondo religiosa permea comunque la loro immaginazione.*”

Nick Ripatràzone: “Don DeLillo has been called many things, from the ‘chief shaman of the American school of paranoid fiction’ to a postmodern prophet, but he is simply, absolutely Italian”⁶⁶⁵ (Ripatràzone 2016). Questa osservazione sull’affiliazione etnica dello scrittore mette in luce quanto la complessa relazione con la propria eredità sia al centro dell’opera di DeLillo e rappresenti la chiave per comprendere la natura singolare della spiritualità che trapela in *White Noise*. In realtà la consapevolezza del retaggio culturale italiano trapiantato nel paesaggio americano del ventesimo secolo — e profondamente plasmato da quest’ultimo — è fondamentale per la comprensione dell’architettura sofisticata del romanzo in tutta la sua complessità, così come della rappresentazione allo stesso tempo “sciamanica” e “profetica” della realtà da parte di DeLillo.

4.2 Il sacro a contatto con il profano: il mistero delilliano.

Il distinto senso di mistero che influenza il romanzo di DeLillo è trasmesso, tra le altre cose, da numerose referenze fatte sia all’esperienza religiosa in generale sia agli elementi delle religioni istituzionali riflessi attraverso il prisma dell’America postmoderna, prevalentemente secolare e consumista. L’analogia tracciata tra meteorologia e religione equipara il sacro e il profano: “I collapsed totally, lost my faith in God. I was inconsolable, withdrew completely into myself. Then one day by chance I saw a weather report on TV. [...] I turned to meteorology for comfort. [...] I realized weather was something I’d been looking for all my life”⁶⁶⁶ (DeLillo 2009, 55), così confessa Howard Dunlop, insegnante di tedesco di Jack, la propria crisi di fede causata dalla morte della madre. Non solo la meteorologia riesce a dargli il sollievo tanto desiderato (“It brought me a sense of peace and security I’d never experienced”⁶⁶⁷ (DeLillo 2009, 55)), ma lo induce a comportarsi come un vero e proprio predicatore ambulante che porta il verbo alle persone afflitte da dubbi

⁶⁶⁵ “Don DeLillo è stato chiamato in molti modi, da ‘capo sciamano della scuola americana di narrativa paranoica’ a un profeta postmoderno, ma è semplicemente, assolutamente italiano”

⁶⁶⁶ Sono letteralmente entrato in crisi, ho perduto la fede in Dio. Ero inconsolabile, mi sono chiuso completamente in me stesso. Poi un giorno ho visto per caso le previsioni del tempo alla T.V. [...] Quindi mi sono rivolto alla meteorologia per averne conforto. [...] Mi sono reso conto che il clima era una cosa che stavo cercando da tutta la vita” (DeLillo 2014, 68-9).

⁶⁶⁷ “Mi ha dato un senso di pace e sicurezza che non avevo mai provato” (DeLillo 2014, 69).

esistenziali: “I’ve taught meteorology in church basements, in trailer parks, in people’s dens and living rooms. They came to hear me in Millers Creek, Lumberville, Watertown. Factory workers, housewives, merchants, members of the police and the fire. I saw something in their eyes. A hunger, a compelling need”⁶⁶⁸ (DeLillo 2009, 56). Successivamente alla disillusione con Dio, la metereologia, quindi, riesce a fornire un nuovo set di verità escatologiche da consumare e da trasmettere.

Il legame tra il sacro e profano è inoltre rafforzato dal riferimento alle proprietà “miracolose” della Santa Sindone di Torino, di cui Babette legge da un giornale preso “from a small and brightly colored stack of supermarket tabloids”⁶⁶⁹ (DeLillo 2009, 137). La storia raccontata dall’articolo mette in collegamento la reliquia e la trasmigrazione delle anime, fa riferimenti allo spionaggio e alla cultura pop, in particolare all’assassino dell’agente del KGB conosciuto come “the Viper”⁶⁷⁰ (DeLillo 2009, 138), a Elvis Presley e a Marilyn Monroe:

[I]t was revealed by little Patti that the three supercelebrities were murdered for the same astonishing reason. Each of them at the time of his or her death was in secret possession of the Holy Shroud of Turin, famed for its sacred curative powers. Entertainers Elvis and Marilyn were drink-and-drug nightmare victims and secretly hoped to restore spiritual and bodily calm to their lives by actually drying themselves with the Holy Shroud after pore-cleansing sessions in the sauna. Multi-faceted billionaire Howard Hughes suffered from stop-action blink syndrome [...] and he obviously hoped to utilize the amazing power of the Shroud until the Viper intervened with a swift injection of phantom venom⁶⁷¹ (DeLillo 2009, 139).

Tutti gli elementi della narrazione sono, dunque, messi sullo stesso piano, sdoganando il “sacro” e intrecciandolo nella trama di un brano “sensazionale” del tabloid, generato nel clima complottistico della guerra fredda (“Patti Weaver has further revealed under

⁶⁶⁸ “Ho insegnato meteorologia in scantinati di chiese, in parcheggi di roulotte, in tavernette e soggiorni. Sono venuti ad ascoltarmi a Millers Creek, a Lumberville, a Watertown. Operai, casalinghe, mercanti, poliziotti, pompieri. Nei loro occhi vedevo qualcosa. Una fame, un bisogno impellente” (DeLillo 2014, 69).

⁶⁶⁹ “da un mucchietto a vivaci colori di tabloid di supermercato” (DeLillo 2014, 172)

⁶⁷⁰ “la Vipera” (DeLillo 2014, 173)

⁶⁷¹ “[L]a piccola Patti ha rivelato che le tre supercelebrità erano state assassinate per lo stesso incredibile motivo. In quel momento ciascuna di esse era in possesso della Sacra Sindone di Torino, famosa per i propri santi poteri curativi. Elvis e Marylin, esponenti del mondo dello spettacolo, erano vittime di incubi provocati da droghe e alcol, per cui speravano segretamente di poter recuperare la calma fisica e spirituale nella loro vita asciugandosi con la Sacra Sindone dopo sessioni di purificazione dei pori in sauna. Il miliardario eclettico Howard Huges, invece, soffriva di sindrome del blocco da battito degli occhi [...] per cui sperava evidentemente di potersi valere dello straordinario potere della Sindone, finché era intervenuta la Vipera con una rapida iniezione di veleno invisibile” (DeLillo 2014, 174-5).

hypnosis that the KGB has long sought possession of the Shroud of Turin on behalf of the rapidly aging and pain-racked members of the Politburo”⁶⁷² (DeLillo 2009, 139)).

Nel corso del romanzo i riferimenti religiosi “diretti” sono prevalentemente bizzarri, frammentati e sembrano rimandare alla ricerca che si risolve nel penultimo capitolo del romanzo, in cui Jack ha un unico e, allo stesso tempo, ambiguo incontro con la religione organizzata, incarnata dalle suore cattoliche tedesche. La scena descrive il protagonista che porta il suo rivale ferito Willie Mink in “a place with a neon cross over the entrance”⁶⁷³ (DeLillo 2009, 300). Il narratore osserva: “It was a three-story building that might have been a Pentecostal church, a day-care center, world headquarters for some movement of regimented youth”⁶⁷⁴ (DeLillo 2009, 300), enfatizzando attraverso la giustapposizione delle immagini caleidoscopiche quanto queste istituzioni si assomiglino. Nel precario microcosmo suburbano ricreato nel romanzo, le caratteristiche distintive delle diverse entità sociali sono alquanto sbiadite, esse oramai sono tutte diventate parti del rumore bianco e nessuna di loro occupa una posizione privilegiata nella gerarchia sociale.⁶⁷⁵ Infine, si scopre che quel luogo è una clinica gestita da suore tedesche, che stupiscono Jack confessando che la loro fede è solo una finzione e un servizio sociale: “The nonbelievers need the believers. They are desperate to have someone believe”⁶⁷⁶ spiega la Suor Hermann (DeLillo 2009, 303). Quasi invertendo il proverbio italiano “l’abito non fa il monaco” (la suora, nel caso nostro) la scena ruota intorno a Jack Gladney che sta cercando di convincere un’anziana suora di doversi comportare come una religiosa, dato che è vestita come tale: “Here you still wear the old uniform. The habit, the veil, the clunky shoes. You

⁶⁷² “Patti Weaver ha ulteriormente rivelato sotto ipnosi che il K.G.B. avrebbe lungamente cercato di entrare in possesso della Sindone di Torino per usarla sui membri del Politburo” (DeLillo 2014, 175).

⁶⁷³ “un posto con una croce al neon sopra l’ingresso” (DeLillo 2014, 376)

⁶⁷⁴ “Un edificio a tre piani, che avrebbe potuto essere una chiesa pentecostale, un asilo nido, il quartier generale mondiale di un movimento di gioventù irreggimentata” (DeLillo 2014, 376).

⁶⁷⁵ Ulteriori esempi di questa strategia si trovano nel romanzo; in tal modo, il narratore osserva che “[a] tall old Moorish movie theater” (DeLillo 2009, 89) (“[u]n vecchio cinema di alta struttura moresca” (DeLillo 2014, 111)) in Iron City è stato trasformato in una moschea e successivamente sovrappone un’immagine mentale della costruzione di una cattedrale alla rappresentazione dell’opera dei pompieri presso un manicomio in fiamme: “The great work of containing the blaze went on, a labor that seemed as old and lost as cathedral-building, the men driven by a spirit of lofty communal craft” (DeLillo 2009, 228-9) (“L’imponente opera di contenimento dell’incendio proseguiva, fatica che appariva antica e perduta come la costruzione di una cattedrale, in cui gli uomini fossero mossi da uno spirito di elevata maestria comunitaria” (DeLillo 2014, 286)).

⁶⁷⁶ “I non credenti hanno bisogno dei credenti. Hanno un bisogno disperato che qualcuno creda” (DeLillo 2014, 379).

must believe in tradition. The old heaven and hell, the Latin mass”⁶⁷⁷ (DeLillo 2009, 303). L’impossibilità di identificare i tradizionali pattern religiosi da parte del protagonista e la conseguente mancanza di catarsi che segna la scena sottolineano la maniera singolare in cui DeLillo si relaziona con la propria “educazione cattolica.” In realtà essa non si traduce nei riferimenti espliciti al cattolicesimo e ai suoi schemi classici, che potrebbero funzionare come marcatori etnici evidenti. All’interno del microcosmo delilliano, essi non sono più sostenibili nella loro forma “tradizionale.” Ciononostante, l’analisi del romanzo rivela una profonda revisione dell’immaginario cattolico rimodellato in corrispondenza dei paesaggi postmoderni raffigurati da DeLillo.

All’interno di questo paradigma il collegamento sopra menzionato tra la meteorologia e la religione può essere interpretato come il prodotto dell’interazione tra l’ossessione del cattolicesimo di stampo meridionale con le calamità naturali⁶⁷⁸ e la pervasività dei mass media dell’epoca che trasmettevano stabilmente le previsioni come parte della routine quotidiana. A sua volta l’intrecciarsi delle sfere del profano e del sacro (e il carattere composito di quest’ultimo) allude all’osservazione di Gambino riguardo la natura complessa delle credenze italo americane: “Italian-American religious attitudes are unique. They are rooted in a fantastic amalgam of pagan customs, magical beliefs, Mohammedan practices, Christian doctrines, and, most of all, contadino pragmatism”⁶⁷⁹ (Gambino 2011, 213). Il confluire degli elementi appartenenti al dominio della cultura popolare, delle teorie complottistiche, *etc.* non solo risulta consone all’essenza idiosincratICA della religiosità italo americana, ma altresì rispecchia le dinamiche della sua evoluzione all’interno del contesto statunitense (“[T]he old religious attitudes have evolved in a distinct way in the United

⁶⁷⁷ “Voi invece vi vestite ancora all’antica. La veste, il velo, le scarpe grosse. Dovete credere alla tradizione. Il vecchio paradiso con il suo inferno, la messa in latino” (DeLillo 2014, 379).

⁶⁷⁸ Cfr., particolarmente, *Blood of My Blood* (Gambino 2011, 213-4).

Per di più, osservando la persistenza di questo fenomeno, Gambino asserisce: “The dynamics of natural troubles like diseases, droughts, and the earthquakes were not understood. [...] It weighted heavily upon Meridionali. Our knowledge gained from modern sciences and disciplines has not provided any satisfactory answers to these religious imponderables” (Gambino 2011, 213-4) (“Le dinamiche dei problemi naturali come le malattie, le siccità e i terremoti non erano comprese. [...] Pesava pesantemente sui Meridionali. Le nostre conoscenze derivate dalle moderne scienze e discipline non hanno fornito risposte soddisfacenti a questi imponderabili religiosi”).

⁶⁷⁹ “Gli atteggiamenti religiosi italo-americani sono unici. Sono radicati in un fantastico amalgama di costumi pagani, credenze magiche, pratiche maomettane, dottrine cristiane e, soprattutto, pragmatismo contadino.”

States”⁶⁸⁰ (Gambino 2011, 213)). Lo sfocarsi dei confini tra i vari ambiti non solamente segna l’inevitabile sconsacrarsi del sacro, bensì attesta come quest’ultimo trabocchi nell’immaginario quotidiano. È chiaro che un esame approfondito della reinterpretazione del proprio patrimonio culturale da parte di DeLillo è fondamentale per comprendere il mistero che permea il suo lavoro. Quest’analisi è inoltre fondamentale per comprendere la trasformazione del retaggio italiano e italo americano nel contesto del postmodernismo al fine di cogliere appieno la struttura articolata di *White Noise*.

4.3 La Sacra Famiglia sullo sfondo del rumore bianco

Il romanzo ridefinisce una delle immagini centrali dell’immaginario cattolico, cioè la Sacra Famiglia. Riformulare quest’emblema e costruire una versione postmoderna della stessa rappresenta l’asse della revisione di DeLillo della sua “educazione cattolica” e del suo patrimonio culturale. Secondo il vangelo apocrifo di Giacomo Giuseppe aveva figli dal suo matrimonio precedente,⁶⁸¹ una famiglia allargata quindi come quella dei Gladney. Per di più, nel corso dell’opera, DeLillo ripetutamente enfatizza il legame speciale che lega il protagonista, Jack Gladney, sua moglie Babette e il figlio di lei, Wilder. I legami di sangue non uniscono Jack al suo figliastro analogamente alla Sacra Famiglia, ove nessun legame di sangue collegava Giuseppe al bambino Gesù.⁶⁸² Il padre biologico di Wilder è difatti menzionato solo una volta nel romanzo come colui che vive in Australia occidentale e si occupa di “research in the outback”⁶⁸³ (DeLillo 2009, 50) rappresentando quindi un’entità misteriosa e innominata. Di contro, la relazione tra Wilder e Jack è più complessa, si basa sul mistero e sul desiderio di trascendenza. Nell’intervista rilasciata a Andrew Billen, DeLillo ammise il proprio trasposto verso la trascendenza di stampo non tradizionale: “I feel driven towards some kind of transcendence, perhaps religious but

⁶⁸⁰ “Le vecchie attitudini religiose si sono evolute in modo distintivo negli Stati Uniti.”

⁶⁸¹ Cfr. *Mary and the Fathers of the Church: The Blessed Virgin Mary in Patristic Thought* (Gambero 1999, 38).

⁶⁸² Nonostante il concetto dell’immacolata concezione, nella Bibbia, sia nel vangelo di Giovanni che in quello di Matteo, Gesù viene inequivocabilmente citato come il figlio di Giuseppe, fatto essenziale per stabilire la discendenza davidica di Gesù.

⁶⁸³ “ricerche nell’entroterra” (DeLillo 2014, 63)

not in traditional ways”⁶⁸⁴ (Billen 1998, 25). Nel corso di *White Noise*, questo trasporto, trasmesso dall’autore al suo protagonista, si manifesta appieno con Wilder.

Il legame all’interno della triade spesso trascende la dimensione secolare della sfera domestica e si disloca in un dominio spirituale ricco di simbolismo religioso. A titolo d’esempio, l’intimità tra Babette, Wilder e Jack viene evidenziata quando il trio “in wonder or dread”⁶⁸⁵ (DeLillo 2009, 308) contempla il “postmodern sunset”⁶⁸⁶ (DeLillo 2009, 216): “*We go to the overpass all the time. Babette, Wilder and I. We take a thermos of iced tea, park the car, watch the setting sun,*”⁶⁸⁷ confessa Jack nell’ultimo capitolo del romanzo (DeLillo 2009, 308; corsivi miei). Man mano che la narrazione procede e DeLillo rivela i dettagli della scena, la silhouette della Sacra Famiglia diventa sempre più tangibile. Lo spettacolo sublime che si svolge nei cieli di Blacksmith è impregnato della stessa “religious awe looming in the airborne toxic event”⁶⁸⁸ (Packer 2005, 649), che rendeva i tramonti “almost unbearably beautiful”⁶⁸⁹ (DeLillo 2009, 162). La scena rimanda alle descrizioni dei pellegrinaggi verso i luoghi sacri che accolgono i deboli e gli infermi, rafforzando l’aura religiosa del frammento: “People keep coming up the incline, some in wheelchairs, twisted by disease, those who attend them bending low to push against the grade. I didn’t know how many handicapped and helpless people there were in town until the warm nights brought crowds to the overpass”⁶⁹⁰ (DeLillo 2009, 308-9). La descrizione di DeLillo delle “folle” che partecipano all’adunata allude anche alle immagini delle riunioni religiose da parte dei numerosi membri delle comunità italo americane. Riflettendo sulla persistente rilevanza di questi eventi, Savastano osserva che gli italiani e gli italo americani delle città e paesi circostanti dove ora vivono arrivano “in droves”⁶⁹¹ nella

⁶⁸⁴ “Mi sento spinto verso una sorta di trascendenza, forse religiosa ma non in mode tradizionale”

⁶⁸⁵ “pieni di meraviglia oppure di terrore” (DeLillo 2014, 386)

⁶⁸⁶ “tramonto postmoderno” (DeLillo 2014, 270)

⁶⁸⁷ “[*Noi c*]ontinuiamo ad andare al cavalcavia, Babette e io. Babette, Wilder e io. Ci portiamo un thermos di tè freddo, parcheggiamo l’auto, guardiamo il sole tramontare” (DeLillo 2014, 385-6; corsivi miei).

⁶⁸⁸ “la meraviglia religiosa che si profila nell’evento tossico aereo”

⁶⁸⁹ “quasi intollerabilmente belli” (DeLillo 2014, 205)

⁶⁹⁰ “Altre persone continuano a salire per la rampa, alcune addirittura in sedia a rotelle, contorte dal male: chi le assiste si china per affrontare il dislivello. Non sapevo quante persone handicappate e indifese ci fossero in città, finché le sere tiepide non hanno portato vere folle al cavalcavia” (DeLillo 2014, 387).

⁶⁹¹ “a frotte”

Little Italy di Newark per partecipare alle principali celebrazioni religiose (Savastano 2011, 172).

Questo “overpass ritual”⁶⁹² compiuto da Jack, Baba e Wilder allude al “Passover pilgrimage”⁶⁹³ abitualmente compiuto da Giuseppe, Maria e Gesù come descritto nel Vangelo di Luca (2,41-50). Il passaggio, noto come “Quinto Mistero Gaudioso: Il Ritrovamento di Gesù nel Tempio,” ha un’altra corrispondenza nel romanzo, ovvero l’episodio che raffigura il gaudioso ritrovamento di Wilder nel supermercato nel capitolo 9. Un altro riferimento al rito del pellegrinaggio appare nel capitolo 16, quando Wilder interrompe sette ore consecutive di pianto. L’evento è descritto anche questo nei termini di un pellegrinaggio: “It was as though he’d just returned from a period of wandering in some *remote* and *holy* place, in sand barrens or snowy ranges — a place where things are said, sights are seen, distances reached which we in our ordinary toil can only regard with the mingled reverence and wonder we hold in reserve for feats of the most sublime and difficult dimensions”⁶⁹⁴ (DeLillo 2009, 79; corsivi miei).

Per mezzo dell’uso ambiguo del pronome “we”⁶⁹⁵ che il protagonista usa nella descrizione del rituale, le identità di Jack, Babette e Wilder, le figure centrali della scena, si fondono con le identità degli altri “fedeli” offrendo una rappresentazione postmoderna della Sacra Famiglia non di rado rappresentata contro un cielo raggiante, tipico della tradizione religiosa europea:

The sky takes on content, feeling, an exalted narrative life. The bands of color reach so high, seem at times to separate into their constituent parts. There are turreted skies, light storms, softly falling streamers. It is hard to know how *we* should feel about this. [...] This waiting is introverted, uneven, almost backward and shy, tending toward silence. What else do *we* feel? Certainly there is awe, it is all awe, it transcends previous categories of awe, but *we* don’t know whether we are watching in wonder or dread, *we* don’t know what we are watching or

⁶⁹² “rituale sul cavalcavia”

⁶⁹³ “pellegrinaggio della Pasqua”

⁶⁹⁴ “Era come se fosse appena tornato da un periodo di viaggi in un luogo *remoto* e *sacro*, tra aride distese di sabbia o creste innevate, un luogo dove si dicono cose, si assiste a visioni, si raggiungono distanze che noi, nella nostra ordinarietà, possiamo soltanto guardare con il misto di riverenza e meraviglia che riserviamo ai fatti della più sublime e complessa dimensione” (DeLillo 2014, 98-9; corsivi miei).

⁶⁹⁵ “noi”

what it means [...]. The sunsets linger and so do *we*. The sky is under a spell, powerful and storied⁶⁹⁶ (DeLillo 2009, 308; corsivi miei).

Sbalorditi e silenziosi, i personaggi rappresentano una sorta di *tableau vivant*, come un dipinto religioso raffigurante un gruppo di credenti illuminati dal cielo “leggendario,” spalancato e promettente. Il passaggio evidenzia contemporaneamente il legame con la tradizione biblica e la sua ricontestualizzazione. L’incapacità di comprendere il senso intimo del fenomeno che essi osservano rispecchia l’incapacità di San Giuseppe e della Vergine Maria di comprendere appieno il senso delle parole pronunciate da Gesù durante il pellegrinaggio pasquale (“Ma essi [Maria e Giuseppe] non compresero ciò che [Gesù] aveva detto loro,” Luca 2,50). Eppure, la tela raffigurata da DeLillo, permeata dall’ironia e dalle tensioni postmoderne, si discosta drasticamente dai riferimenti religiosi cui allude, poiché il narratore non riesce a vivere un’autentica epifania mentre osserva il tramonto, contaminato come l’unica trascendenza a cui ha accesso. I “cieli leggendari” sopra i Glandey non sono illuminati dalla divinità, ma irradiati dai rifiuti tossici; il sipario celeste non si apre per rivelare il Padre Celeste, ma persiste invece, non offrendo alcun momento catartico agli spettatori, con la possibilità che non ci sia nulla. DeLillo costruisce così una simulazione sapiente dell’emblema cattolico della Sacra Famiglia, rinegoziando i legami sia con la divinità che con il suo prototipo culturale.

La natura ultraterrena di Wilder e l’impatto che egli ha sul suo patrigno rafforzano l’allusione a uno schema interfamiliare della Sacra Famiglia, in cui la figura di Giuseppe è puramente funzionale al Bambino Gesù. La dimensione mistica intrinseca alla relazione tra Jack e Wilder è ulteriormente accentuata da una scena del capitolo 33 che raffigura il bambino come una divinità arcaica e una guida spirituale, che raggiunge il protagonista attraverso il sonno. “What time was it when I opened my eyes, sensing someone or something nearby?”⁶⁹⁷ si chiede Jack (DeLillo 2009, 231).

⁶⁹⁶ “Il cielo assume contenuto, senso, una vita esaltata di narrazione. Le strisce di colore salgono altissime, sembrando a volte scomporsi nelle parti costitutive. Vi sono cieli percorsi da cumuli, leggeri temporali, vaghe strisce di luce. È difficile sapere che [*noi* dobbiamo] fare di fronte a tutto ciò. [...] Questa attesa è introversa, irregolare, quasi riluttante e timida, tendente al silenzio. Che cos’altro [*noi*] proviamo? Vi è certamente timore riverenziale, è tutto timore riverenziale, trascende le primitive forme di timore, ma non [*ci*] è dato sapere se, mentre guardiamo, siamo pieni di meraviglia oppure di terrore, [*noi*] non sappiamo che cosa stiamo guardando né che cosa significhi [...]. Il tramonto indugia e *noi* con lui. Il cielo è in preda a un incantesimo, potente e leggendario” (DeLillo 2014, 386-7; corsivi miei).

⁶⁹⁷ “Che ora era quando aprii gli occhi, avvertendo qualcuno o qualcosa accanto me?” (DeLillo 2014, 290).

Questa domanda ritrae Wilder come un fenomeno, una presenza, piuttosto che una persona, al limite tra l'umano e il non umano, poiché inizialmente il bambino è descritto come “someone or *something*.”⁶⁹⁸ Il protagonista prosegue:

It was Wilder, standing two feet from the bed, gazing into my face. We spent a long moment in mutual contemplation. His great round head, set as it was on a small-limbed and squattish body, gave him the look of a primitive clay figurine, some household idol of obscure and cultic derivation. I had the feeling he wanted to show me something⁶⁹⁹ (DeLillo 2009, 231).

A livello viscerale, Jack riconosce la stranezza di un bambino che si comporta come una statuetta statica e impassibile, ma fallisce nel comprenderlo, e questo momento ancora una volta accentua l'aura arcana che aleggia intorno a Wilder.

4.4 Le note pagane e i le credenze antiche, reinventate

La descrizione di Wilder come “household idol of obscure and cultic derivation”⁷⁰⁰ che intreccia gli elementi religiosi, pagani e domestici, non rappresenta una contraddizione rispetto alla sacra natura del bambino menzionata in precedenza. Di contro, la contestualizza, includendola tra i punti di riferimento culturali che DeLillo ridefinisce in *White Noise*. Questo è esattamente il patrimonio religioso reiventato di DeLillo. Il “referente originario,” ovvero le credenze ancestrali dello scrittore, sono rappresentate da un fenomeno culturale specifico classificato come misticismo cattolico dell'Italia meridionale, “a particularly vivid brand of Catholicism tinged with pagan influences”⁷⁰¹ (de Lucia 2017, 32), definito da Thomas Ferraro⁷⁰² come profondamente “pagan”⁷⁰³ e “domesticated”⁷⁰⁴ (Ferraro 2005, 7). La rappresentazione del bambino come un “idolo domestico” evoca la natura “addomesticata” di questo misticismo mediterraneo, mentre gli aggettivi come

⁶⁹⁸ “qualcuno o qualcosa” (DeLillo 2014, 290)

⁶⁹⁹ “Era Wilder, in piedi a mezzo metro dal letto, con lo sguardo fisso sul mio volto. Passammo un lungo istante in mutua contemplazione. Il suo testone rotondo, piazzato com'era su un corpo dalle membra minute e piuttosto tozzo, gli dava l'aspetto di una figurina primitiva d'argilla, un idolo del focolare di qualche culto oscuro. Ebbi la sensazione che volesse mostrarmi qualcosa” (DeLillo 2014, 290).

⁷⁰⁰ “un idolo del focolare di qualche culto oscuro” (DeLillo 2014, 290)

⁷⁰¹ “ramo particolarmente vivido del cattolicesimo tinto di influenze pagane”

⁷⁰² Ferraro enfatizza il primato della famiglia allargata all'interno di questo sistema, un tratto coerente con la struttura di *White Noise*.

⁷⁰³ “pagano”

⁷⁰⁴ “domestico”

“obscure” e “cultic”⁷⁰⁵ ne sottolineano precisamente l’aspetto pagano. Gambino osserva che secondo la tradizione diffusa nel “Mezzogiorno” italiano “each region, town, family, and even individual had special saints, a custom which dated back to the Roman household gods”⁷⁰⁶ (Gambino 2011, 216). Questa osservazione offre una nuova lettura della descrizione singolare di Wilder fornita dal narratore, collocandola all’interno dell’immaginario religioso meridionale a cui attinge DeLillo, immaginario che non gli è estraneo.

Parafrasando Gardaphé, non solo DeLillo mantiene “un silenzio quasi inquietante” nei confronti del suo passato italo americano, ma anche nei confronti del passato italiano della propria famiglia. Ciononostante, alcuni tasselli di quel passato possono essere recuperati. Come rivelato da DeLillo stesso nell’intervista pubblicata nella rivista *Die Zeit* nel 2007, i suoi genitori emigrarono negli Stati Uniti dall’Abruzzo (Amend and Diez 2007). A sua volta Henry Veggian traccia le origini della famiglia dello scrittore all’odierno Molise. Veggian si basa sull’intervista rilasciata a Fernanda Pivano, in cui DeLillo confessa di aver accompagnato suo padre malato nel villaggio di “Mongano” e di aver scoperto che sua madre nacque nello stesso paese, nella stessa casa, a distanza di quattro anni (Veggian 2015, 6).⁷⁰⁷ Infine, Veggian arriva alla conclusione che, trattandosi probabilmente di un errore di battitura il paese di Montagano, in provincia di Campobasso,⁷⁰⁸ rappresenta “a likely point of origin”⁷⁰⁹ (Veggian 2015, 7).

La soprammenzionata ipotesi di Gambino che riconosce la compresenza delle pratiche pagane, tradizioni magiche e la dottrina cristiana all’interno del sistema delle credenze italo americane altresì chiarisce la coesistenza degli elementi “eterodossi” nell’opera di DeLillo. Analizzando le caratteristiche del misticismo del Sud Italia, Gambino altresì asserisce la forte influenza del folklore e della magia contadina che affonda le sue radici nella Grecia e nella Roma pagane. Tra esse lo studioso cita la fede nel potere magico di certi numeri — “especially odd numbers”⁷¹⁰ (Gambino 2011,

⁷⁰⁵ “di qualche culto oscuro” (DeLillo 2014, 290)

⁷⁰⁶ “Ogni regione, città, famiglia e persino individuo aveva dei santi speciali, una consuetudine che risaliva agli dèi domestici romani.”

⁷⁰⁷ Per maggiori dettagli, cfr. “Don DeLillo a New York: 1987” (Pivano 2007, 114).

⁷⁰⁸ Nel volume recente uscito nel 2022, John Paul Russo altresì cita Montagano come il paese dal quale proviene il padre di DeLillo. Cfr. “Ethnicity: DeLillo and Italian America” (Russo 2022, 252).

⁷⁰⁹ “un probabile luogo d’origine”

⁷¹⁰ “particolarmente i numeri dispari”

217). Questa credenza riflette l'ossessione di Jack per i numeri dispari, che egli interpreta come presagi di morte: "I woke in the grip of a death sweat. [...] The digital reading on the clock-radio was 3:51. Always odd numbers at times like this. What does it mean? Is death odd-numbered? Are there life-enhancing numbers, other numbers charged with menace?"⁷¹¹ (DeLillo 2009, 47). Il brano rivela come queste credenze ancestrali siano tuttavia inchiodate nella mente del narratore. In un'altra occasione Jack è quasi disposto a rivolgersi all'astrologia al fine di risolvere la propria ricerca di significati, manifestando la natura poliedrica della propria spiritualità: "At breakfast, Babette read all our horoscopes aloud, using her storytelling voice. I tried not to listen when she got to mine, although I think I wanted to listen, I think I sought some clues"⁷¹² (DeLillo 2009, 18). Questo significa che il singolare universo cattolico del Sud Italia, le cui riverberazioni raggiungono il lettore attraverso le pagine di *White Noise*, non è caratterizzato dall'equivalenza rigida tra il sacro e il religioso. Al contrario, è proprio la sinergia tra le dimensioni religiosa e pagana del credo a trasmettere l'essenza stessa del concetto di "mistero" che DeLillo menziona nell'intervista con DeCurtis.

Nel romanzo Wilder è spesso rappresentato come il fulcro della famiglia, un bambino che la famiglia custodisce e adora come se fosse veramente un idolo. Egli, a sua volta, esercita un'influenza curativa notevole sullo stato d'animo dei genitori, è l'unico in grado di lenire le loro ansie escatologiche. A titolo d'esempio, quando Jack domanda a Babette come si sente dopo la loro inquietante conversazione notturna intrisa di paura della morte, Babette risponde: "Better. [...] I think it's being with Wilder that picks me up"⁷¹³ (DeLillo 2009, 198). Il narratore conferma: "I know what you mean. I always feel good when I'm with Wilder"⁷¹⁴ (DeLillo 2009, 198). Quando Jack cerca di esplicitare l'origine di questo fenomeno, Babette esclude la sua spiegazione logica affermando ancora la natura singolare del bambino: "That may be

⁷¹¹ "Mi svegliai nella morsa di un sudore mortale. [...] L'orologio digitale sulla radiosveglia indicava le 3:51. In momenti come questi, sempre numeri dispari. Che cosa significa? Che la morte è dispari? Che esistono numeri accresci-vita e altri carichi di minaccia?" (DeLillo 2014, 59).

⁷¹² "A prima colazione Babette lesse ad alta voce tutti i nostri oroscopi, valendosi della sua voce di narratrice. Quando arrivò ai miei, cercai di non ascoltare: in realtà li volevo sentire, probabilmente ero in cerca di qualche segno" (DeLillo 2014, 23).

⁷¹³ "Meglio. [...] Credo che sia il fatto di stare con Wilder a tirarmi su" (DeLillo 2014, 249).

⁷¹⁴ "Capisco che cosa intendi. Anch'io sto sempre bene quando sono con lui" (DeLillo 2014, 249).

true but there's something else about him that gives me a lift. Something bigger, grander, that I can't quite put my finger on"⁷¹⁵ (DeLillo 2009, 199).

Nel capitolo 35 la scena si ripete in modo quasi identico. "How do you feel? Tell the truth,"⁷¹⁶ esige Jack, mentre Baba risponde: "What is the truth? I'm spending more time with Wilder. Wilder helps me get by"⁷¹⁷ (DeLillo 2009, 251). Infine, lo stesso narratore riflette sulla particolarità del bambino, distinguendolo dagli altri bambini: "Why do I feel so good when I'm with Wilder? It's not like being with the other kids"⁷¹⁸ (DeLillo 2009, 276). La risposta di Murray suggerisce che il potere di cui è dotato Wilder proviene dal fatto che egli non conosce la morte: "He doesn't know he's going to die. He doesn't know death at all. You cherish this simpleton blessing of his, this exemption from harm. You want to get close to him, touch him, look at him, breathe him in. How lucky he is. A cloud of unknowing, an omnipotent little person"⁷¹⁹ (DeLillo 2009, 276). Wilder non teme la morte, ed è l'unico capace di dare un sollievo da questa paura, il che lo ricollega alla figura del Cristo. Di conseguenza il ruolo cruciale che il bambino svolge nel quadro domestico e la frequente enfasi sulla sua essenza quasi ultraterrena e sulla sua capacità di alleviare i tormenti dei genitori sono altamente suggestivi dell'immagine del Bambino Gesù.

4.5 *Mater dolorosa* e il lamento della morte postmoderno

Nel corso del romanzo DeLillo altresì ridefinisce il perno della Sacra Famiglia, ovvero la diade Madonna e Bambino Gesù, proiettandola su un paesaggio della provincia americana. Nel capitolo 16, che racconta l'episodio di "[n]early seven hours of seroius crying"⁷²⁰ da parte di Wilder per ragioni ignote (DeLillo 2009, 79), Jack descrive Babette e il suo figliastro che escono dallo studio del medico nel seguente modo: "They came out of the small bright lobby onto the street. It was cold, empty and

⁷¹⁵ "Può darsi che sia vero, ma ha anche qualcos'altro che mi tira su. Qualcosa di più grosso, di più grandioso, su cui non riesco a fare mente locale" (DeLillo 2014, 250).

⁷¹⁶ "Come ti senti? [...] Di la verità" (DeLillo 2014, 314).

⁷¹⁷ "Quale sarebbe la verità? Passo più tempo con Wilder. Mi aiuta a tirare avanti" (DeLillo 2014, 314).

⁷¹⁸ "Perché sto così bene quando sono con Wilder? Non è come essere con gli altri ragazzi" (DeLillo 2014, 345).

⁷¹⁹ "Non sa che deve morire. Non sa nulla della morte. Tu godi della benedizione del suo essere un semplice, del suo essere esente dai pericoli. Vuoi avvicinarti a lui, toccarlo, guardarlo, ispirarlo. Com'è fortunato. Una nuvola di inconsapevolezza, una personcina onnipotente" (DeLillo 2014, 345).

⁷²⁰ "[q]uasi sette ore ininterrotte di serio piangere" (DeLillo 2014, 98)

dark”⁷²¹ (DeLillo 2009, 76). Fondamentalmente l’autore colloca la madre e il bambino su uno sfondo prevalentemente scuro, mentre la luce elettrica della lobby che brilla dietro le loro spalle funge da illuminazione di sfondo piuttosto pittoresca per la scena. Sebbene l’ambientazione formalmente assomigli alla rappresentazione della Vergine e del Bambino tipica dei dipinti barocchi — scenario che potrebbe effettivamente essere individuato nelle rappresentazioni della Madonna e del Bambino da parte di artisti come Massimo Stanzione, Giovanni Francesco Barbieri (Guercino), Guido Reni, Felice Torelli, e altri — nel passaggio seguente, DeLillo stravolge l’immagine della beata maternità:

The boy walked next to his mother, holding her hand, still crying, and they seemed a picture of such amateurish sadness and calamity that I nearly started laughing—laughing not at the sadness but at the picture they made of it, at the disparity between their grief and its appearances. My feelings of tenderness and pity were undermined by the sight of them crossing the sidewalk in their bundled clothing, the child determinedly weeping, his mother drooping as she walked, wild-haired, a wretched and pathetic pair. They were inadequate to the spoken grief, the great single-minded anguish⁷²² (DeLillo 2009, 76).

La divergenza tra la forma e l’essenza della scena, che il narratore accentua esplicitamente, asseconda la lettura dell’opera di DeLillo secondo la quale l’autore effettua la metamorfosi e la ricontestualizzazione dell’immaginario cattolico e culturale all’interno del mondo postmoderno.

La ricorrenza della parola “picture”⁷²³ insinua nel lettore la sensazione di non guardare l’evento in sé, ma piuttosto una rappresentazione dell’evento, come se si osservasse Babette e Wilder attraverso una doppia lente in qualche modo distorta della loro “amatoriale” performance inadeguata e della percezione del narratore. Babette, descritta come “drooping as she walked, wild-haired,”⁷²⁴ non ha nulla in comune con la monumentale e gloriosa Vergine Maria, lei è evidentemente priva di armonia e

⁷²¹ “Uscirono per strada dal piccolo atrio luminoso. Faceva freddo e la strada era vuota e buia” (DeLillo 2014, 94).

⁷²² “Il bambino camminava di fianco alla madre, tenendola per mano, ancora piangente, formando con lei il quadro di una tristezza e disgrazia dall’aspetto tanto dilettesco che quasi scoppiò a ridere: non della tristezza in sé, ma dell’immagine che essi ne davano, della disparità tra il dolore e il modo come esso si manifestava. I miei sentimenti di tenerezza e pietà vennero messi a dura prova dalla vista di loro due che attraversavano il marciapiede infagottati negli abiti, il bambino che piangeva a squarciagola, la madre che camminava con aria avvilita, i capelli irti sulla testa, coppia sventurata e disperata. Non costituivano un quadro adeguato per quel dolore tangibile, per quell’angoscia inesorabile” (DeLillo 2014, 94-5).

⁷²³ “quadro” (DeLillo 2014, 94)

⁷²⁴ “che camminava con aria avvilita, i capelli irti sulla testa” (DeLillo 2014, 95)

serenità, e la coppia definita come “wretched and pathetic”⁷²⁵ non suggerisce l’immagine classica della Madonna con Gesù. Tuttavia, l’immagine della madre e del bambino che tiene per mano ispira sincera “tenderness and pity,”⁷²⁶ e, indubbiamente, Babette — completamente consumata, come la Vergine Maria, dal tormento del figlio che non può né placare né comprendere completamente — trasmette l’essenza stessa dell’amore materno sacrificale incarnato nella figura di *Mater Dolorosa*. In questo modo i tratti della Vergine e del Bambino effettivamente si profilano nella rappresentazione della “wretched and pathetic pair,”⁷²⁷ anche se la forma in cui essi giungono al lettore è piuttosto deformata.

I riflessi distorti provocano nel protagonista frustrazione e risate, che emergono, come egli osserva, dalla disparità tra il referente e “its appearances.”⁷²⁸ Questa alterazione non rappresenta un’aberrazione, essa è intrinseca alla struttura stessa del romanzo. Come sottolineato da Wilcox, l’autore immerge i personaggi in una realtà sostituita dall’iperrealtà (Wilcox 1991, 346), pervasa da immagini ripropagate come se fossero riflesse da specchi distorti, quindi le somiglianze tra la Vergine e il Bambino assumono l’unica forma possibile nell’universo creato da DeLillo. Anche se la relazione tra il referente iniziale e la sua rappresentazione potrebbe sembrare oscura e difficile da discernere all’inizio, un’analisi approfondita rivela che le numerose allusioni alla Sacra Famiglia emergenti dal testo — comprese i sorprendenti riferimenti alla Madonna e al Bambino — non sono affatto casuali, bensì rappresentano un motivo ricorrente dell’opera che indica una sapiente rivalutazione dell’iconografia cattolica da parte dello scrittore.

Incapace di sopportare la performance “inadeguata,” la mente vagante di Jack ricorre alla figura delle “professional mourners”⁷²⁹: “They [Babette and Wilder] were inadequate to the spoken grief, the great single-minded anguish. Does this explain the existence of professional mourners? They keep a wake from lapsing into a comic pathos”⁷³⁰ (DeLillo 2009, 76). Il riferimento alle lamentatrici, figure incaricate a

⁷²⁵ “sventurata e disperata” (DeLillo 2014, 95)

⁷²⁶ “tenerezza e pietà” (DeLillo 2014, 95)

⁷²⁷ “coppia sventurata e disperata” (DeLillo 2014, 95)

⁷²⁸ “il modo come esso si manifestava” (DeLillo 2014, 95)

⁷²⁹ “lamentatrici professionali” (DeLillo 2014, 95)

⁷³⁰ “Non costituivano un quadro adeguato per quel dolore tangibile, per quell’angoscia inesorabile. È proprio questo, forse, che spiega l’esistenza delle lamentatrici professionali. Sono certamente loro a

eseguire i riti apotropaici mirati a dare ordine al caos originato dalla crisi del lutto e di allontanare la morte, rappresento un'altra tessera del "vecchio mondo" che DeLillo inserisce nel mosaico culturale ricomposto in *White Noise*.

Assumere le lamentatrici rappresenta una pratica di tradizione millenaria diffusa nelle antiche civiltà del bacino mediterraneo. Come nota nel suo trattato Salvatore Salomone-Marino, "le Prefiche troviamo delineate nelle urne cinerarie degli antichissimi [...] Etruschi [...]; ci sono ricordate presso gli antichi Ebrei; costituiscono parte essenzialissima del funerale nella civiltà del mondo greco e romano, ed ancora presso a nazioni varie dell'antichità, più o men vicine agli Elleni ed ai Latini [...]" (Salomone-Marino 1886, 9). Nel suo celebre studio demologico *Morte e Pianto Rituale nel Mondo Antico*, Ernesto de Martino enfatizza che "[f]ra i vari momenti degli antichi rituali funebri spicca come loro nota costante il lamento funebre: dall'Egitto alla Mesopotamia, da Israele ad Atene e a Roma il lamento riveste una importanza culturale di primo piano" (de Martino 2008, 12). Lo studioso asserisce che, nonostante le versioni diverse che assumesse il fenomeno (il lamento di Iside e Nephtys per Osiride, le lamentazioni di Geremia in Israele, *etc.*), il lamento funebre rituale, nel mondo antico, si collega saldamente allo stesso mito, ovvero "al mito del nume che muore e che risorge" (de Martino 2008, 12). Questa prassi sopravvisse in alcune regioni d'Italia anche nel ventesimo secolo, come mostrano i materiali riportati nell'opera di de Martino, raccolti dallo studioso e dalla sua equipe durante la "spedizione lucana" nel 1952. Le tracce linguistiche di questo fenomeno sono numerose, poiché il termine "prefica" ha varie denominazioni regionali che si espandono lungo tutta la penisola: "reputatrice" in Sicilia, "lamantatrice" in Sardegna (Sales Pandolfini 2021), "chiangitara" in Calabria, "chiagnazzara" in area napoletana (Riccio 2021), "reputa" in Molise (Mombelli 2016), "piansuna" o "piansota" in Lombardia (Gelati 2017), *etc.*

Evocare l'immagine di queste figure enigmatiche appartenenti al dominio dell'arcaico e del funebre indubbiamente rafforza l'aria di mistero che permea il romanzo. Il ruolo fondamentale di questi domini è altresì illustrato dal titolo

impedire che una veglia funebre si trasformi in uno spettacolo pateticamente comico" (DeLillo 2014, 95).

provvisorio del romanzo stesso, ovvero *The American Book of the Dead*.⁷³¹ Dato il riferimento ai testi funerari dell'antico Egitto, esso è altrettanto essenziale per comprendere l'elaborazione di DeLillo del suo background. L'autore difatti tiene un dialogo aperto con la propria eredità, in cui inserisce gli elementi culturali "antichi" nei contesti postmoderni e svela le relazioni tra ambiti culturali "eterogenei," rivelando in tal modo la natura transfrontaliera e creativa della maniera in cui vive la propria etnicità.

Nonostante esso non riesca a soddisfare il bisogno di catarsi di Jack, vi è un legame profondo tra il canto funebre rituale e la "a wretched and pathetic pair"⁷³² composta da Wilder e Babette, essendo proprio pathos la parola chiave che distingue il lamento della morte. Innanzitutto, riflettendo ulteriormente sulla natura del lamento di Wilder, Jack lo caratterizza come un "mournful sound,"⁷³³ un'espressione di "Mideastern lament,"⁷³⁴ "inbred desolation"⁷³⁵ (DeLillo 2009, 77), "an ancient dirge more impressive for its resolute monotony,"⁷³⁶ e, infine, "this uniform lament"⁷³⁷ (DeLillo 2009, 78), attingendo esplicitamente al campo semantico del pianto funebre. Per di più Babette raffigurata "wild-haired"⁷³⁸ e il pianto di Wilder descritto come "[u]lulation"⁷³⁹ (DeLillo 2009, 78) alludono al fenomeno denominato da de Martino come "*planctus* irrelativo" (de Martino 2008, 79). Esso è spesso caratterizzato da "un gridato che è piuttosto un ululato" e rappresenta la fase di esplosione parossistica in cui la donna colpita dal lutto non di rado "si strappa i capelli" (de Martino 2008, 79). La fase successiva di cordoglio teorizzata da de Martino, cioè il "*planctus* ritualizzato" (de Martino 2008, 80) contrassegnato dai pattern codificati e, quindi, regolari, è altresì presente nell'esposizione del pianto di Wilder. In vero, descrivendo il "cordoglio" del bambino, il narratore enfatizza l'articolata architettura sonora dello stesso: "It was a

⁷³¹ Per ulteriori informazioni sul titolo provvisorio del romanzo in relazione al dialogo che DeLillo intrattiene con testi antichi, cfr. "'How the Dead Speak to the Living': Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise*" (Barrett 2001).

⁷³² "coppia sventurata e disperata" (DeLillo 2014, 95)

⁷³³ "un suono [...] luttuoso" (DeLillo 2014, 95)

⁷³⁴ "lamento mediorientale" (DeLillo 2014, 95)

⁷³⁵ "desolazione congenita" (DeLillo 2014, 96)

⁷³⁶ "[u]n lamento funebre antico, reso tanto più toccante dalla propria risoluta monotonia" (DeLillo 2014, 97)

⁷³⁷ "quel lamento uniforme" (DeLillo 2014, 97)

⁷³⁸ "[con] i capelli irti sulla testa" (DeLillo 2014, 95)

⁷³⁹ "[u]n ululio" (DeLillo 2014, 97)

rhythmic crying, a measure statement of short urgent pulses”⁷⁴⁰ (DeLillo 2009, 73). Successivamente Jack precisa: “He [Wilder] was not sniveling or blubbering. He was crying out, saying nameless things in a way that touched me with its depth and richness”⁷⁴¹ (DeLillo 2009, 78). Allo stesso momento a Babette e Wilder mancano il rigore e la chiarezza delle “professional mourners,”⁷⁴² cui anela Jack. Babette si sottrae all’esibizione quando va a tenere una delle sue lezioni, mentre Wilder mescola gli ululati alla sua litania di “nameless things,”⁷⁴³ che Jack non riesce a decodificare appieno. Di conseguenza, il suo “lamento di morte” senza un morto rappresenta il riverbero del rito antico all’interno di un’ambiente postmoderno e iperreale.

De Martino afferma che l’avvento del Cristianesimo segna la crisi dell’istituto culturale del lamento funebre plasmandolo in “episodi relativamente secondari di circolazione culturale” e infine in “relitti folklorici” (de Martino 2008, 13). Data la persistenza di questo fenomeno nell’epoca cristiana (anche se in misura minore e in forma alterata) sembrerebbe opportuno definirlo non come elemento culturale “arcaico,” bensì “residuo,” utilizzando la terminologia di Raymond Williams. Clara Gallini asserisce infatti che: “La forte centralità simbolica del lamento funebre delle culture antiche sarebbe stata possentemente erosa dal cristianesimo [...]. Ma non in misura radicale, in ogni tempo e in ogni luogo, sì che *patteggiamenti* ed *esiti compromissori* ne punteggierebbero la storia” (Gallini 2008, x; corsivi miei). “Solo l’età moderna,” sostiene la studiosa “avrebbe messo la parola fine su un ‘pianto antico’” (Gallini 2008, x). Come sostiene Guido Piovene, questo accade non perché la modernità ha esorcizzato la morte, bensì, perché essa rifiuta “di superarla, di trascenderla” (in Gallini 2008, xii). Ebbene, il capitolo 16 di *White Noise* rivela la forma che il lamento della morte tuttavia appare nell’età *postmoderna*, in cui la possibilità di trascendere la morte è non di rado del tutto negata.

⁷⁴⁰ “Era un pianto ritmico, un’affermazione misurata di brevi pulsioni urgenti” (DeLillo 2014, 93).

⁷⁴¹ “Non moccicava, non piagnucolava. No: piangeva a squarciagola, dicendo cose ignote in un modo che nella sua profondità e ricchezza mi arrivava all’intimo” (DeLillo 2014, 97).

⁷⁴² “lamentatrici professionali” (DeLillo 2014, 95)

⁷⁴³ “cose ignote” (DeLillo 2014, 97)

4.6. Il parcheggio, una *station wagon* e il battesimo di Jack

Il Capitolo 16 — ricco di riferimenti all’immaginario cattolico, sia quello “classico” sia il “popolare,” — altresì presenta un’allusione al rituale cristiano fondamentale del battesimo. Dopo una visita infruttuosa dal medico, che non riesce in alcun modo a influenzare la condizione di Wilder, il narratore cessa i tentativi di razionalizzare il comportamento del bambino o di aggiustarlo, e si arrende alla forza primordiale del suo pianto:

The inconsolable crying went on. I let it wash over me, like rain in sheets. I entered it, in a sense. I let it fall and tumble across my face and chest. I began to think he had disappeared inside this wailing noise and if I could join him in his lost and suspended place we might together perform some reckless wonder of intelligibility. [...] I entered it, fell into it, letting it enfold and cover me⁷⁴⁴ (DeLillo 2009, 78).

Questo passaggio mette in luce esplicitamente i parallelismi tra le onde sonore del grido di Wilder con il flusso d’acqua che “washes over [Jack],”⁷⁴⁵ “fall[s] e tumble[s]”⁷⁴⁶ sul suo corpo, “like rain in sheets.”⁷⁴⁷ La scena va oltre la semplice descrizione di un atto di abluzione: è un atto di purificazione spirituale, simile al rituale cristiano del battesimo per immersione. Proprio in questo punto il protagonista esperisce un’epifania che cambia la prospettiva da cui egli guarda al pianto prolungato del figliastro:

As the crying continued, a curious shift developed in my thinking. I found that I did not necessarily wish him to stop. It might not be so terrible, I thought, to have to sit and listen to this a little longer [...]. It might not be so terrible, I thought, to have to sit here for four more hours, with the motor running and the heater on, listening to this uniform lament. It might be good, it might be strangely soothing⁷⁴⁸ (DeLillo 2009, 78).

⁷⁴⁴ “Il pianto inconsolabile continuava. Me lo lasciai scorrere addosso, come pioggia diretta. Vi penetrerai, in un certo senso. Me lo lasciai cadere e rotolare su viso e petto. Cominciai a pensare che il bambino fosse scomparso dentro quel rumore lamentoso e che, se mi fosse stato possibile raggiungerlo nel luogo perduto e sospeso dove si trovava, avremmo forse potuto procedere insieme a un imprudente miracolo di intelligibilità. [...] Vi penetrerai, vi caddi, lasciandomene avvolgere e coprire” (DeLillo 2014, 97).

⁷⁴⁵ “scorrere addosso [a Jack]” (DeLillo 2014, 97)

⁷⁴⁶ “cad[e] e e rotol[a]” (DeLillo 2014, 97)

⁷⁴⁷ “come pioggia diretta” (DeLillo 2014, 97)

⁷⁴⁸ “Con il proseguire del pianto, nel mio pensiero avvenne un singolare scarto. Scoprii che non desideravo necessariamente che cessasse. Poteva non essere poi una cosa così tremenda, pensavo, dover stare lì ancora un po’ ad ascoltare. [...] Poteva non essere una cosa così terribile, pensai, dover stare lì ancora quattro ore, con il motore acceso e il riscaldamento in funzione, ad ascoltare quel lamento uniforme. Poteva anzi essere bello, stranamente consolatorio” (DeLillo 2014, 97).

Jack intuisce che la natura sorprendentemente “soothing”⁷⁴⁹ del lamento di Wilder potrebbe effettivamente assomigliare all’influenza rigenerante della grazia divina, se solo egli fosse in grado di scorgerla sotto il velo del “mournful sound.”⁷⁵⁰ Successivamente, il narratore compie un atto di resa incondizionata mentre si immerge nel flusso del suono⁷⁵¹ —“I entered it, fell into it, letting it enfold and cover me”⁷⁵² sottolinea Jack nel tentativo di unirsi a Wilder in “his lost and suspended place”⁷⁵³ (DeLillo 2009, 78), un luogo tuttavia a lui non accessibile. Il presente salto di fede viene compiuto al fine di “perform some reckless wonder of intelligibility”⁷⁵⁴ (DeLillo 2009, 78) insieme al figliastro e, quindi, riflette l’essenza del battesimo come rituale inteso a fornire la comunione di un individuo con il corpo mistico di Cristo. Ironicamente il sacramento non avviene nelle acque del fiume Giordano, bensì in una station wagon malconcia con “one whole rusted door”⁷⁵⁵ (DeLillo 2009, 6) parcheggiata di fronte alla chiesa congregazionalista. L’episodio si conclude con Jack incapace di sopportare l’intensità della scena: “I sat there nodding sagely. On an impulse I turned him around, sat him on my lap and started up the car, letting Wilder steer”⁷⁵⁶ (DeLillo 2009, 78). La sua mente regredisce allo stato ovattato e soporifero (“[I] let my mind drift toward near sleep”⁷⁵⁷ (DeLillo 2009, 79)). La tensione si allenta e il riferimento al fondamentale rituale cristiano del battesimo si dissipa nel flusso della narrazione. Come osservato, l’atteggiamento dell’autore nei confronti del suo retaggio culturale non di rado consiste nel privare i suoi punti salienti di enfasi “tradizionale,” trasponendolo in contesti apparentemente incongruenti ed esponendo la natura oramai alterata di questo retaggio.

⁷⁴⁹ “consolatori[a]” (DeLillo 2014, 97)

⁷⁵⁰ “un suono [...] luttuoso” (DeLillo 2014, 95)

⁷⁵¹ Il verbo greco *báptō* (βάπτω) ha il significato generale di “immergere” o “andare sotto” (Kittel 1964).

⁷⁵² “Vi penetrai, vi caddi, lasciandomene avvolgere e coprire” (DeLillo 2014, 97).

⁷⁵³ “nel luogo perduto e sospeso” (DeLillo 2014, 97)

⁷⁵⁴ “procedere [...] a un imprudente miracolo di intellegibilità” (DeLillo 2014, 97)

⁷⁵⁵ “una portiera completamente arrugginita” (DeLillo 2014, 9)

⁷⁵⁶ “Io me ne stavo lì seduto ad annuire saggiamente. Poi d’impulso lo girai, mettendomelo in braccio, e avviai l’auto, lasciandogli usare il volante” (DeLillo 2014, 97).

⁷⁵⁷ “consentii alla mia mente di vagare verso i limiti del sonno” (DeLillo 2014, 98)

4.7. La rivelazione (mancata)

Nell'articolo “‘How the dead speak to the living’: Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise*,” Laura Barrett afferma che “DeLillo’s entire narrative is a dialogue with older literary works, including sacred texts”⁷⁵⁸ (Barrett 2001, 97), tra cui il Libro dell’Apocalisse.⁷⁵⁹ La studiosa menziona alcune caratteristiche che collegano l’Apocalisse al romanzo di DeLillo, come la previsione che il Cristo “viene con le nuvole” (1:7). Questa affermazione si collega alla descrizione dell’evento tossico aereo inizialmente definito come “a feathery plume”⁷⁶⁰ (DeLillo 2009, 109) e “a black billowing cloud”⁷⁶¹ (DeLillo 2009, 111). Successivamente esso si traduce nelle immagini di “turreted skies”⁷⁶² (DeLillo 2009, 309) e di tramonti fiammeggianti, “almost unbearably beautiful”⁷⁶³ (DeLillo 2009, 162), generati dall’incidente. Queste immagini ricollegano le scene del romanzo all’immaginario religioso e rafforzano il senso del mistero inerente all’opera.

Partendo dalla tesi di Barrett, anche l’uso di una figura retorica quale l’enumerazione nel romanzo di DeLillo lo collega all’Apocalisse, un testo che “[p]rocede per accumulazione di cose, di colori, di cifre simboliche senza curarsi dell’incoerenza degli effetti ottenuti” (Filippi 2011, 2925). La rilevanza di questo tropo è infatti evidenziata già nel primo capitolo, ove l’abbondanza degli oggetti contribuisce a creare l’effetto di “rumore bianco” che permea il romanzo. Mentre assiste all’arrivo della carovana di station wagon degli studenti, segno dell’inizio dell’anno accademico, Jack descrive i veicoli come segue: “The roofs of the station wagons were loaded down with carefully secured suitcases full of light and heavy clothing; with boxes of blankets, boots and shoes, stationery and books, sheets, pillows, quilts; with rolled-up rugs and sleeping bags; with bicycles, skis, rucksacks, English and Western saddles,

⁷⁵⁸ “tutta la narrativa di DeLillo è un dialogo con opere letterarie più antiche, inclusi i testi sacri”

⁷⁵⁹ Barrett esamina il testo dal punto di vista del puritanesimo anglo americano, ossia come un testo fondamentale per i puritani, poiché esso “predicts the end of its era and the coming of a new Jerusalem” (Barrett 2001, 101) (“preannuncia la fine della sua era e l’avvento di una nuova Gerusalemme”). La sua analisi è, tuttavia, complementare alla presente indagine svolta per mezzo del concetto dell’*iperetnicità*, poiché esso tiene conto sia del contesto socio-culturale che dell’esperienza personale dell’individuo come elementi cruciali nella rielaborazione del substrato culturale.

⁷⁶⁰ “un leggero pennacchio” (DeLillo 2014, 135)

⁷⁶¹ “[u]na nube grassa e nera” (DeLillo 2014, 138)

⁷⁶² “cieli percorsi da cumuli” (DeLillo 2014, 386)

⁷⁶³ “quasi intollerabilmente belli” (DeLillo 2014, 205)

inflated rafts”⁷⁶⁴ (DeLillo 2009, 3). Dopo una breve pausa, il narratore procede con l’elenco esplicitando il ruolo dell’enumerazione nella costruzione delle scene d’apertura del romanzo:

[T]he stereo sets, radios, personal computers; small refrigerators and table ranges; the cartons of phonograph records and cassettes; the hairdryers and styling irons; the tennis rackets, soccer balls, hockey and lacrosse sticks, bows and arrows; the controlled substances, the birth control pills and devices; the junk food still in shopping bags—onion-and-garlic chips, nacho thins, peanut creme patties, Waffelos and Kabooms, fruit chews and toffee popcorn; the Dum-Dum pops, the Mystic mints⁷⁶⁵ (DeLillo 2009, 3).

I casi di enumerazione sono frequenti in *White Noise* (basta pensare alle scene tratte dai capitoli 34 e 37, che descrivono Jack maneggiare la spazzatura), ma sono tutti caratterizzati da un registro più basso, privo della solennità tipica dei testi sacri, poiché gli elenchi delilliani sono composti da oggetti piuttosto prosaici, materia e scarti di consumo.

Il Libro dell’Apocalisse non narra solo calamità, esso proclama anche la resurrezione, mentre *White Noise* è esplicitamente privo di catarsi. Le sue pagine finali mancano di una chiusura, il romanzo non promette la rinascita e si conclude con la parola “dead”⁷⁶⁶ (DeLillo 2009, 310). Di conseguenza, il lettore sperimenta una traduzione moderna piuttosto ingegnosa del testo religioso venerato, trascritto sullo sfondo di un’America suburbana, coi i piedi per terra e sempre più consumista.

Data l’abile rielaborazione dei significanti e dei significati degli emblemi cattolici — vale a dire, il topos della Sacra Famiglia, la rappresentazione della Madonna con il Bambino e il rituale del battesimo — e la revisione degli elementi tipici del fenomeno culturale identificato come misticismo cattolico dell’Italia meridionale che emergono in *White Noise*, il concetto di *iperetnicità* si rivela uno strumento essenziale nell’analisi dei paesaggi immaginari creati da DeLillo e dei loro punti di riferimento culturali sottostanti. Come scrisse Sandra M. Gilbert: “to be an

⁷⁶⁴ “I tetti delle auto erano carichi di valige assicurate con cura, piene di abiti leggeri e pesanti; scatole di coperte, scarponi e scarpe, cancelleria e libri, lenzuola, cuscini, trapunte; tappeti arrotolati e sacchi a pelo; biciclette, sci, zaini, selle inglesi e western, gommoni già gonfiati” (DeLillo 2014, 5).

⁷⁶⁵ “gli stereo, le radio, i personal computer; piccoli frigo e fornellini portatili; scatole di dischi e cassette; asciugacapelli e arricciacapelli; racchette da tennis, palloni da calcio, mazze da hockey e da lacrosse, frecce e archi; sostanze illegali, pillole e strumenti anticoncezionali; junk-food ancora nei sacchetti della spesa: patatine all’aglio e alla cipolla, “nachos,” tortini di crema di arachidi, wafer e cracker, cicche alla frutta e popcorn caramellato; gazzose Dum-Dum, mentine Mystic” (DeLillo 2014, 5).

⁷⁶⁶ “morti” (DeLillo 2014, 389)

Italian-American is to live in a world of perpetual mystery”⁷⁶⁷ (Gilbert 1991, 116), e l’esame del rapporto tra quel senso di mistero e le identità etniche italo americane consente di indagare le radici del primo e la traiettoria del secondo. L’*iperetnicità* — prendendo in considerazione la revisione del ricco patrimonio italo americano all’interno di un complesso contesto socio-culturale degli Stati Uniti nell’era postmoderna — rappresenta un quadro teorico che consente di comprendere i meccanismi al cuore del “mistero” che contraddistingue l’opera di DeLillo e, citando lo scrittore, fornisce una base per analizzarlo come “the natural product of a Catholic upbringing”⁷⁶⁸ tradotto sul paesaggio composito dell’America del ventesimo secolo.

5. Sotto il rumore bianco

Essendo probabilmente il romanzo italo americano più famoso, *White Noise* non è palesemente italo americano secondo alcuni criteri, poiché non tratta esplicitamente temi e soggetti diasporici. Eppure, come osserva Suzanne Manizza Roszak, i lettori hanno imparato a codificare l’italianità dell’opera nonostante il fatto che il romanzo non sia esplicitamente centrato su questioni di diaspora o identità italo americana, “finding other ways to define and locate that elusive quality”⁷⁶⁹ (Manizza Roszak 2021). Gardaphé altresì enfatizza che, sebbene DeLillo raramente scelga di trattare argomenti distintamente italo americani, “ethnicity and cultural difference underscore all of [his] work”⁷⁷⁰ (Gardaphé 1996, 154-5).

Nel suo articolo “Who Are You, Really? Fantasies of the White Self in *White Noise*” uscito nel 1999, Tim Engles osserva che per una decade e mezza successiva alla pubblicazione del romanzo “almost all critiques of DeLillo’s portrayals of postmodern identity formation”⁷⁷¹ non riuscivano ad analizzare “the persistent whiteness of his protagonist”⁷⁷² (Engles 1999, 756). Quando Engles stesso definisce Jack Gladney come “[a] middle-aged white American male protagonist”⁷⁷³ (Engles

⁷⁶⁷ “essere italoamericani significa vivere in un mondo di perpetuo mistero”

⁷⁶⁸ “prodotto naturale di un’educazione cattolica”

⁷⁶⁹ “trovando altri modi per definire e individuare quella qualità sfuggente”

⁷⁷⁰ “l’etnicità e la differenza culturale sottolineano tutto il suo lavoro”

⁷⁷¹ “quasi tutte le critiche sulle rappresentazioni della formazione dell’identità postmoderna da parte di DeLillo”

⁷⁷² “il persistente essere bianco del protagonista”

⁷⁷³ “un protagonista maschile americano bianco di mezza età”

2018, 17) — alludendo così alla dichiarazione di Aaron su DeLillo stesso, — ciò che sfugge allo studioso è la consapevolezza del fatto che “l’essere bianco” di Jack è essenzialmente una condizione sfortunata a lui imposta piuttosto che l’essenza del personaggio. Quando il suo rivale definito come “un-American”⁷⁷⁴ (DeLillo 2009, 296) mette in risalto l’estremo essere bianco di Jack — “You are very white, you know that?”⁷⁷⁵ — il protagonista risponde come segue: “It’s because I’m dying”⁷⁷⁶ (DeLillo 2009, 296). Il collegamento tra il bianco e la morte è esplicitamente illustrato con la rappresentazione della morte come rumore, “[u]niform, white”⁷⁷⁷ (DeLillo 2009, 189) e questa correlazione potrebbe essere interpretata come un riferimento ai pericoli del mescolarsi nella *whiteness* da parte delle comunità italo americane in un contesto suburbano post *white flight*. Meditando sulle conseguenze di *making America*, Gardaphé afferma: “For Italian Americans, ‘making it’ has come with a high price tag”⁷⁷⁸ (Gardaphé 2022, 4). Successivamente lo studioso definisce gli italo americani come “invisible people”⁷⁷⁹ e afferma: “By becoming white, they [Italian Americans] have paid a price, and that price is the extinction of their culture”⁷⁸⁰ (Gardaphé 2011, 1). Questo processo di “candeggio,” di scomparsa mentre si diventa bianchi, è essenzialmente simile alla condizione fisica di Jack.

Gardaphé sostiene che gli scrittori italo americani contemporanei possano essere divisi in “visible”⁷⁸¹ e “invisible”⁷⁸² rispetto al modo in cui essi affrontano il proprio patrimonio etnico (Gardaphé 1996, 123).⁷⁸³ Nonostante egli includa DeLillo nella categoria di quelli “invisibili,” lo studioso osserva che nel lavoro di questi scrittori la loro italianità è velata e implicita, ma comunque presente. Analizzando la cultura italiana negli Stati Uniti, Cinotto sostiene che “[Italian Americans] increasingly reclaimed a different kind of whiteness”⁷⁸⁴ (Cinotto 2014, 24; corsivi miei), creando

⁷⁷⁴ “non-american[o]” (DeLillo 2014, 370)

⁷⁷⁵ “Sei molto bianco, sai?” (DeLillo 2014, 370).

⁷⁷⁶ “Perché sto morendo” (DeLillo 2014, 370).

⁷⁷⁷ “[u]niforme, bianco” (DeLillo 2014, 238)

⁷⁷⁸ “Per gli italo americani, ‘farcela’ è costato molto caro”

⁷⁷⁹ “gente invisibile”

⁷⁸⁰ “Diventando bianchi, [gli italo americani] hanno pagato un prezzo, e quel prezzo è l’estinzione della loro cultura”

⁷⁸¹ “visibili”

⁷⁸² “invisibili”

⁷⁸³ Quest’ipotesi è stata introdotta per la prima volta nel suo saggio “Visibility or Invisibility: The Postmodern Prerogative in the Italian/American Narrative” (Gardaphé 1992).

⁷⁸⁴ “[gli italo americani] hanno sempre più rivendicato *un modo diverso di essere bianchi*”

un'identità americana composita che rende omaggio sia al loro retaggio unico sia all'esperienza statunitense. In *White Noise* Jack Gladney non si comporta come un soggetto etnico tradizionale, tuttavia, l'opera rivela la rivalutazione dei segni etnici e la riformulazione dei topoi fondamentali italo americani da parte di DeLillo poiché l'essenza dell'etnicità italo americana, o piuttosto l'*iperetnicità*, è rappresentata nel romanzo dalla cinesi etnica. Plasmata nello spazio stesso tra i due poli interagenti (cioè l'"italiano" e l'"americano"), l'eredità italo americana, come reinventata nel romanzo, rappresenta un'entità dinamica e idiosincratca. Vi è un ricorrente dialogo all'interno di *White Noise* e se ci sintonizziamo con esso, ci può narrare l'evoluzione dell'immaginario italiano riversato sull'intricato panorama statunitense.

Riflettendo sulla natura del soggetto italo americano, Pasquale Palumbo sostiene che: "While never outwardly expressing his heritage, there is always a sense of his background simmering underneath"⁷⁸⁵ (Palumbo 2019). Allo stesso modo Boelhower sottolinea la somiglianza della semiosi etnica nella letteratura americana con il mare di Herman Melville, "often glassy smooth on top but underneath seething with unclassifiable variety"⁷⁸⁶ (1984, 30). Di conseguenza un'analisi approfondita di questa materia che pulsa e scorre nell'opera di Don DeLillo attraverso la lente dell'*iperetnicità* mette in luce come lo scrittore reimmagini la propria eredità culturale che contraddistingue il suo lavoro.

⁷⁸⁵ "Pur non esprimendo mai apertamente la sua eredità, c'è sempre un senso del suo background che ribolle sotto."

⁷⁸⁶ "spesso liscio sulla superficie ma fremente di varietà non classificabile nel profondo"

III. I sottomondi iperetnici di *Underworld*

1. “Parla con la tua voce, americano”

“He speaks in your voice, American, and there’s a shine in his eye that’s halfway hopeful,”⁷⁸⁷ così inizia il romanzo *Underworld* di Don DeLillo, e “he” che inaugura l’incipit si riferisce a Cotter Martin “just a kid with a local yearning”⁷⁸⁸ e, tuttavia, “he is part of an assembling crowd, anonymous thousands [...]”⁷⁸⁹ (DeLillo 2011, 11). Nonostante DeLillo precisi che questa marea di persone non è “a migration or a revolution”⁷⁹⁰ (DeLillo 2011, 11), la descrizione del gruppo di ragazzi di cui fa parte Cotter e delle loro fatiche allude alle rappresentazioni delle fatiche affrontate dai migranti e dei loro discendenti non di rado ritenuti invasori della società. Sono i ragazzi svantaggiati, risoluti ad affrontare dei rischi al fine di intrufolarsi nello stadio senza biglietto, “black kids and white kids up from the subways or off the local Harlem streets, lean shadows, bandidos, fifteen in all, and according to topical legend maybe four will get through for everyone that’s caught”⁷⁹¹ (DeLillo 2011, 12).

Essi si affannano offrendo uno spettacolo al “ceto più privilegiato,” a coloro che sono già dentro e partecipano alla mensa e alla comunione: “They are jumping too soon or too late and hitting the posts and radial bars, doing cartoon climbs up each other’s back, and what kind of stupes must they look like to people at the hot dog stand on the other side of the turnstiles”⁷⁹² (DeLillo 2011, 13). Nell’articolo intitolato “Hot Dogs Are Us,” Donald D. Jackson esordisce: “It’s no stretch to say they’re [hot dogs are] more American than apple pie because they link us all together”⁷⁹³ (Jackson 1999)

⁷⁸⁷ “Parla la tua lingua, l’americano, e c’è una luce nel suo sguardo che è una mezza speranza” (DeLillo 2014, 5). Nel presente lavoro, le citazioni tratte da *Underworld* di Don DeLillo saranno riportate in lingua italiana nella traduzione di Delfina Vezzoli, per i tipi di “Einaudi.”

⁷⁸⁸ “solo un ragazzo con una passione precisa” (DeLillo 2014, 5)

⁷⁸⁹ “fa parte di una folla che si sta radunando, migliaia anonime [...]” (DeLillo 2014, 5)

⁷⁹⁰ “una migrazione o una rivoluzione”

⁷⁹¹ “ragazzi bianchi e ragazzi neri, sbucati dalla metropolitana o dalle vicine strade di Harlem, ombre smilze, bandidos, quindici in tutto, e secondo la leggenda metropolitana, per uno che verrà preso forse quattro ce la faranno” (DeLillo 2014, 5-6)

⁷⁹² “Saltano troppo presto o troppo tardi e vanno a sbattere contro i pali e le sbarre radiali, si arrampicano l’uno sulla schiena dell’altro come in un cartone animato, e che razza di imbecilli devono sembrare alla fila di gente davanti al baracchino degli hot dog al di là dei tornelli” (DeLillo 2014, 7).

⁷⁹³ “Non è esagerato dire che [gli hot dog] sono più americani della torta di mele perché ci collegano tutti insieme.”

e, difatti, le persone al di là dei tornelli sono accomunati da una pietanza americanizzata,⁷⁹⁴ oramai diventata “patriotic fare”⁷⁹⁵ (Jackson 1999).

Cotter, “[a] dark-skinned kid”⁷⁹⁶ (DeLillo 2011, 13) desidera saltare oltre i tornelli per assistere a una partita di baseball della *major league*, *Giants* contro *Dodgers*, un altro emblema per eccellenza di tutto ciò che è americano. L’immagine di “gate-crushing”⁷⁹⁷ (DeLillo 2011, 13) rappresenta un’eloquente metafora di un estenuante tentativo di inserirsi nel mainstream americano (composto da persone altrove definite come “hot dog eaters”⁷⁹⁸ (DeLillo 2011, 14)) da parte di coloro che sono emarginati o percepiti come intrusi. Nella scena iniziale Cotter prevale. “He drains himself of everything he does not need to make the jump”⁷⁹⁹ (DeLillo 2011, 13) e “[t]hen, you lost him in the crowd”⁸⁰⁰ (DeLillo 2011, 14).

La fabula di un *underdog* che riesce a “fare l’America” è essenzialmente un’immagine archetipica statunitense, come osserva un altro personaggio, J. Edgar Hoover, riguardo al suo essere americano: “He’s a self-perfected American who must respect the saga of the knockabout boy emerging from a tenement culture, from backstreets slant with danger. It makes for gusty egos, it makes for appetites”⁸⁰¹ (DeLillo 2011, 29). Nel primo capitolo del libro, mentre si ricopre con la lozione solare bianca (azione alquanto simbolica), il cinquantasettenne Nick Shay si definisce “olive-skinned, dark”⁸⁰² (DeLillo 2011, 64), come Cotter e come il padre italiano scomparso, Jimmy Costanza. La sua storia rappresenta apparentemente un esempio felice di un discendente di immigrati che ha “fatto l’America.” Eppure, Nick “ce la fa” dominando il paesaggio abbondante dei suoi rifiuti, questa “discarica dell’abbondanza” incarna l’unico Paese della Cuccagna che egli riesce a rinvenire. Nick si innalza ai vertici della

⁷⁹⁴ Lo storico del cibo Bruce Kraig osserva: “They [hot dogs] were Americanized through their association with public events” (in Jackson 1999), esattamente come attesta il prologo di *Underworld* (“[Gli hot dog] sono stati americanizzati attraverso la loro associazione con eventi pubblici”). Per maggiori informazioni, cfr., particolarmente *Hot Dog: A Global History (Edible)* (Kraig 2009).

⁷⁹⁵ “cibo patriottico”

⁷⁹⁶ “[un] ragazzo dalla pelle scura” (DeLillo 2014, 7)

⁷⁹⁷ “sfondare i cancelli” (DeLillo 2014, 7)

⁷⁹⁸ “i mangiatori di hot dog” (DeLillo 2014, 8)

⁷⁹⁹ “Si spoglia di tutto quello che non gli serve per spiccare il salto” (DeLillo 2014, 7)

⁸⁰⁰ “[p]oi si perde tra la folla” (DeLillo 2014, 8)

⁸⁰¹ “Lui è un americano venuto dal nulla che deve rispettare la saga del ragazzo combattivo che emerge da una cultura di caseggiati popolari, di strade periferiche fitte di pericoli. Contribuisce a una personalità godereccia, spiega gli appetiti” (DeLillo 2014, 25)

⁸⁰² “di pelle olivastra, scuro” (DeLillo 2014, 64)

“shimmering bronze tower”⁸⁰³ (DeLillo 2011, 85) a Phoenix, Arizona, e abita paesaggi idilliaci definiti “streets of westward dreams”⁸⁰⁴ (DeLillo 2011, 89), eppure la sua mente è saldamente ancorata alla figura paterna, con cui non condivide il nome, e al ghetto del Bronx, il suo punto di gravità.

Come osservato in precedenza, il critico Nick Ripatrazone enfatizza che la pubblicazione di *Underworld* essenzialmente “laid bare the writer’s debt to his ethnicity”⁸⁰⁵ (Ripatrazone 2016), ma il romanzo altresì rivela qualcosa di più su quella etnicità. Il testo difatti mette in luce che l’universo dei segni ricreato da DeLillo, come il soggetto che vi è immerso, è essenzialmente *iperetnico*, e al fine di comprenderlo a fondo deve essere esaminato come tale. “The tomb [of the immigrant father] not only precedes but makes possible the poet-son’s act of ethnic reflection”⁸⁰⁶ sostiene Boelhower (Boelhower 1987, 143). Dato che il padre italiano semplicemente scompare, l’atto di riflessione etnica di Nick è invece privo di questo referente primario. Di conseguenza Nick ricompone i frammenti della figura paterna e del proprio patrimonio culturale ricostruendo anelli mancanti, mentre la sequenza delle immagini etniche che si propaga nel romanzo scaturisce da una rottura e non di rado si basa su un vuoto, slittando quindi verso il dominio dell’*iperetnicità*. A sua volta, la ricostruzione dell’immagine del Bronx, il *locus* di origine del protagonista, e della storia che vi iniziò richiama il fenomeno definito da Fischer “the postmodern arts of memory”⁸⁰⁷ (Fischer 1986, 194) in cui la distanza dall’oggetto induce le revisioni multiple e creative dello stesso.

L’analisi della metamorfosi del topos della terra dell’abbondanza come parte del sogno americano collettivo dimostra non solo che DeLillo ricorre apertamente all’immaginario italiano e italo americano, bensì evidenzia come lo scrittore rinegozi questo immaginario in base al contesto culturale più ampio che ricrea nell’opera. L’evoluzione del topos del Paese di Cuccagna come costruita in *Underworld* rappresenta un chiaro esempio della reinterpretazione del proprio patrimonio culturale da parte di DeLillo. Essa sarà analizzata impiegando lo strumento

⁸⁰³ “scintillante torre bronzea” (DeLillo 2014, 88)

⁸⁰⁴ “le strade dei sogni della frontiera [del West]” (DeLillo 2014, 93)

⁸⁰⁵ “ha messo a nudo il debito di DeLillo nei confronti della sua etnicità”

⁸⁰⁶ “La tomba [del padre immigrato] non solo precede, ma rende possibile l’atto di riflessione etnica del figlio-poeta.”

⁸⁰⁷ “l’arte postmoderna della memoria”

euristico dell'*iperetnicità* al fine di riconsiderare la comprensione tradizionale (principalmente semantica) dei segni etnici nell'era postmoderna. L'immagine *iperetnica* della Terra dell'Abbondanza — e la sua controparte rappresentata da un'abbondanza quasi mitica di rifiuti — risulta fondamentale per comprendere i molteplici strati dell'esperienza italo americana riportati in *Underworld*, poiché rivela le difficoltà affrontate dai migranti e gli stereotipi a loro legati (come intruso, come colui che inquina la società, il gangster) inerenti alla stessa nozione di “fare l'America,” che trascende i suoi “sottomondi.”

1.1 La lontananza come *iperetnicità* e l'incostanza di Jimmy Costanza

L'atteggiamento complesso dello scrittore nei confronti del proprio retaggio etnico e culturale in *Underworld*, la maniera idiosincratica in cui egli attinge a questo retaggio e lo revisiona sono segnalati già dal fatto che il protagonista del romanzo è “allontanato” dal cognome italiano del padre e dalla stessa figura paterna. Essa tuttavia è indelebile dalla mente di Nick e proprio la lontananza fisica e nominale del padre, “the absent presence of the originating ancestral source”⁸⁰⁸ rappresenta “the very ineradicable nature”⁸⁰⁹ (Boelhower 1987, 95) dell'impulso che induce Nick a revisionare il proprio patrimonio, l'immagine di Jimmy e anche di sé stesso.

Nick Shay, il personaggio del romanzo che svela il legame profondo di DeLillo con la propria etnicità, non porta il nome di famiglia del padre italiano, James Nicholas Costanza. Di contro, il suo è il cognome irlandese della madre su cui Rosemary ha insistito a causa della prima latitanza di Jimmy che precedette la nascita del primogenito. “He left her for a time before I was born. This is why I carry her name, not his,”⁸¹⁰ spiega Nick (DeLillo 2011, 105). Non solo il gesto di Rosemary rappresenta un'imposizione (una sorta di violenza), costituisce inoltre un'anomalia resa possibile grazie ad alcune falle nei procedimenti legali. Il protagonista riassume la situazione come segue: “The courts tend to rule that a child must retain his father's name until he reaches legal age, at which time he can choose for himself. But the

⁸⁰⁸ “la presenza assente della fonte ancestrale originaria”

⁸⁰⁹ “la natura stessa inestirpabile”

⁸¹⁰ “Lui l'aveva lasciata per un lungo periodo prima che io nascessi. Per questo porto il cognome di lei, non di lui” (DeLillo 2014, 110).

lawyer finagled an exception out of some judge and this is why my birth certificate says Shay”⁸¹¹ (DeLillo 2011, 105). Una volta tornato, Jimmy non si oppone allo *status quo* stabilito da Rosemary e non lo fa nemmeno Nick, quando raggiunse la maggior età. Di conseguenza, la ferita lasciata dalla scomparsa di Jimmy rimane aperta e lo spazio che separa Nick da suo padre e dalla sua eredità è sempre ben in vista.

Anche se non del tutto di sua volontà, Nick (Costanza) Shay rappresenta una versione di un fenomeno definito da Linda Hutcheon “crypto-ethnicity”⁸¹² (Hutcheon et al. 1998), e il cognome italiano mancato marca la prospettiva secondo la quale Nick vede la propria eredità. La studiosa italo canadese spiega la nozione nella seguente maniera: “By crypto-ethnicity I mean the situation of immigrants whose family name was changed when they arrived in a new land or women like me who married at a time when social custom meant taking a husband’s surname and who suddenly found more than the nominal marker of their ethnicity altered”⁸¹³ (Hutcheon et al. 1998, 32, nota 1). A parte il cognome, le credenziali etniche di Nick sono impeccabili. Egli cresce nel microcosmo di Little Italy nel Bronx, e la sua fanciullezza rispecchia quella di DeLillo stesso. James Perriconi suggerisce che *Underworld* rappresenta una sorta di autobiografia allegorica dello scrittore,⁸¹⁴ e, riferendosi alla prima parte della vita di Nick, DeLillo la definisce come “essentially my life”⁸¹⁵ (in Lauret 2018, 96).

Nick condivide con il padre abruzzese non solo la carnagione scura. “You’re like your father,”⁸¹⁶ dice Mike l’Allibratore in una maniera semischerzosa al giovane Nick quando questo si mette nei guai. E poi continua con la sua speculazione: “Not that I knew him that well. We were in the same business but he was downtown and I was over here and he always kept a distance, anyway, your old man. Like he’s

⁸¹¹ “Il tribunale tende a stabilire che un bambino deve mantenere il nome del padre fino alla maggiore età, raggiunta la quale può decidere da solo. Ma l’avvocato era riuscito con non so quale stratagemma a strappare un’eccezione a non so quale giudice, ed è per questo che sul mio certificato di nascita si legge Shay” (DeLillo 2014, 110).

⁸¹² Lett. “cripto-etnicità”

⁸¹³ “Per cripto-etnicità intendo la situazione degli immigrati il cui cognome è stato cambiato quando sono arrivati in una nuova terra o delle donne come me che si sono sposate in un’epoca in cui la consuetudine sociale prevedeva l’assunzione del cognome del marito e che improvvisamente hanno trovato modificato non semplicemente il marcatore nominale della loro etnicità.”

⁸¹⁴ Per più dettagli, cfr. “DeLillo’s *Underworld*: Towards a New Beginning for the Italian American Novel” (Perriconi 2000).

⁸¹⁵ “essenzialmente la mia vita”

⁸¹⁶ “Sei proprio come tuo padre” (DeLillo 2014, 738).

somewhere else even when he's standing next to you"⁸¹⁷ (DeLillo 2011, 691). L'osservazione inchioda ulteriormente Nick all'immagine remota e quasi "mitologica" del padre italiano. Nonostante — o forse proprio a causa di — il "marcatore nominale" alterato della sua etnia, Nick Shay si commisura di continuo con l'immagine di Jimmy Costanza.

Werner Sollors sottolinea che nella letteratura etnica americana (come nella letteratura americana in generale) tanti protagonisti sono orfani. Analizzando come questo fenomeno si traduca negli scritti etnici lo studioso ipotizza: "This is, of course, especially true for the first generation, which sometimes associates the departure for the New World with the symbolic or literal death of its Old Worlds parents"⁸¹⁸ (Sollors 2017, 50). Successivamente egli precisa che anche i personaggi che appartengono alla seconda generazione (come Nick) possono essere o diventare orfani, citando il caso di Paul del celebre romanzo *Christ in Concrete* di Pietro Di Donato (Di Donato 2004). Jimmy Costanza è non di rado definito attraverso l'immaginario del "vecchio mondo," e nei ricordi di Nick, le descrizioni del padre inoltre richiamano le immagini "tradizionali" degli uomini italo americani. In tal modo, la madre di Nick, Rosemary, rammenta del suo coniuge solitario, "the Italian without the family"⁸¹⁹ (DeLillo 2011, 207): "Jimmy knew some dialect. *Abbruzzese*. [...] He found it satisfying to use the dialect"⁸²⁰ (DeLillo 2011, 700; corsivi originali). Nick a sua volta rievoca il ricordo del padre davanti allo specchio, in canottiera: "He used to shave with a towel draped over his shoulder, wearing his undershirt, his singlet [...]"⁸²¹ (DeLillo 2011, 106). Infine, il protagonista descrive il meraviglioso talento di muratore di cui Jimmy era dotato facendolo coincidere con le figure italo americane stereotipate. Osservando i due ragazzi inesperti che cercano di posare mattoni, Jimmy non riesce a trattenersi. Seguendo quasi un istinto naturale egli interviene e si ritrova immediatamente nel suo habitat naturale:

⁸¹⁷ "Non che lo conoscessi tanto bene. Facevamo lo stesso lavoro ma lui operava giù a Manhattan mentre io stavo in questa zona, e poi teneva sempre le distanze, il tuo vecchio. Come se fosse da qualche altra parte anche quando ce l'avevi vicino" (DeLillo 2014).

⁸¹⁸ "Questo è, naturalmente, particolarmente vero per la prima generazione, che a volte associa la partenza per il Nuovo Mondo con la morte simbolica o letterale dei propri genitori del Vecchio Mondo."

⁸¹⁹ "l'italiano senza famiglia" (DeLillo 2014, 216).

⁸²⁰ "Jimmy sapeva un po' di dialetto. *Abbruzzese*. [...] Gli piaceva usare il dialetto" (DeLillo 2014, 747).

⁸²¹ "Lui si radeva con un asciugamano buttato sulla spalla, in canottiera [...]" (DeLillo 2014, 112).

First he watched, then he advised, gesturing, speaking a studied broken English that the young men might grasp, and then he moved decisively in, handing his jacket to someone and redirecting the length of string and taking the trowel and setting the bricks in courses and leveling the grout, working quickly, [...]”⁸²² (DeLillo 2011, 277).

Ciononostante, a differenza del suo “collega” Geremio a cui fa riferimento Sollors, Jimmy Costanza non è affatto “[t]he martyred bricklayer”⁸²³ (Viscusi 1991, 275), egli non muore tra le impalcature del “nuovo mondo,” avvolto da un’aura fitta e solenne di richiami religiosi. Jimmy semplicemente scompare (“The earth opened up and he stepped inside”⁸²⁴ (DeLillo 2011, 808)), lasciando in eredità ai suoi figli le speculazioni nate dalla non corrispondenza tra la gravità dell’evento e la sua descrizione prosaica: “He went out to get a pack of cigarettes and never came back”⁸²⁵ (DeLillo 2011, 87).

A differenza del fratello Matt che con un fervore quasi religioso si aggrappa all’idea che Jimmy è lì da qualche parte, vivo, sotto un falso nome, Nick si attiene a una visione disincantata: “I told him [Matt] Jimmy was dead under his own name. *We were the ones with assumed names*”⁸²⁶ (DeLillo 2011, 276; corsivi miei). Nick ammette di vivere sotto un “falso nome,” mettendo in luce il carattere contorto della propria genealogia. Allo stesso tempo l’implicito rammarico per il nome “vero” perso con Jimmy, si ricollega alla congettura di Aaron sul nome di DeLillo stesso, rappresentandone una valida controproposta. Anche se il nome di Don DeLillo fosse Don Smith o Don Brown, esso non avrebbe annientato la pulsione dello scrittore nei confronti della propria eredità, esattamente come succede nel caso del suo protagonista Nick Shay.

La scomparsa di un genitore come raffigurata in *Underworld* — proprio la scomparsa incerta contrapposta alla condizione definitiva della morte — non costituisce certo un’eccezione nel panorama della letteratura etnica statunitense della seconda metà del ventesimo secolo. L’argomento è altresì affrontato nelle opere di altri

⁸²² “Prima restò a guardare, poi diede qualche consiglio, gesticolando, parlando un inglese volutamente sgrammaticato per farsi capire dai due ragazzi, poi intervenne con decisione: porse la giacca a qualcuno, riposizionò il filo a piombo e infine prese in mano la cazzuola e posò i mattoni in linea, modellando la malta con gesti rapidi e competenti, [...]” (DeLillo 2014, 293).

⁸²³ “il muratore martirizzato”

⁸²⁴ “La terra si è spalancata e lui è sprofondato” (DeLillo 2014, 860).

⁸²⁵ “È uscito a comprare le sigarette e non è più tornato” (DeLillo 2014, 90).

⁸²⁶ “Io continuavo a dirgli [a Matt] che Jimmy era morto sotto il suo vero nome. *Eravamo noi quelli che l’avevano cambiato, il nome*” (DeLillo 2014, 291; corsivi miei).

scrittori di discendenza italiana e non di rado in una maniera analoga, il che allude alla condizione complessa che condividono i figli di seconda e terza generazione contemporanei. Ad esempio, nel romanzo dal titolo alquanto eloquente *Honor Thy Father* di Gay Talese (Talese 1992), la vita di Salvatore (Bill) Bonanno (come la sua percezione di sé) è stravolta dallo svanire del padre, Joseph Bonanno, il boss di uno dei clan della mafia newyorkese. In seguito a un sequestro che solo anni dopo si rivela essere stato orchestrato da lui stesso, si moltiplicano le ipotesi riguardanti la sorte del ricercato Joe Buonanno. “Most of the newspaper articles suggested that Joseph Bonanno was already dead, possibly encased in concrete and resting in a river. There was some speculation he was held hostage [...] and there was even a theory that kidnapping was a hoax arranged by Joseph Bonanno himself”⁸²⁷ riporta il narratore (Talese 1992, 17). I dubbi permangono e si moltiplicano lungo tutta la prima parte del libro, intitolata “The Disappearance”⁸²⁸ (Talese 1992, 1). Più di una volta il narratore ribadisce la condizione incerta del signor Bonanno: “Some police officials believed that Joseph Bonanno was still hiding in the Catskills, others believed he was dead”⁸²⁹ (Talese 1992, 45). Successivamente egli altresì registra la nube delle ipotesi riguardanti l’ubicazione del boss rafforzando l’alone di non conoscenza che avvolge il patriarca:

During the winter and spring of 1966 [...] Joseph Bonanno was reported to be living in Tunis, the North African birthplace of his wife and a traditional hiding place for Sicilian fugitives. [...] Before the agents could verify that Bonanno was really in Tunis, there were other reports claiming that he was elsewhere. During the year various newspaper accounts placed him in Canada, Mexico, Haiti, and other countries⁸³⁰ (Talese 1992, 142).

⁸²⁷ “Dalla maggior parte degli articoli traspariva la convinzione che Joseph Bonanno fosse ormai cadavere, forse in un blocco di calcestruzzo e gettato in fondo a un fiume Veniva però anche ipotizzato che fosse tenuto ostaggio [...] e si formulava perfino la teoria che il rapimento fosse un trucco organizzato da lui stesso” (Talese 2011, 13). Nel presente lavoro, le citazioni tratte da *Honor Thy Father* di Gay Talese saranno riportate in lingua italiana nella traduzione di Clemente Fusero, *Onora il Padre*, per i tipi di “Rizzoli.”

⁸²⁸ “La scomparsa” (Talese 2011, 34)

⁸²⁹ “Alcuni funzionari della polizia credevano tuttora che Joseph Bonanno continuasse a nascondersi nei Catskills, altri che fosse morto” (Talese 2011, 69).

⁸³⁰ “Verso la fine dell’inverno e nella primavera di quel 1966 [...] si diffuse la voce che Joseph Bonanno viveva a Tunisi, città natale di sua moglie e nascondiglio tradizionale di fuggiaschi siciliani. [...] Prima che gli agenti potessero accertare se Joseph Bonanno si trovasse realmente a Tunisi, altre notizie venivano a smentire questa informazione. Nel corso dell’anno secondo vari giornali si trovava in Canada, in Messico, nell’isola di Haiti e in altri paesi” (Talese 2011, 193-4).

Bill, completamente ignaro del destino del padre, apprende queste teorie dai media che deridono il capofamiglia battezzandolo “JOE BANANAS” (Talese 1992, 17; maiuscole originali). Il non conoscere e il non poter attingere alla figura paterna scombussola Bill, lo rende irrequieto e lo induce alla violenza. Il narratore osserva: “he [Bill] wanted to react quickly, to run somewhere to do something violent, hating the feeling of being helpless and trapped”⁸³¹ (Talese 1992, 17).

Per 19 mesi Bill è costretto ad accettare la propria condizione e a resistere al fine di mantenere i precari equilibri su cui si poggiava l’“organizzazione” del padre: “No matter what the situation was, Bill Bonanno knew that he could only wait. With his father gone, perhaps dead, it was important that he remain alive to deal with whatever had to be done”⁸³² (Talese 1992, 20-1). Il fratello minore di Bill, Joseph Jr., cresciuto con il padre perennemente latitante — “The elder Bonanno had been on the run during much of his younger son’s adolescence, dodging the Kefauver committee or the McClellan committee or some other investigation or threat”⁸³³ (Talese 1992, 24) — è definito “the wild one”⁸³⁴ (Talese 1992, 24). Egli è irrequieto come Bill e, non avendo le responsabilità del primogenito, adotta apertamente atteggiamenti provocatori e pericolosi: “[H]is driving license had been suspended after his conviction on eleven traffic violations”⁸³⁵ (Talese 1992, 320).

Vanessa Turin, la protagonista di *Ghost Dance* di Carole Maso (Maso 2019), è perennemente tormentata dalla scomparsa improvvisa della madre fragile e sofferente, la poetessa Christine Wing. I ricordi della madre inondano la narrazione, nella sua assenza ella è sempre presente. In particolare, l’ombra di lei è raffigurata come la terza persona nella stanza dove Vanessa si rifugia con il suo amante:

⁸³¹ “egli [Bill] avrebbe voluto reagire prontamente, precipitarsi da qualche parte per fare qualcosa di violento, tanto questa sensazione d’impotenza e d’intrappolamento gli riusciva intollerabile” (Talese 2011, 33-4).

⁸³² “Quali che fossero i termini reali della situazione, Bill sapeva di non poter fare altro che aspettare. Sparito o forse morto il padre, la cosa più importante era che lui restasse vivo per far fronte alle necessità che si sarebbero presentate” (Talese 2011, 38).

⁸³³ “Durante gran parte della sua adolescenza il babbo era stato assente, sempre in movimento per sfuggire al comitato Kefauver, al comitato McClellan o ad altre indagini, ad altri pericoli” (Talese 2011, 42).

⁸³⁴ “selvaggio” (Talese 2011, 42)

⁸³⁵ “[G]li era stata ritirata la patente di guida dopo undici violazioni del codice stradale” (Talese 2011, 410).

The rain beats hard on the windows. No snow this year — only the grayness of rain. It is Friday again. He lights the cigarette. She is soaking wet. She has been out for a long walk without a hat or boots again. I reach for a towel but I cannot get her dry. ‘The rain makes me want to make love,’ I say to him. When I close my eyes, she is still there; she is soaking wet and begins to shiver⁸³⁶ (Maso 2019, 66).

Christine non è stata evocata dalla pioggia, è sempre stata lì. “I can barely see her now in this little apartment, but I know she’s here. She does not need to speak and she knows it. [...] She has taught me well what ghosts are about. The wind sings for her. The trees rustle her poetry,”⁸³⁷ confessa Vanessa (Maso 2019, 65). Il passo di Maso illustra le condizioni in cui sono intrappolati svariati figli destinati a vivere affiancati dai fantasmi dei genitori svaniti.

Come avviene per questi altri personaggi di discendenza etnica, la latitanza del genitore provoca una crisi profonda in Nick e suo fratello Matt. Come Bill e Joseph, essi infliggono e subiscono violenza, il che si legge nelle loro mani. “[...] Matty got his hand busted up in a card game called shots on knucks”⁸³⁸ afferma il narratore (DeLillo 2011, 743). Mentre Nick osserva la mano ferita del fratello, il lettore può vedere le mani consumate di Nick: “Matty went small in his chair as his brother looked at the hand. Nick’s own hands were dirty and bruised and so much bigger, five, six years bigger — a man’s hands, almost, blistered on the palms and cut by broken glass”⁸³⁹ (DeLillo 2011, 744). Ciononostante, a differenza dei personaggi di Talese e Maso, Nick non esperisce mai il momento catartico in cui scopre il destino del genitore, farsesco o tragico che sia.

Nonostante egli a volte decida di credere che Jimmy sia morto (anzi che sia stato ucciso), la nube di mistero che avvolge la sua scomparsa nega al protagonista la possibilità di una chiusura con la figura paterna e con il “vecchio mondo” che essa

⁸³⁶ “La pioggia batte forte contro le finestre. Niente neve quest’anno — solo il grigiore della pioggia. È di nuovo venerdì. Lui accende la sigaretta. Lei è completamente fradicia. È stata fuori per una lunga passeggiata, di nuovo senza cappello né stivali. Prendo un asciugamano, ma non riesco ad asciugarla. ‘La pioggia mi fa venire voglia di fare l’amore,’ gli dico. Quando chiudo gli occhi, lei è ancora lì; è completamente fradicia e comincia a tremare.”

⁸³⁷ “Riesco a malapena a vederla ora in questo piccolo appartamento, ma so che è qui. Non ha bisogno di parlare e lo sa. [...] Mi ha insegnato bene cosa sono i fantasmi. Il vento canta per lei. Gli alberi sussurrano la sua poesia.”

⁸³⁸ “[...] Matty si fece massacrare una mano giocando a carte, un gioco che si chiamava botte sulle nocche” (DeLillo 2014, 791).

⁸³⁹ “Matty si fece piccolo piccolo sulla sedia mentre il fratello gli esaminava la mano. Anche le mani di Nick erano sporche e piene di lividi, molto più grandi, cinque, sei anni più grandi — le mani di un uomo, quasi, con le vesciche sui palmi e piene di tagli di vetri rotti” (DeLillo 2014, 792).

incarna, come ipotizzava Sollors. Analogamente a Christine, Jimmy è “[a] ghost father”⁸⁴⁰ (DeLillo 2011, 277), la sua assenza è sempre presente e si manifesta in un momento cruciale che determina la vita del protagonista come mette in luce la dottoressa Lindblad: “She told me that my father was the third person in the room the day I shot George Manza”⁸⁴¹ (DeLillo 2011, 512). Di conseguenza Nick è costretto a rivisitare i luoghi comuni che condivide con il padre, ricreandoli e ridefinendo il proprio patrimonio. “America is actually full of ghosts”⁸⁴² sostiene Boelhower riferendosi ai sottostanti patrimoni culturali dei gruppi etnici. “The whole process of ethnic seeing is a much an act of the imagination as it is an act of recovering lost origins,”⁸⁴³ continua lo studioso (Boelhower 1987, 83) e questa affermazione allude al rapporto di Nick nei confronti del padre-fantasma e dell’eredità ambigua da questo lasciata.

Nell’articolo “The Ice Margin,” nel quale illustra il concetto di “*Italian America*”⁸⁴⁴ come un ghiacciaio recesso di cui rimangono solamente vaghe tracce (Viscusi 2011, 19), Robert Viscusi utilizza la figura di Jimmy Costanza per descrivere due categorie di tracce: le invisibili e quelle illeggibili. “The invisible is what has been rubbed out, what has been hidden, what has been transformed beyond hope of recognition”⁸⁴⁵ spiega lo studioso accentuando il carattere ostico del retaggio etnico (Viscusi 2011, 27). Svelando la natura intima di ciò che è invisibile o assente, Toni Morrison evidenzia: “Invisible things are not necessarily ‘not there’ [...]. In addition, certain absences are so stressed, so ornate, so planned, they call attention to themselves”⁸⁴⁶ (Morrison 1989, 11). A sua volta Gardaphé ci ricorda che la narrativa, come la critica, “is as much about concealing the visible as it is about revealing the invisible”⁸⁴⁷ (Gardaphé 1996, 192). Il padre di Nick è definito dal gangster Mario

⁸⁴⁰ “[un] padre fantasma” (DeLillo 2014, 293)

⁸⁴¹ “Lei mio disse che mio padre era la terza persona nella stanza il giorno in cui avevo sparato a George Manza” (DeLillo 2014, 544).

⁸⁴² “In realtà l’America è piena di fantasmi”

⁸⁴³ “L’intero processo di visione etnica è tanto un atto di immaginazione quanto un atto di recupero delle origini perdute”

⁸⁴⁴ “America Italiana”

⁸⁴⁵ “L’invisibile è ciò che è stato cancellato, ciò che è stato celato, ciò che è stato trasformato al punto da essere iriconoscibile.”

⁸⁴⁶ “Le cose invisibili non sono necessariamente ‘assenti’ [...]. Inoltre, alcune assenze sono così accentuate, così elaborate, così intenzionali, da attirare l’attenzione su di sé.”

⁸⁴⁷ “riguarda tanto il nascondere il visibile quanto il rivelare l’invisibile”

Badalato proprio come “mister invisible”⁸⁴⁸ (DeLillo 2011, 764), ma Jimmy, benché “celato,” non è mai stato cancellato dalla mente di Nick e dei suoi familiari.

Nick, infatti, mentre racconta gli eventi della primavera-estate del 1992 e descrive la sua routine agiata, riporta alla mente i ricordi del padre: “Running past tree trunks limed white against the unrelenting sun. You have to cut it thick. That’s what he said about the bread, the round crusty loaf he called Campobasso bread, after the name of the store, which itself was named for a mountain town on the spine of Italy”⁸⁴⁹ (DeLillo 2011, 120). La figura del padre mette in moto il tessersi di genealogie vere e fittizie. L’immagine del padre si ricollega all’immagine simbolica del pane, la quale si riallaccia al negozio etnico di Little Italy che infine si riconnette all’immagine dell’Italia, essendo la zona di Campobasso l’origine di Jimmy e, presumibilmente, del padre di DeLillo stesso. Lo slittamento sembra naturale e inevitabile giacché il ricordo del padre è intrinseco nell’immagine di Nick. Egli non riesce a guardare la propria pelle olivastra senza vedere il corpo scuro di Jimmy: “I ran in dense heat and strong light and I thought about the protection factor bumping up to sixty now, wondered about this even though I’m olive-skinned, dark as my old man [...]”⁸⁵⁰ (DeLillo 2011, 120).

In una scena ambientata nel vecchio appartamento della famiglia nel Bronx, anni dopo la sua scomparsa, Rosemary racconta ai suoi figli “a story about Jimmy downtown”⁸⁵¹ e essi la ascoltano con un’avida intensità “no other subject could remotely provoke”⁸⁵² (DeLillo 2011, 199) rivivendo il padre attraverso l’altrui memoria. È il narratore onnipresente a ricapitolare il ruolo fondamentale di Jimmy, oramai scomparso, nella famiglia: “It was the thing that made them a family, still, after all the silences and distances — the father in his lost glory”⁸⁵³ (DeLillo 2011, 199). Anche in tarda età, nella casa di Nick in Arizona, Rosemary mantiene la memoria di

⁸⁴⁸ “mister invisibile” (DeLillo 2014, 813)

⁸⁴⁹ “Correvo oltre i tronchi d’albero imbiancati a calce contro il sole implacabile. Bisogna tagliarlo grosso. Questo lo diceva del pane, la pagnotta rotonda dalla crosta spessa che lui chiamava pane di Campobasso, dal nome del negozio, che a sua volta prendeva il nome da una città di montagna sulla spina dorsale d’Italia” (DeLillo 2014, 126).

⁸⁵⁰ “Correvo nel caldo denso e nella luce forte pensando al fattore di protezione che ormai era schizzato a sessanta, me ne preoccupavo nonostante avessi la pelle olivastra, scura come quella del mio vecchio [...]” (DeLillo 2014, 126).

⁸⁵¹ “una storia di Jimmy, giù in città” (DeLillo 2014, 206)

⁸⁵² “che nessun altro argomento aveva il potere di suscitare” (DeLillo 2014, 207)

⁸⁵³ “Era ciò che faceva di loro una famiglia, ancora adesso, dopo tutti i silenzi e le distanze — il padre nella sua perduta gloria [...]” (DeLillo 2014, 207).

Jimmy parlandone con la nuora, Marian, facendolo diventare una parte immancabile delle sue nuove consuetudini. Il protagonista racconta: “They [Rosemary and Marian] also talked about my father. That’s the other thing they talked about in the deep lull after dinner”⁸⁵⁴ (DeLillo 2011, 86). Nick stesso, verso la fine dell’epilogo, si sofferma sulla sua scomparsa, inserendo il padre “invisibile” nel suo resoconto finale: “I think he [Jimmy] just went under. The failure it brought down on us does not diminish”⁸⁵⁵ (DeLillo 2011, 809).

Precedentemente alla pubblicazione di *Underworld*, Gardaphé suddivide gli autori italo americani contemporanei in “visible”⁸⁵⁶ e “invisible”⁸⁵⁷ a seconda di come essi trattano il retaggio culturale (Gardaphé 1996, 123) e colloca DeLillo nella categoria di quelli “invisibili.” Lo studioso puntualizza che, nonostante nelle opere di questi autori l’italianità possa essere celata, essa rimane comunque tangibile. Questo ragionamento rispecchia appieno il ruolo del padre, vissuto *in absentia*, nel divenire di Nick e nel suo rapportarsi con il proprio patrimonio e con il proprio passato. Nick si definisce “selfish about the past, selfish and protective”⁸⁵⁸ (DeLillo 2011, 345) e, in un taxi guidato da un autista greco, sottolinea il peso quasi schiacciante di questo passato: “I looked out the Greek’s dusty window and could see the past and never stop seeing it but could not summon the future, even in cartoon strokes, [...]”⁸⁵⁹ (DeLillo 2011, 636). Anche per Nick il passato non è mai morto, non è nemmeno passato, mentre quello del padre è “the past that never stops happening”⁸⁶⁰ (DeLillo 2011, 201).

Viscusi ricorre al personaggio di Jimmy anche al fine di delineare le tracce considerate illeggibili. Egli definisce il signor Costanza come parte di “the field of the illegible present”⁸⁶¹ chiarendo: “what the glacier produces looks nothing like the glacier itself”⁸⁶² (Viscusi 2011, 27). La stessa storia di Nick è palesemente segnata dal ritrarsi dalla figura paterna, essa difatti può essere caratterizzata come i cerchi sulla

⁸⁵⁴ “Parlavano anche di mio padre. Questa è l’altra cosa di cui parlavano nella calma piatta del dopocena” (DeLillo 2014, 89).

⁸⁵⁵ “Credo che [Jimmy] sia sprofondato, semplicemente. Il fallimento a cui ci ha condannati non diminuisce” (DeLillo 2014, 860).

⁸⁵⁶ “visibili”

⁸⁵⁷ “invisibili”

⁸⁵⁸ “egoista riguardo al passato, egoista e protettivo” (DeLillo 2014, 367)

⁸⁵⁹ “Guardai fuori dal finestrino polveroso del greco e riuscii a vedere il passato, e non smetto mai di vederlo ma non riuscii a evocare il futuro, nemmeno a vignette [...]” (DeLillo 2014, 279-80).

⁸⁶⁰ “il passato che non smette mai di succedere” (DeLillo 2014, 209).

⁸⁶¹ “il campo del presente illeggibile”

⁸⁶² “ciò che il ghiacciaio produce non assomiglia affatto al ghiacciaio stesso”

superficie della narrazione causati dal “go under”⁸⁶³ di Jimmy. Percorrendoli al ritroso con la sua narrazione, il protagonista però cerca di risalire al padre e di costruire sull’illeggibilità del genitore. Nel corso di questa impresa, egli si confronta con una versione del fenomeno che Viscusi definisce “the semiology of semen,”⁸⁶⁴ cioè “the genetic language by which fathers transmit themselves to sons, making sons resemble them in surprisingly elaborate, unpredictable ways”⁸⁶⁵ (Viscusi 2006, 106). Nick cerca di reinventare suo padre attraverso sé stesso e sé stesso in rapporto all’immagine offuscata e ricostruita di Jimmy.

Come Mike l’Allibratore, Nick, ormai un uomo maturo, si definisce per mezzo di caratteristiche che attribuisce al padre: “I’ve always been a country of one. There’s a certain distance in my makeup, a measured separation like my old man’s, *I guess* [...]”⁸⁶⁶ (DeLillo 2011, 275; corsivi miei). Nel tentativo di dare un nome a questo presunto segno che condivide con Jimmy, Nick ricorre alla parola italiana “*lontananza*” sottolineando il ruolo fondamentale della propria esegesi:

The word that explains nothing in this case is *lontananza*. Distance or remoteness, sure. But as I use the word, as I interpret it, [...], it’s the perfected distance of the gangster, the syndicate mobster — the made man. Once you’re a made man, you don’t need the constant living influence of sources outside yourself. You’re all there. You’re made. You’re handmade. You’re a sturdy Roman wall⁸⁶⁷ (DeLillo 2011, 275; corsivi originali).

La riflessione di Nick sulla “*lontananza*,” che lo ricollega a Jimmy, mette in luce come l’aspirare al sogno americano, cioè il diventare “a [self] made man”⁸⁶⁸ intreccia nel suo immaginario le allusioni alle fondamenta romane e alla figura stereotipata del gangster, rivelando la trasformazione e la contestualizzazione del materiale etnico da parte di DeLillo. La *lontananza* del padre, il referente primario di Nick, lo induce a riappropriarsi dello spazio metaforico creatosi e di reinterpretare la stessa “*lontananza*”

⁸⁶³ “sprofondare”

⁸⁶⁴ “la semiologia del seme”

⁸⁶⁵ “Il linguaggio genetico con cui i padri trasmettono loro stessi ai figli, facendo sì che i figli gli assomiglino in modi sorprendentemente complessi e imprevedibili”

⁸⁶⁶ “Io sono sempre stato un solitario. C’è una certa distanza nel mio modo di essere, un distacco misurato, come quello del mio vecchio, *immagino* [...]” (DeLillo 2014, 291; corsivi miei).

⁸⁶⁷ “La parola che non spiega niente in questo caso è *lontananza*. Distanza o distacco, sicuro. Ma per come la uso io, per come la interpreto, [...], esprime la distanza perfetta del gangster, del sindacalista — del made man. Una volta che sei un made man, non hai bisogno dell’influenza costante di fonti esterne. Sei completo. Sei fatto. Ti sei fatto con le tue mani. Sei un solido muro romano” (DeLillo 2014, 291; corsivi originali).

⁸⁶⁸ “un uomo che si è fatto da sé”

che presumibilmente da lui ereditò (“as I interpret it,”⁸⁶⁹ osserva Nick (DeLillo 2011, 275)). Essenzialmente, questo meccanismo rispecchia la reinvenzione dei significati etnici come avviene all’interno del paradigma dell’*iperetnicità*, anch’esso basato sulla lontananza dai referenti iniziali.

Analogamente, quando Matt accusa Jimmy di aver commesso “the unthinkable Italian crime”⁸⁷⁰ (DeLillo 2011, 204), cioè di aver abbandonato la propria famiglia — “They [Italians] don’t even have a name for this,”⁸⁷¹ egli rimarca (DeLillo 2011, 204) — Nick si attiene ad un’altra versione della realtà, in cui il padre è stato sequestrato dai malavitosi. Durante lo stesso incontro, Matt mette in luce l’attitudine di Nick a manipolare la propria memoria che, alla fine, si riconduce alla figura paterna. Matt si appella al fratello: “[I]t is well within your experience to invent a fantasy of events as you think they transpired or are transpiring. This is not un-up your alley. [...] No one came for him, Nicky”⁸⁷² (DeLillo 2011, 202-3). In tal modo, anche la discussione iniziata con un espediente banale come quello dei corridoi del condominio nel Bronx, inevitabilmente riconduce alla scomparsa di Jimmy, chiodo fisso nella mente dei fratelli Shay.

La centralità della figura paterna e l’urgenza di rimaneggiarla sono messe in evidenza dall’autore stesso in un’intervista rilasciata nel 1997 per *The Ottawa Citizen*. DeLillo è interrogato sul ruolo del prefisso *under-* all’interno del romanzo: “In this book there are many words that use ‘under’ — underdream, undervoice... Is this the book’s centre?”⁸⁷³ gli viene chiesto (Echlin 2005, 146). La sua mente, come quella del suo protagonista, ripiega sulla figura di Jimmy Costanza: “In this book ‘under’ can apply to suppressed or repressed memories or even consciousness. Nick Shay does not want to acknowledge a very strong truth in his life, the fact that his father simply abandoned the family, and he devises an entire mythology about it, a mob hit”⁸⁷⁴ (in

⁸⁶⁹ “per come la interpreto” (DeLillo 2014, 291)

⁸⁷⁰ “un crimine impensabile per un italiano” (DeLillo 2014, 212)

⁸⁷¹ “[Gli Italiani] non hanno neanche un nome per una cosa del genere” (DeLillo 2014, 212).

⁸⁷² “[È] un classico da parte tua stravolgere gli avvenimenti, credere che siano successi o stanno succedendo in un certo modo. Non è una cosa insolita per te fantasticarci sopra. [...] Nessuno è venuto a prenderlo, Nicky” (DeLillo 2014).

⁸⁷³ In questo libro ci sono molte parole che utilizzano ‘under’ — *underdream, undervoice*... È questo il fulcro del libro?

⁸⁷⁴ “In questo libro ‘under’ può riferirsi a ricordi soppressi o repressi, o persino alla coscienza. Nick Shay non vuole riconoscere una verità molto forte nella sua vita, il fatto che suo padre abbia semplicemente abbandonato la famiglia, e ci costruisce un’intera mitologia intorno, immaginando un omicidio mafioso.”

Echlin 2005, 146). Come le scorie nucleari sotterrate che compromettono i paesaggi delilliani, Jimmy è sempre lì e Nick deve fare i conti con questa presenza/assenza del proprio padre.

Riferendosi alla celebre affermazione di Horace Kallen secondo la quale “[m]en may change their clothes, their politics, their wives, their religions, their philosophers [...]: they cannot change their grandfathers”⁸⁷⁵ (Kallen 1996, 91), Boelhower mette in luce che il soggetto etnico è costretto a costruire sopra “the lost authority, the buried presence, the original foundation”⁸⁷⁶ di quei progenitori (Boelhower 1987, 96). Come soggetto *iperetnico*, Nick Shay è costretto a compiere anche il passo successivo. “When the parents die, their cultural inheritance is passed on to the children; only now they must practice a politics of memory in order to piece together the original patrimony”⁸⁷⁷ (Boelhower 1987, 100) sostiene Boelhower. Giacché la scomparsa di Jimmy rappresenta un evento alquanto traumatico e avvolto da un fitto alone di incertezza, Nick non solo deve recuperare “the founding ethnic *verbum*”⁸⁷⁸ (Boelhower 1987, 100) smarrito con il genitore, bensì deve ricostruire la figura paterna stessa.

Spiegando il carattere idiosincratico della riproduzione etnica, Boelhower enfatizza: “[I]t is inevitable absence of the original ancestral or immigrant *verbum* that demands and ultimately generates a continuous process of ethnic interpretation”⁸⁷⁹ (Boelhower 1987, 96). Lo studioso, di conseguenza, non solo evidenzia il legame tra “the genealogical principle”⁸⁸⁰ e “an ethnic *imago mundi*”⁸⁸¹ (Boelhower 1987, 96; corsivi originali), ma altresì pone l’accento sulla natura rivisitata di questa immagine. Tracciando il concetto di italianità nelle opere degli scrittori italo americani, Tamburri, Giordano e Gardaphé vi includono fra l’altro “real and *mythical* images of the land”⁸⁸² (Tamburri, Giordano e Gardaphé 1991, 6; corsivi miei). Analogamente, Ferraro,

⁸⁷⁵ “Gli uomini possono cambiare i propri vestiti, il proprio orientamento politico, le proprie mogli, la propria religione, i propri filosofi [...]: essi non possono cambiare i propri nonni.”

⁸⁷⁶ “l’autorità perduta, la presenza sepolta, le fondamenta originali”

⁸⁷⁷ “Quando i genitori muiono, la loro eredità culturale viene trasmessa ai figli; tuttavia, essi devono mettere in atto una politica della memoria per ricostruire il patrimonio originale.”

⁸⁷⁸ “il verbo etnico fondante”

⁸⁷⁹ “[È] l’inevitabile assenza del verbo ancestrale o immigrato originale che richiede e, infine, genera un processo continuo di interpretazione etnica”

⁸⁸⁰ “il principio genealogico”

⁸⁸¹ “un’immagine etnica del mondo”

⁸⁸² “immagini reali e *mitiche* della terra”

mentre esamina “the evolution and *persistence* of Italian Americanness”⁸⁸³ (Ferraro 2005, 2; corsivi miei), sottolinea che “to ‘feel like an Italian’”⁸⁸⁴ implica “cultural continuity over distance and across time, including the *mystique* of such continuity”⁸⁸⁵ (Ferraro 2005, 3; corsivi originali). Egli dunque enfatizza la dimensione immaginativa della “subcultura” italo americana, sottolineando che essa è allo stesso tempo “real and imagined, real *because* imagined”⁸⁸⁶ (Ferraro 2005, 2; corsivi originali).

Nell’articolo *Italian Identity in the Third Millenium. How to Claim an Italian American Identity*, Donna M. Chirico osserva che “many self proclaimed Italian Americans, for whom being Italian is stated as being central to their identity have had no authentic relationship with modern Italy”⁸⁸⁷ (Chirico 2014, 67). Come risultato, l’immagine stessa dell’Italia spesso rappresenta “a fantasized or idealized version based on the long forgotten realities of immigrant families”⁸⁸⁸ (Chirico 2014, 68). Analogamente, attraverso un ampio arco di tempo che si estende per più di quarant’anni e i vasti spazi che cingono il paese, il protagonista re-immagina sé stesso e il padre italiano svanito. E se, secondo Bolehower, “[t]he principal task of the sons and daughters in ethnic fiction is to reinterpret the status of the referent as defined by the ancestors”⁸⁸⁹ (Boelhower 1987, 106), nel contesto *iperetnico*, gli antenati, come le figlie e i figli stessi, diventano parte di una rete di segni, soggetti a una costante reinterpretazione.

1.2 L’iperetnicità e l’arte della memoria postmoderna

La natura complessa della ricostruzione del passato e del patrimonio italo americano in *Underworld* è inoltre evidenziata dalla natura composita delle immagini ricreate, causata dalla compresenza di più voci narranti, ove la parzialità e la occasionale fallacità del narratore intradiegetico s’incontra con la visione, anche essa

⁸⁸³ “l’evoluzione e la *persistenza* dell’identità italo americana”

⁸⁸⁴ “‘sentirsi come un italiano’”

⁸⁸⁵ “una continuità culturale attraverso lo spazio e il tempo, inclusa la *natura mistica* di tale continuità”

⁸⁸⁶ “reale e immaginata, reale *perché* immaginata”

⁸⁸⁷ “molti sedicenti italo americani, per i quali essere italiani è dichiarato come elemento centrale della loro identità, non hanno mai avuto un rapporto autentico con l’Italia moderna”

⁸⁸⁸ “una versione fantasiosa o idealizzata basata sulle realtà ormai dimenticate delle famiglie di immigrati”

⁸⁸⁹ “il compito principale dei figli e delle figlie nella finzione etnica è reinterpretare lo status del referente così come definito dagli antenati”

frammentaria, del narratore extradiegetico. Ricomporre i frammenti della storia, di conseguenza, si traduce in una versione di ciò che Michael Fischer ha definito “the postmodern arts of memory”⁸⁹⁰ (Fischer 1986, 194) in cui la distanza, o meglio la lontananza, dall’oggetto induce la reinvenzione dello stesso. Difatti, da parte di DeLillo, oramai distante da quel “kid from the Bronx”⁸⁹¹ che era (Brooks 2016), la ricomposizione del mosaico etnico è svolta sia attraverso il filtro del narratore onnipresente, sia attraverso il filtro, spesso distorto, della narrazione di Nick, ormai distante anche lui dagli eventi di quel passato. La narrazione, quindi, si svolge su due livelli che s’intrecciano, che parzialmente si sovrappongono e si discostano, facendo traboccare la materia etnica nella dimensione dell’*iperetnicità*.

Tornando con la mente al Bronx della sua adolescenza e alla leggendaria partita di baseball accaduta 41 anni fa, il memorabile 3 ottobre del 1951, Nick evoca l’immagine di questa partita, gloriosa e epica: “I imagined the field and the players, the crisp blues and elysian green on that great somber-skied day — great and terrible”⁸⁹² (DeLillo 2011, 134). A differenza del lettore che “assiste” alla partita grazie al narratore onnisciente, Nick non la vide mai, la ascoltò alla radio, la immaginò, presentando al lettore la sua simulazione mentale. Eppure Nick ammette con rammarico che anche questa reminiscenza immaginata è oramai “gone to black and white in the film fade of memory”⁸⁹³ (DeLillo 2011, 134). L’osservazione si riconduce all’affermazione di Boelhower sull’inadeguatezza della distinzione tra gli elementi “autentici” e quelli “falsi” nel discorso postmoderno e rimarca l’inesorabile disintegrarsi dei ricordi (“autentici” o “falsi” che siano) che può essere contrastata dall’atto creativo della narrazione.

La sesta e ultima parte del romanzo contiene i frammenti degli eventi accaduti al ridosso della partita e porta il nome di “Arrangement in Gray and Black”⁸⁹⁴ (DeLillo 2011, 559) alludendo allo sbiadirsi dei ricordi di questi eventi. La sezione è ambientata nel Bronx ed è, come nel caso del sopraccitato incontro della famiglia Shay svoltosi sempre nel Bronx, interamente narrata per mezzo di un narratore extra-eterodiegetico.

⁸⁹⁰ “l’arte postmoderna della memoria”

⁸⁹¹ “il ragazzino del Bronx”

⁸⁹² “[I]o immaginavo il campo e i giocatori, gli azzurri vivaci e verdi elisi in quella grandiosa giornata dal cielo cupo” (DeLillo 2014, 140).

⁸⁹³ “ridotta al bianco e nero nella pellicola sbiadita del ricordo” (DeLillo 2014, 140).

⁸⁹⁴ “Composizione in Grigio e Nero” (DeLillo 2014, 703).

Il cambiamento della diegesi rappresenta quindi lo stato di lontananza di Nick (volontario o non) nei confronti di quel luogo del proprio passato, il che induce il proliferare delle immagini del protagonista. Jacqueline A. Zubeck, traccia parallelismi tra la figura di Nick e l'immagine fornita da Michail Bachtin del protagonista di *Memorie dal Sottosuolo* di Fëdor Dostoevskij. Visto attraverso gli sguardi di altri personaggi articolati,⁸⁹⁵ Nick è quindi più volte riflesso “in all the mirrors of other people’s consciences”⁸⁹⁶ (in Zubeck 2022, 16);⁸⁹⁷ l'immagine di lui che giunge al lettore è rifratta e composita. Per di più, ove Nick è reticente, geloso e protettivo del proprio passato, assente o smemorato (oppure ne mantiene il silenzio “quasi inquietante” come, secondo l’asserzione di Gardaphé faceva l’autore stesso), subentra DeLillo, recuperando i frammenti e dandogli vita e colori. È questa la tradizione di narrare per contrastare la morte (dell’elemento etnico e del soggetto *ipereznico* che ne proviene), in cui l’autore quindi ricostruisce il passato italo americano di sé stesso e del proprio protagonista e “the whole strewn sense of what they remember and forget”⁸⁹⁸ (DeLillo 2011, 176).

Queste parole si riferiscono all’impresa di un altro personaggio, Marvin Lundy, di ritrovare la leggendaria palla del fuoricampo di Bobby Thompson che sigillò la partita del ’53, e il recupero della palla e la ricostruzione della sua storia per molti versi rispecchia la ricostruzione del patrimonio etnico-culturale come illustrata in *Underworld*. Innanzitutto DeLillo stesso enfatizza la compromessa autenticità della materia in questione, che non fa che accrescere la forza da essa esercitata. In tal modo, la scomparsa della palla vera è essenziale per la nascita della palla raffigurata in *Underworld*. In una conversazione con David Firestone, l’autore confessa: “If we knew who had that baseball, it’s possible I never would have begun work on the novel”⁸⁹⁹ (in Firestone 2005, 153). A sua volta Firestone osserva che per DeLillo “[i]t is the

⁸⁹⁵ Zubeck sostiene che in *Underworld* DeLillo ricorre al modo della creazione dei personaggi definita da Bachtin “polyphonic” (in Zubeck 2022, 16) (“polifonica”) e non semplicemente “many-voiced” (in Zubeck 2022, 16) (“a molte voci”), poiché la verisimilitudine di questi personaggi è essenzialmente rappresentata dalla verisimilitudine del loro discorso interiore.

⁸⁹⁶ “in tutti gli specchi delle coscienze altrui”

⁸⁹⁷ Per maggiori informazioni, cfr. *Проблемы Поэтики Достоевского* [*Problemy Poetiki Dostoevskogo*] (Бахтин [Bachtin] 1972).

⁸⁹⁸ “la somma confusa di quello che ricordano e quello che dimenticano” (DeLillo 2014)

⁸⁹⁹ “Se avessimo saputo chi aveva quella palla da baseball, forse non avrei mai iniziato a lavorare al romanzo.”

mystery that feeds imagination”⁹⁰⁰ (Firestone 2005, 153) e enfatizza che “the ball that Bobby Thompson hit out of the Polo Grounds disappeared forever into the crowd and lodged in Mr. DeLillo’s imagination, becoming a holy relic of memory”⁹⁰¹ (Firestone 2005, 152). Per di più, Marvin ammette di aver potuto rintracciare la palla ripercorrendo la sua storia a ritroso nel tempo (“I traced it back starting with rumors in the business”⁹⁰² egli dichiara (DeLillo 2011, 174)), alludendo al percorso centripeto della storia di Nick che tende verso il suo tempo zero nel Bronx. Il ruolo fondamentale che il recupero dell’oggetto e, soprattutto, della sua storia, svolge nel tessuto narrativo è messo in luce dalla moglie di Marvin, Eleanor, durante l’ennesimo viaggio alla ricerca della palla: “Without the final link to the baseball there’s no way to be sure how the story ends. What good’s a story without an ending?”⁹⁰³ (DeLillo 2011, 314).

Lasciando la domanda in sospeso, lo sguardo di Eleanor slitta verso il fulcro del problema della palla in quanto entità che proviene dal passato: “Although I suppose in this case it’s not the ending we need but the beginning”⁹⁰⁴ (DeLillo 2011, 314). Marvin mette in evidenza la presenza di un punto cieco nel pedigree dell’oggetto. “And I traced it all the way back to October fourth, the day after the game, nineteen hundred and fifty-one,”⁹⁰⁵ egli confessa (DeLillo 2011, 180). Di conseguenza per Marvin si tratterà sempre di “the reputed ball”⁹⁰⁶ (DeLillo 2011, 318) che raffigura il dubbio sulla possibilità della risposta definitiva e dell’autenticità. L’anello mancante — “the last link, the first link”⁹⁰⁷ (DeLillo 2011, 318) — anche questa volta è rappresentato da un padre latitante, in questo caso, dal padre di Cotter, Manx Martin, che prima di scomparire sottrae la palla al figlio. “You can’t precisely locate the past, Marvin”⁹⁰⁸ osserva Tommy, il collezionista (DeLillo 2011, 322), e, ciononostante, Marvin, come DeLillo, fa del suo meglio proseguendo con “his own cockeyed march through the

⁹⁰⁰ “è il mistero che alimenta l’immaginazione”

⁹⁰¹ “la palla che Bobby Thompson spedì fuori dal Polo Grounds scomparve per sempre tra la folla e si annidò nell’immaginazione del signor DeLillo, diventando una sacra reliquia della memoria”

⁹⁰² “sono riuscito a rintracciarla seguendone la storia a ritroso, a partire da voci che circolavano nell’ambiente” (DeLillo 2014, 181)

⁹⁰³ “Senza il collegamento finale con la palla, non c’è modo di sapere come va a finire la storia. Che senso ha una storia senza finale?” (DeLillo 2014, 333).

⁹⁰⁴ “Anche se, immagino, in questo caso non è la fine che ci serve, ma l’inizio” (DeLillo 2014, 333).

⁹⁰⁵ “E ne ricostrui la storia fino al quattro di ottobre, il giorno dopo la partita, del millenovecentocinquantesimo” (DeLillo 2014, 187).

⁹⁰⁶ “la presunta palla autentica” (DeLillo 2014, 338)

⁹⁰⁷ “l’ultimo anello, il primo anello” (DeLillo 2014, 337-8)

⁹⁰⁸ “Non puoi ricostruire il passato con precisione, Marvin” (DeLillo 2014, 343)

decades”⁹⁰⁹ (DeLillo 2011, 318). Infine, la palla giunge a Nick il quale durante la partita aveva tifato per la squadra perdente, cioè i *Dodgers*. Egli la contempla nella propria mano “like Hamlet gazing on Yorick’s skull”⁹¹⁰ (DeLillo 2011, 132) osservando “the mystery of bad luck, the mystery of loss”⁹¹¹ (DeLillo 2011, 97). Le due storie costruite sugli anelli mancanti infine si incontrano e si sovrappongono.

La natura intima del gesto che compie lo scrittore ricostruendo il passato è svelata dalla sensibilità artistica di un altro suo personaggio, Klara Sax. Riferendosi alla sua vecchia fotografia scattata al “Black & White Ball”⁹¹² (DeLillo 2011, 78) dato da Truman Capote in Plaza Hotel a metà degli anni ’60, Klara confessa che quasi non riconoscere sé stessa in quella foto, di non immedesimarsi con “the woman at the edge of the frame”⁹¹³ (DeLillo 2011, 78). Significativamente, il riferimento al ballo (realmente accaduto) e alla sua iconografia (parzialmente inventata) enfatizza come in *Underworld* l’autore sfumi il confine tra il “fittizio” e l’“autentico.” In un’intervista rilasciata a Maria Moss, DeLillo racconta: “I didn’t think of this [Capote’s party] for many years, but then I found a guest list in an old newspaper article and some photographs in a magazine article. [...] You can do a lot with one photograph. One photograph can create 20 pages”⁹¹⁴ (in Moss 2005, 162-3). Riferendosi alla maschera indossata nel romanzo da Edgar J. Hoover, DeLillo dichiara che essa è “[f]ictitious” (“fittizia”) dato che il direttore del FBI non era presente alla festa (Moss 2005, 163). Moss si rivolge a DeLillo osservando: “in *Underworld* you slide back and forth fictitious and authentic elements”⁹¹⁵ (Moss 2005, 163), e questo *modus operandi* è davvero ricorrente nell’opera, caratterizzando i suoi diversi livelli, tra cui quello etnico.

Klara Sax mette in chiaro la natura alienante di quell’evento in bianco e nero domandandosi: “What is it about this picture that makes it so hard for me to remember

⁹⁰⁹ “l’assurda marcia di Marvin nel corso dei decenni” (DeLillo 2014, 338)

⁹¹⁰ “[come] Amleto con il teschio di Yorick” (DeLillo 2014)

⁹¹¹ “il mistero della sfortuna, il mistero della perdita” (DeLillo 2014, 101)

⁹¹² “Ballo in Bianco & Nero” (DeLillo 2014, 80)

⁹¹³ “la donna ai margini dell’inquadratura” (DeLillo 2014, 80)

⁹¹⁴ “Non ho pensato a questa [festa di Capote] per molti anni, ma poi ho trovato una lista degli invitati in un vecchio articolo di giornale e alcune fotografie in un articolo di una rivista. [...] Puoi fare molto con una fotografia. Una sola fotografia può creare 20 pagine.”

⁹¹⁵ “In *Underworld*, si passa avanti e indietro tra elementi fittizi e autentici”

myself? I thought, I don't know who that person is"⁹¹⁶ (DeLillo 2011, 79). L'interrogativo da lei posto si ricollega alla riflessione di Don DeLillo sulla natura di "black-and-white memory"⁹¹⁷ (in Firestone 2005, 153). In un'intervista svoltasi nel 1998, rammentando un celebre fuoricampo del 1968 di Roger Maris, lo scrittore asserisce: "One's memory of Maris is of a haunted face with sunken eyes, perhaps in part because he is still to us a figure in black and white rather than in four colors. I can picture Maris in his Cardinal uniform in color, but as a Yankee, he is permanently part of my black-and-white memory"⁹¹⁸ (in Firestone 2005, 153). I ricordi in bianco e nero attestano quindi la separazione avvenuta tra un individuo e i suoi ricordi, mettono in luce lo scindersi del monolite della realtà.

Per riacquistare il potere su quella versione di sé catturata nella foto e su quell'episodio della propria vita, Klara esprime il desiderio di rivisitare l'immagine, di ravvivare quella memoria con colori e sensi:

I want to paint it over, paint the photograph orange and blue and burgundy and paint the tuxedos and long dresses and paint the grand ballroom of the Plaza Hotel [...]. And let's not forget pleasure. The senses, the pleasures, the body juices. But strata blue yes. But yellow and green and geranium red. Maine geraniums that thrive on cool damp air. But magenta yes. But orange and cobalt and chartreuse⁹¹⁹ (DeLillo 2011, 79).

Ove manca la narrazione di Nick, vi è DeLillo a rivisitare le strade di quel passato mitico che è diventato il Bronx dell'inizio degli anni '50. "Belmont serves as a palimpsest in Nick's life, perhaps the way it is for DeLillo himself,"⁹²⁰ enfatizza Zubbeck (Zubeck 2022, 23), e nella sesta sezione del romanzo DeLillo cerca di ricreare le voci "originali" di quel palinsesto.

⁹¹⁶ "E ho pensato, cosa c'è in questa foto che mi rende così difficile riconoscere me stessa? Non so chi sia quella persona, ho pensato" (DeLillo 2014, 80).

⁹¹⁷ "memoria in bianco e nero"

⁹¹⁸ "Il ricordo di Maris è quello di un volto tormentato con occhi infossati, forse in parte perché per noi è ancora una figura in bianco e nero piuttosto che a quattro colori. Riesco a immaginare Maris con la sua uniforme dei Cardinal in colore, ma come Yankee, è impressa nella mia memoria in bianco e nero."

⁹¹⁹ "[V]oglio ridipingerla, quella foto, dipingerla di arancione, azzurro e borgogna, e dipingere gli smoking, gli abiti lunghi e la sala da ballo del Plaza Hotel [...]. E non dimentichiamo il piacere. I sensi, la voluttà, i liquidi corporei. Blu zaffiro, sí. E giallo, e verde, e rosso geranio. I gerani del Maine che crescono rigogliosi nell'aria umida fredda. E magenta, sí. E arancio e cobalto, e chartreuse" (DeLillo 2014, 81).

⁹²⁰ "Belmont funge da palinsesto nella vita di Nick, forse allo stesso modo in cui lo è per DeLillo stesso."

Seguendo Nick e gli altri abitanti del Bronx, il narratore ricompone l'eclettico mosaico dei suoi sensi. Tra i frammenti vi sono i biscotti, “direct descendants of honey and almond cakes that were baked in leaves and eaten at Roman fertility rites”⁹²¹ (DeLillo 2011, 672), l'espresso, “the autumnal pink Parma ham”⁹²² (DeLillo 2011, 672), l'anisetta e “a dish of inky squid”⁹²³ (DeLillo 2011, 748). Per mezzo di immagini dotate di un'enorme forza evocativa, “DeLillo recreates life in Bronx Little Italy that will make your mouth water for Campobasso's bread”⁹²⁴ (Gardaphe 2004, 154). Procedendo con la sua opera musiva del Bronx, lo scrittore abbozza i corpi intrecciati di Klara e Nick, “noisy and dump”⁹²⁵ (DeLillo 2011, 733), i giochi dimenticati dei suoi bambini, le donne delle veglie funebri rigorosamente vestite di nero che sgranano il rosario, il defunto ignoto “with [...] the hands of a carpenter or a mason, [with] copper fingers”⁹²⁶ (DeLillo 2011, 737).

Fannery O'Connor, enfatizzando l'impatto dei luoghi fisici sulla coscienza artistica afferma: “The things we see, smell and touch affect us long before we believe anything at all”⁹²⁷ (O'Connor 1979, 167). La scrittrice tuttavia riconosce il primato del suono che riempie questi luoghi e sottolinea che ignorare l'idioma equivale a ignorare “the whole social fabric”⁹²⁸ su cui si regge il personaggio (O'Connor 1979, 104). Zubeck riprende la teoria di O'Connor applicandola a *Underworld* e evidenzia il ruolo fondamentale delle voci nel creare un *milieu* narrativo riconoscibile e realistico quale è il Bronx.⁹²⁹ Il testo delilliano infatti echeggia di parole in italiano e in dialetto — “*Sboccato*” (DeLillo 2011, 680; corsivi originali), “*Animale*” (DeLillo 2011, 689; corsivi originali), “*u'gazz*” (DeLillo 2011, 694; corsivi originali), “*Porca miseria*” (DeLillo 2011, 768; corsivi originali), *etc.* — e di “[v]oices from Italian radio station

⁹²¹ “i diretti discendenti dei dolci alle mandorle e al miele che venivano cotti nelle foglie e mangiati durante i riti romani di fertilità” (DeLillo 2014, 717)

⁹²² “l'autunnale prosciutto di Parma rosato” (DeLillo 2014, 717)

⁹²³ “un piatto di nero di seppie” (DeLillo 2014, 797)

⁹²⁴ “DeLillo ricrea la vita nella Little Italy del Bronx in un modo che vi farà venire l'acquolina in bocca per il pane di Campobasso”

⁹²⁵ “rumorosi e bagnati” (DeLillo 2014, 780)

⁹²⁶ “con [...] le mani da falegname o da muratore, dita color rame” (DeLillo 2014, 785)

⁹²⁷ “Le cose che vediamo, annusiamo e tocchiamo ci influenzano molto prima che iniziamo a credere in qualcosa.”

⁹²⁸ “l'intero tessuto sociale”

⁹²⁹ Cfr. (Zubeck 2022).

drifting faintly out the open door”⁹³⁰ (DeLillo 2011, 664). DeLillo evoca quel Bronx e le creature che una volta lo popolavano, come “the hunchback [...], who used to carve [...] naked women out of soap”⁹³¹ (DeLillo 2011, 664), “Vito Bats”⁹³² (DeLillo 2011, 693), “Mike the Book”⁹³³ (DeLillo 2011, 690), “Mike the Dog”⁹³⁴ (DeLillo 2011, 691) e persino “George the Waiter”⁹³⁵ (DeLillo 2011, 690), cioè George Manza.

Con le parole di Fischer, ciò che sembrava essere “individualistic autobiographical searching”⁹³⁶ di Don DeLillo e di Nick (Costanza) Shay si rivela come “re-collection of traditions, re-collections of disseminated identities and of the divine sparks from the breaking of the vessels”⁹³⁷ (Fischer 1986, 198). Fischer enfatizza l’importanza del raccogliere i frammenti del passato per comprendere il futuro: “These are a modern version of the Pythagorean arts of memory: retrospection to gain a vision of the future”⁹³⁸ (Fischer 1986, 198). Se DeLillo non concede questa visione del futuro a Nick, che ammette di essere intrappolato nel passato, lo concede al lettore. Attraverso la doppia lente della narrazione, il lettore può meglio comprendere il futuro di Nick il personaggio della sezione del Bronx, che si traduce nel passato di Nick il narratore e, attraverso lui, cogliere la complessità del divenire dei soggetti *iperetnici*.

2. Il sogno americano di Nick (Costanza) Shay

Nick (Costanza) Shay, il protagonista di *Underworld* di Don DeLillo, apparentemente incarna un caso di integrazione ben riuscita nel tessuto americano da parte di un discendente di migranti. Nell’età matura egli è descritto come un italo americano di successo, un dirigente emerito di una multinazionale “Waste Containment,” “known in the industry as Whiz Co”⁹³⁹ (DeLillo 2011, 278).

⁹³⁰ “le voci della stazione radiofonica italiana [che] uscivano deboli dalla porta aperta” (DeLillo 2014, 708)

⁹³¹ “il gobbo che [...] scolpiva donne nude col sapone” (DeLillo 2014, 709).

⁹³² “Vito, la Talpa” (DeLillo 2014, 732)

⁹³³ “Mike l’Allibratore” (DeLillo 2014, 737)

⁹³⁴ “Mike il Cane” (DeLillo 2014, 737)

⁹³⁵ “George il Cameriere” (DeLillo 2014, 736)

⁹³⁶ “una ricerca autobiografica individualistica”

⁹³⁷ “una raccolta di tradizioni, una raccolta di identità disseminate e di scintille divine dai vasi rotti”

⁹³⁸ “Questa rappresenta una versione moderna dell’arte pitagorea della memoria: retrospettione per ottenere una visione del futuro.”

⁹³⁹ “nota nel campo come Whiz Co” (DeLillo 2014, 294)

Nell'epilogo Nick osserva: "I drink aged grappa and listen to jazz"⁹⁴⁰ (DeLillo 2011, 810), mettendo in luce il suo fondere e consumare entrambe le culture che oramai sente sue. Riferendosi a quel periodo della vita del personaggio, l'autore stesso lo definisce "a successful and accomplished adult"⁹⁴¹ in un'intervista con Kim Echlin (in Echlin 2005, 150). Nick è *a self made man*, un esempio quasi lapalissiano di fenomeni quali *upward* e *westward mobility*.⁹⁴² Egli si lascia alle spalle il sovraffollato ghetto di Belmont per dirigere un'azienda internazionale dai piani alti della "shimmering bronze tower"⁹⁴³ (DeLillo 2011, 85) a Phoenix, Arizona, e correre per le "streets of westward dreams"⁹⁴⁴ (DeLillo 2011, 89). Ecco la testimonianza del suo trionfo:

I ran along the palm alleys and through the winding streets of orange trees and handsome stucco homes — streets of westward dreams, the kind of place my father could have taken us half a century earlier, *lightward and westward*, where people came to escape the hard-luck past with its gray streets and crowded flats and cabbage smells in the hallway⁹⁴⁵ (DeLillo 2011, 89; corsivi miei).

Analizzando la spinta verso l'ovest che caratterizza la cultura americana, Richard Slotkin osserva: "In the mythology of Europe, the West and its people were strongly associated with the kingdom of death and dreams, the *underworld*"⁹⁴⁶ (Slotkin 1973, 28; corsivi miei). Il protagonista di DeLillo quindi sembra realizzare il sogno americano, il sogno del padre scomparso che questi non riuscì a realizzare; dopo tante peripezie, Nick "ha fatto l'America."

La parabola ascendente di Nick, di fatti, combacia con la voce di the "American Dream"⁹⁴⁷ come riportato in *Safire's Political Dictionary*; concetto che è fra l'altro

⁹⁴⁰ "Bevo grappa invecchiata e ascolto musica jazz" (DeLillo 2014, 861).

⁹⁴¹ "un adulto di successo realizzato"

⁹⁴² Lett. "mobilità (sociale) verso l'alto e verso il West." Nell'immaginario statunitense, l'idea di ascesa sociale era non di rado intrecciata all'immagine quasi mitica dell'ovest americano. In questo contesto, lo spostamento fisico verso l'ovest rappresentava sia la realizzazione del progetto americano come illustrato da "Manifest Destiny" sia del sogno americano.

⁹⁴³ "scintillante torre bronzea" (DeLillo 2014, 88).

⁹⁴⁴ "le strade dei sogni della frontiera [del West]" (DeLillo 2014, 93)

⁹⁴⁵ "Correvo lungo i vialetti di palme e per strade a zig zag fiancheggiate da aranci e armoniose case stuccate – le strade dei sogni della frontiera, il tipo di posto in cui avrebbe potuto portarci mio padre mezzo secolo prima, *verso la luce e verso il West*, dove la gente andava per sfuggire a un passato disgraziato di strade grigie e appartamenti affollati e odore di cavolo nell'atrio" (DeLillo 2014, 93; corsivi miei).

⁹⁴⁶ "Nella mitologia europea, l'ovest e la sua gente erano fortemente associati al regno della morte e dei sogni, all'oltretomba."

⁹⁴⁷ "sogno americano"

definito come possibilità di progresso sociale di un individuo. Per illustrarlo, Safire riporta le parole dello storico Matthew Josephson su Thomas Edison: “The rise of the former trainboy and tramp telegrapher from rags to riches was an enactment of the American Dream”⁹⁴⁸ (in Safire 2008, 17). Analogamente, dai condomini angusti del Bronx, saturi di gente e impregnati da lezzi, Nick ascende agli alti piani della torre di bronzo. Le immagini di “handsome stucco homes”⁹⁴⁹ (DeLillo 2011, 89) e di zone residenziali con “tree trunks limed white — white against the sun”⁹⁵⁰ (DeLillo 2011, 86) inoltre enfatizzano la mobilità sociale racchiusa nel concetto di *white flight*, che Nick ha reso possibile per sé stesso e, dopo tante insistenze, per la sua anziana madre. Nick quindi fa ammenda per la mancanza del padre provvedendo per Rosemary: “We brought her out from the East. We took her out of the daily drama of violence and lament and tabloid atrocity and matching redemption [...] and we fixed her up in a cool room where she watched TV”⁹⁵¹ (DeLillo 2011, 86).

L’abitudine di applicare abbondantemente la crema solare durante il jogging nel suo attuale *habitat* rimarca il nuovo rapporto di Nick con la categoria *whiteness* e aiuta a capire meglio la revisione di questa categoria da parte di DeLillo in quanto applicata ai soggetti etnici. “[...] I liked to put suntan lotion on my arms, face and legs and go running down the quiet streets of oleanders and palms, [...] though I’m olive skinned, dark as my old man,”⁹⁵² sottolinea il protagonista (DeLillo 2011, 120) e questa asserzione, fatta apparentemente *en passant*, riepiloga la questione problematica del colore della pelle. Nel corso degli anni precedenti al suo successo la carnagione di Nick è descritta in una maniera piuttosto ambigua, secondo gli occhi degli altri personaggi e, di conseguenza, reinterpretata.

Durante una rissa svoltasi nel Bronx all’inizio degli anni ’50, Nick è descritto come uno dei bianchi: “[O]ne of the black guys started running but the other one stood

⁹⁴⁸ “L’ascesa dell’ex venditore ambulante sui treni e telegrafista vagabondo, da una condizione di povertà alla ricchezza, rappresentava la realizzazione del Sogno Americano.”

⁹⁴⁹ “armoniose case stuccate” (DeLillo 2014, 93)

⁹⁵⁰ “tronchi d’albero imbiancati a calce – bianchi contro il sole” (DeLillo 2014, 88)

⁹⁵¹ “L’avevamo portata via dalla East Coast. L’avevamo sottratta al dramma quotidiano della violenza, del lamento e dell’atrocità da rotocalco e rispettiva redenzione [...] e l’avevamo sistemata in una bella stanza fresca dove guardava la televisione” (DeLillo 2014, 88).

⁹⁵² “[M]i piaceva spalmarmi la lozione solare sulle braccia, la faccia e le gambe e andare a correre giù per le strade silenziose di oleandri e di palme, [...] nonostante avessi la pelle olivastria, scura come quella del mio vecchio” (DeLillo 2014, 126).

there and glared, six white guys and a brown dog”⁹⁵³ (DeLillo 2011, 763). Bisogna notare che questa descrizione giunge al lettore attraverso lo sguardo di un ragazzo di colore, il che accenna alla natura relativa dell’essere bianco di Nick e al concetto di “a different kind of whiteness”⁹⁵⁴ articolato da Cinotto (Cinotto 2014, 24). La scena essenzialmente presenta una revisione del fenomeno definito dallo studioso “mirror play of opposites”⁹⁵⁵ (Cinotto 2014, 4), per cui un gruppo etnico-razziale si definisce come l’opposto dell’immagine dell’altro che ha davanti a sé. In questo caso, a rispecchiarsi non è il gruppo “bianco” dominante, i “bianchi” oramai sono gli altri di cui fa parte anche Nick.

Vi è un altro corrispettivo essenziale di una tale percezione costruita. Analizzando un passaggio tratto da *The American Scene* di Henry James in cui il narratore osserva con estremo distacco un gruppo di lavoratori, “Italians, of superlatively southern type”⁹⁵⁶ (James 1968, 119), Boelhower mette in luce l’ambiguità e la circolarità di ciò che egli chiama “the ethnic gaze”⁹⁵⁷ (Boelhower 1987, 24) sostenendo che: “Americans and ethnics in America are doomed to see through a glass darkly, doomed to the vicious circle of their own question and answer format”⁹⁵⁸ (Boelhower 1987, 20). Con il frantumarsi dell’immagine monolitica del soggetto “americano,” come opposto a quello etnico, ora i soggetti americani etnici stanno a guardarsi come in uno specchio, in modo oscuro, e l’immagine di Nick fa parte del caleidoscopio delle immagini moltiplicate.

Durante lo stesso periodo, Klara Sax, americana di origine ebraica, definisce il giovane corpo di Nick come “darkish and well-built”⁹⁵⁹ durante il loro primo incontro nel Bronx (DeLillo 2011, 732). La descrizione del corpo razzializzato del protagonista riecheggia le affermazioni di Stefano Lucconi e Louise DeSalvo. Lucconi asserisce che per decenni gli italiani in America erano considerati “nonwhite”⁹⁶⁰ o “less than

⁹⁵³ “[U]no dei neri si mise a correre ma l’altro restò fermo dov’era e li fissò minaccioso, sei bianchi e un cane scuro” (DeLillo 2014, 811).

⁹⁵⁴ “un modo diverso di essere bianchi”

⁹⁵⁵ “Il gioco di specchi tra gli opposti”

⁹⁵⁶ “Italiani, di tipo decisamente meridionale”

⁹⁵⁷ “lo sguardo etnico”

⁹⁵⁸ “Gli americani e gli etnici in America sono destinati a vedere attraverso un vetro oscurato, condannati al circolo vizioso del proprio formato di domanda e risposta.”

⁹⁵⁹ “scuro e ben fatto” (DeLillo 2014, 780)

⁹⁶⁰ “non-bianchi”

white”⁹⁶¹ (Lucconi 2003, 179). A sua volta, DeSalvo mette in evidenza l’esistenza di diverse sfumature dell’essere bianchi negli Stati Uniti e afferma che gli italiani saranno per sempre considerati “Dark White”⁹⁶² (DeSalvo 2003, 28). Le osservazioni enfatizzano l’ambiguità dello status degli italo americani all’interno della gerarchia statunitense, illustrato da DeLillo dalla figura “scura” di Nick. Per di più, Amy, la fidanzata del protagonista dall’aspetto piuttosto “americano” — “clear-eyed, with a smatter of fading freckles”⁹⁶³ (DeLillo 2011, 549) — lo definisce “a foreigner from New York”⁹⁶⁴ (DeLillo 2011, 552), “a foreigner [...] who only learned English when he left New York”⁹⁶⁵ (DeLillo 2011, 549). Amy non si riconosce in Nick e addirittura mette in dubbio il suo essere americano.

Contrariamente a quanto avviene in *White Noise*, l’autore non fa slittare definitivamente il protagonista del suo *Underworld* nel dominio del *whiteness*. Tramite il personaggio di Nick (Costanza) Shay, DeLillo affronta lo status di “inbetween peoples”⁹⁶⁶ attribuito agli italo americani e ne esalta la perpetua ambiguità. Come precisa Roediger, il termine evidenzia la natura complessa dell’esistenza “between non whiteness and full inclusion as whites, not just between black and white”⁹⁶⁷ (Roediger 2005, 13), che difatti rappresenta la posizione equivoca di Nick durante la sua gioventù. Mai definito “nero,” Nick oscilla all’interno di uno spettro piuttosto sfumato, e il suo movimento non è un moto perpetuo verso l’*èta*lon bianco.

Nel testo intitolato *Towards Whiteness: How America’s Immigrants Became White* Roediger traccia il legame tra i processi quali “assimilation,”⁹⁶⁸ “whitening”⁹⁶⁹ e “Americanization”⁹⁷⁰ (Roediger 2005, 9-10) con cui si misura la seconda generazione, alla quale appartiene Nick. In *Underworld* anche DeLillo ammette la possibilità di una tale interconnessione. Essendo un personaggio di discendenza

⁹⁶¹ “meno dei bianchi”

⁹⁶² “bianchi scuri”

⁹⁶³ “dagli occhi limpidi e chiari, con una spruzzata di lentiggini sbiadite” (DeLillo 2014, 586).

⁹⁶⁴ “uno straniero di New York” (DeLillo 2014, 590)

⁹⁶⁵ “uno straniero [...] che ha imparato l’inglese solo dopo essere partito da New York” (DeLillo 2014, 586)

⁹⁶⁶ “la gente a metà;” Per maggiori dettagli sulla genealogia del termine, cfr. “The Religious Boundaries of an Inbetween People” (Orsi 1992) e *Strangers in the Land* (Higham 1955).

⁹⁶⁷ “tra non-bianco e piena inclusione come bianchi, non semplicemente tra nero e bianco”

⁹⁶⁸ “assimilazione”

⁹⁶⁹ “il diventare bianchi”

⁹⁷⁰ “americanizzazione”

italiana quanto Nick, Matt descrive i paesaggi quasi surreali adiacenti a White City⁹⁷¹ collocata nel West americano: “The dune fields, the alkali flats, the whiteness, the whole white sea-bottomed, world, the lines of white haze in the distance”⁹⁷² (DeLillo 2011, 402). Il West americano è bianco e bisogna conformarsi per sopravvivere, enfatizza Matt: “and there were animals that bleached themselves white over the eons, a once-brown mouse that color-matched itself to the gypsum drifts to escape the gaze of predators”⁹⁷³ (DeLillo 2011, 402). Cercando “a clue to his future”⁹⁷⁴ lo stesso Matt “drove west, deeper into the white parts of the map”⁹⁷⁵ (DeLillo 2011, 422), sigillando il legame tra il concetto di *whiteness* e quello del sogno americano. Ciononostante, a ridosso della sua ascensione sociale, DeLillo non attesta il passaggio di Nick nella categoria di *whiteness*. Piuttosto, sbilanciando lo status intermedio del suo protagonista, l’autore fa collassare il polo “etnico” su quello “bianco,” fornendo al lettore un’immagine tuttavia duplice di Nick. A Phoenix, nella sua fase post *white flight*, Nick continua ad ammettere di avere la pelle olivastria del padre italiano, e allo stesso tempo, la protegge dal sole, come se fosse bianca, la rende letteralmente bianca anche se per un istante, spargendoci abbondantemente la bianca crema solare.

Come accade in *White Noise*, il colore bianco in *Underworld* non di rado rappresenta un’anomalia ed è altresì associato alle radiazioni, all’annientamento e alla morte. Basti pensare alla bomba atomica, definita come “a white bomb”⁹⁷⁶ (DeLillo 2011, 547), alla luce sprigionata dall’esplosione, talmente bianca che rende trasparente la carne — “The light’s so white. You can see blood, bones and whatnot”⁹⁷⁷ (DeLillo 2011, 410) — e ai bambini nati “with eyes that are pure white”⁹⁷⁸ a causa delle radiazioni: “No discernible pupil or iris. Just a large white eyeball”⁹⁷⁹ (DeLillo 2011, 437). Tuttavia, a differenza di Jack Gladney che dichiara di essere bianco perché sta morendo, l’ignoto defunto italiano del Bronx non lo è, come messo in evidenza da

⁹⁷¹ Lett. “Città Bianca”

⁹⁷² “Le distese di dune, le spianate di sale, il biancore, tutto un mondo bianco come un fondale marino, le strisce di foschia bianca in lontananza” (DeLillo 2014, 428)

⁹⁷³ “e c’erano animali che nel corso di ere geologiche erano sbiaditi fino a diventare bianchi, e c’era un topo un tempo bruno che per sfuggire allo sguardo dei predatori aveva assunto il colore dei calanchi di gesso” (DeLillo 2014, 428)

⁹⁷⁴ “una soluzione al proprio futuro” (DeLillo 2014, 450)

⁹⁷⁵ “si dirigeva a ovest, addentrandosi nelle parti bianche della mappa” (DeLillo 2014, 450)

⁹⁷⁶ “una bomba bianca” (DeLillo 2014, 584)

⁹⁷⁷ “[...] tanto bianca è la luce. Vedi il sangue, le vene e il resto” (DeLillo 2014, 436)

⁹⁷⁸ “con gli occhi di un bianco assoluto” (DeLillo 2014, 447)

⁹⁷⁹ “Niente pupilla né iride. Solo un grande bulbo bianco” (DeLillo 2014, 447).

JuJu, un amico di Nick. “I thought it would be different,”⁹⁸⁰ egli confessa e alla domanda di Nick — “Different how?”⁹⁸¹ — risponde: “White. [...] The whole face chalk white”⁹⁸² (DeLillo 2011, 737). Nick ipotizza che la pelle del morto è stata trattata per nascondere il colorito biancastro: “They put the makeup and groomig”⁹⁸³ (DeLillo 2011, 737). L’applicare il trucco al defunto rappresenta l’inverso dello spalmarsi la lozione solare da parte di Nick, e per mezzo di queste immagini speculari l’autore enfatizza l’assidua ambiguità dell’“essere bianchi” (o “stare bianchi” considerata la natura intermittente di una tale condizione) dei suoi personaggi (*iper*)etnici.

2.1 *La piacevole historia di Cvccagna* (delilliana)

La storia di Nick contrasta nettamente con quella del suo compaesano Albert Bronzini, il quale prova un affetto profondo e misto di nostalgia per il suo familiare ma decadente Bronx e per i suoi abitanti sconfitti. Essi sono immigrati, abbattuti, come Eddie Robles, che vive imprigionato in un corpo infermo, “inside the imposter, inside the haunted likeness, arthritic, emphysemic, with ulcerated veins”⁹⁸⁴ (DeLillo 2011, 223), che soffrono di problemi al fegato come Liguori, che bevono vino fatto in casa, spesso troppo fermentato, giocano a pinnacola “in the room under a shoemaker’s shop”⁹⁸⁵ (DeLillo 2011, 766) e si lamentano esclamando “*Mannaggia l’America*” (DeLillo 2011, 766). Bronzini è confinato nel sottomondo familiare di quel seminterrato e nelle voci di suo padre e sua madre, guardinghe e sospettose. Egli rammenta di essere intappolato “in the sissing noises they made to mark distrust of the unknown world around them”⁹⁸⁶ (DeLillo 2011, 769).

L’America gli ha tarpato le ali e nessun *white flight* gli è possibile. Bronzini rimane nel suo edificio degradato nel Bronx ove stipa i giornali nelle crepe. “They put up the bobwire to save us from drug dealers,”⁹⁸⁷ così confessa a Eddie il

⁹⁸⁰ “Me lo immaginavo diverso” (DeLillo 2014, 785)

⁹⁸¹ “Diverso come?” (DeLillo 2014, 785)

⁹⁸² “Bianco. [...] Con la faccia bianca come il gesso” (DeLillo 2014, 785)

⁹⁸³ “L’hanno truccato e abbigliato” (DeLillo 2014, 785)

⁹⁸⁴ “dentro l’impostore, in quella spettrale somiglianza, con l’artrite, l’enfisema, le vene ulcerate” (DeLillo 2014)

⁹⁸⁵ “nella stanza sotto il negozio del calzolaio” (DeLillo 2014, 814)

⁹⁸⁶ “nei sibili che emettevano per sottolineare il disprezzo per il mondo sconosciuto che li circondava” (DeLillo 2014, 818)

⁹⁸⁷ “Hanno messo il filo spinato per proteggerci dagli spacciatori” (DeLillo 2014, 233).

deterioramento del quartiere (DeLillo 2011, 224). A causa dei tossicodipendenti che sente respirare nei corridoi, Bronzini rimane rinchiuso nel suo appartamento, ove egli “feeds himself and his sister on eked out rations”⁹⁸⁸ (Robson 2010, 82). Egli sogna la salumeria “[a] Gothic Cathedral of pork”⁹⁸⁹ e la sua quasi mitica “bounty and fullness”⁹⁹⁰ (DeLillo 2011, 214). Alla fine Bronzini muore nel Bronx di insufficienza cardiaca congenita?; “Where else would Albert die?”⁹⁹¹ sottolinea la sua ex moglie Klara Sax (DeLillo 2011, 74), mentre Nick è determinato a farle capire che lui ha superato quel luogo definito “[r]ude, blunt, [...] crunching”⁹⁹² (DeLillo 2011, 73). Il protagonista si confida: “I wanted her to know I was out of there, whatever crazy mistakes I’d made — I’d come out okay”⁹⁹³ (DeLillo 2011, 73). Nick dichiara di aver abbandonato i fantasmi che si aggirano per i corridoi dei condomini del Bronx — “They’re all back there in those railroad rooms at the narrow end of the night”⁹⁹⁴ (DeLillo 2011, 810) — e Klara sembra essere d’accordo con lui: “This is a long way, Nick. We’re a long way from home”⁹⁹⁵ (DeLillo 2011, 74).

Come Cotter, Nick si libera di tutto quello che non gli serve per spiccare il volo e si lascia alle spalle la sua giovinezza travagliata, segnata dalla rabbia, dall’omicidio colposo di George Manza e dalla prigione minorile. Nick riesce a ricreare sé stesso, a risollevarsi con le proprie forze; egli è quasi una pubblicità dell’esperimento americano. Il suo partner russo Viktor Maltsev, infatti, lo associa all’idea stessa dell’America, caratterizzata da prosperità, progresso e vittoria nella Guerra Fredda. “You won, we lost”⁹⁹⁶ riassume Viktor (DeLillo 2011, 793). Egli definisce Nick un “[b]ig winner”⁹⁹⁷ e lo esorta: “You have to tell me how it feels”⁹⁹⁸ (DeLillo 2011, 793). Verso la fine dell’epilogo, Nick rivela come si ci sente ad aver “fatto l’America,” sebbene Viktor non sia lì ad ascoltarlo:

⁹⁸⁸ “sfama sé stesso e sua sorella con razioni centellate”

⁹⁸⁹ “[u]na cattedrale gotica di carne di maiale” (DeLillo 2014, 222)

⁹⁹⁰ “una tale abbondanza, una pienezza” (DeLillo 2014, 222)

⁹⁹¹ “[D]ove altro avrebbe potuto morire Albert?” (DeLillo 2014, 75)

⁹⁹² “[s]gradevole, grezzo, [...] stridente” (DeLillo 2014, 74)

⁹⁹³ “Volevo che sapessi che avevo chiuso con quel posto, qualunque pazzia avessi fatto — ne ero uscito bene” (DeLillo 2014)

⁹⁹⁴ “Sono rimasti tutti in quella fila di stanze nello stretto passaggio alla fine della notte” (DeLillo 2014, 861).

⁹⁹⁵ “Ne abbiamo fatto di strada, Nick. Siamo molto lontani di casa” (DeLillo 2014, 74).

⁹⁹⁶ “Voi avete vinto, noi abbiamo perso” (DeLillo 2014, 843).

⁹⁹⁷ “[i]l grande vincitore” (DeLillo 2014, 843)

⁹⁹⁸ “Devi dirmi cosa si prova, ad aver vinto” (DeLillo 2014, 843).

In the bronze tower I stand by the window and look at the hills and ridges and it's a hundred and ten degrees out on the street and I always wear a suit even if I'm only here to check the mail and I listen to the microtonal hum of the systems and feel a quiet kind of power because I've done it and come out okay, done it and won, gone in weak and come out strong, "[...]"⁹⁹⁹ (DeLillo 2011, 803).

L'immagine composta di Nick, di un rispettato uomo d'affari sollevatosi dai bassifondi del Bronx fino agli alti vertici di torre bronzea, e tuttavia compromessa dalla parte finale della sua confidenza. Nick aggiunge, apparentemente senza motivo mettendo il lettore in allerta: "[...], and I do my imitation gangster for the elevator guy"¹⁰⁰⁰ (DeLillo 2011, 803).

Questa sua voce di "[t]he gangster making threats"¹⁰⁰¹ viene definita dal socio di Nick, Brian Glassic, come "[e]xpert, stereotyped, pretty funny"¹⁰⁰² ed è proprio questa a tradire il suo essere "half Italian"¹⁰⁰³ (DeLillo 2011, 165). Quando Marian chiede a Brian se egli sapesse che Nick era per metà italiano, Brian replica: "Our Nick? When did this happen"¹⁰⁰⁴ (DeLillo 2011, 165). Incredula Marian domanda: "You don't see it in his face?"¹⁰⁰⁵ e Brian ribatte: "I hear it in that voice he does. [...] The gangster making threats"¹⁰⁰⁶ (DeLillo 2011, 165). La testimonianza spontanea di Nick fa trapelare l'ambiguità della sua posizione e, rafforzata dall'osservazione del suo socio, rivela le molteplici sfumature e problematiche intrinseche nella rappresentazione del sogno americano da parte di DeLillo.

Proviamo a mettere a confronto l'immagine dell'America percepita dagli immigrati italiani raffigurati nel romanzo come il Paese della Cuccagna con i paesaggi statunitensi abbondanti di rifiuti, ricorrenti in *Underworld* e cruciali per l'ascesa socio-economica di Nick. Come osserva Luisa Del Giudice, il Paese della Cuccagna, dove scorrono i fiumi di latte e miele, "[h]ens lay 200 eggs a day, sheep generate ricotta

⁹⁹⁹ "Nella torre bronzea vado alla finestra e guardo le colline e il profilo delle montagne. Fuori in strada ci sono quarantuno gradi e io sono sempre in giacca e cravatta anche quando vengo qui solo a guardare la posta. Ascolto il ronzio microtonale degli impianti e provo una serena sensazione di potere perché ce l'ho fatta, è andata bene, ho vinto, sono passato dalla debolezza alla forza, [...]" (DeLillo 2014, 854).

¹⁰⁰⁰ "[...], e faccio l'imitazione di un gangster per il ragazzo dell'ascensore" (DeLillo 2014, 854).

¹⁰⁰¹ "[q]uella del gangster minaccioso" (DeLillo 2014, 171)

¹⁰⁰² "[e]sperta, stereotipata, molto buffa" (DeLillo 2014, 171)

¹⁰⁰³ "mezzo italiano" (DeLillo 2014, 171)

¹⁰⁰⁴ "Il nostro Nick? Quando è successo?" (DeLillo 2014, 171).

¹⁰⁰⁵ "Non lo capisci dalla sua faccia?" (DeLillo 2014, 171)

¹⁰⁰⁶ "Lo sento in quella voce che fa. [...] Quella del gangster minaccioso" (DeLillo 2014, 171)

cheese”¹⁰⁰⁷ (in Del Giudice 2001, 11), rappresenta un’utopia popolare essenzialmente gastronomica, “surrealistically hyperactive and magical,”¹⁰⁰⁸ “[a] poor man’s paradise”¹⁰⁰⁹ che prometteva un ordine sociale alternativo (Del Giudice 2001, 12). L’immagine della Cuccagna¹⁰¹⁰ alla fine viene accostata all’immagine dell’America “as it was *imagined* and as immigrant propaganda — and immigrant narrative itself — came to depict it”¹⁰¹¹ (Del Giudice 2001, 48; corsivi originali). Analogamente Cinotto evidenzia i meccanismi attraverso i quali si crea il mito dell’America come la terra dell’opulenza promessa ai migranti: “Ocean-liner company agents and recruiters of cheap labor skillfully *created those images*, spurred by bulk of earlier migrants’ enthusiastic letters and suggestive photographs and stirred up by evidence inscribed onto the bodies of returnees”¹⁰¹² (Cinotto 2014, 29; corsivi miei).

Il raffigurare l’America come la terra dell’abbondanza da parte della cultura italo americana rappresenta l’ennesima rivisitazione della tradizione antica di concepire il continente americano reale come un luogo idealizzato, cioè definirlo per mezzo di un tropo. Esaminando l’America in termini di metafora e dissezionando il suo mito fondatore, Sacvan Bercovitch sottolinea che sin dal principio “‘America’ denoted far more than the Italian entrepreneur Amerigo Vespucci whose falsified sightings [...] claimed the *terra incognita* for the Spanish throne”¹⁰¹³ (Bercovitch 1988, 34-5; corsivi originali). Se Cristoforo Colombo credeva che il nuovo continente, “set providentially between the cultured West and ancient East”¹⁰¹⁴ rappresentasse il vero sito dell’Eden, gli esploratori e i coloni che vennero dopo di lui concepivano l’America come il *secondo* Eden, “translating the myths of biblical geography into the

¹⁰⁰⁷ “[l]e galline depongono 200 uova al giorno, le pecore producono ricotta”

¹⁰⁰⁸ “irrealisticamente iperattiva e magica”

¹⁰⁰⁹ “un paradiso dei poveri”

¹⁰¹⁰ Per maggiori informazioni sull’origine e lo sviluppo del mito del Paese della Cuccagna oltre i testi qui citati, cfr. *Il paese di Cuccagna. Storia di un’utopia popolare* (Richter 1998), *Nel paese di Cuccagna: la società medievale tra il sogno e la vita quotidiana* (Hilário 2001).

¹⁰¹¹ “così come veniva *immaginata* e come la propaganda per immigrati — e la stessa narrativa degli immigrati — venne a rappresentarla”

¹⁰¹² “Gli agenti delle compagnie delle navi transatlantiche e i reclutatori di manodopera a basso costo *crearono abilmente quelle immagini*, rafforzate dalle lettere entusiastiche dei precedenti migranti e dalle fotografie suggestive, e alimentate dalle prove incise sui corpi di coloro che tornavano.”

¹⁰¹³ “‘l’America’ denotava molto più dell’imprenditore italiano Amerigo Vespucci, le cui osservazioni falsificate [...] rivendicarono la terra incognita per la corona spagnola.”

¹⁰¹⁴ “provvidenzialmente collocato tra l’Occidente colto e l’Oriente antico”

landmarks of Renaissance geo-mythology”¹⁰¹⁵ (Bercovitch 1988, 35). Bercovitch asserisce: “‘America’ entitled a carnival of European fantasies. It meant the fabled land of gold, the enchanted Isles of the West, springs of eternal youth, and ‘lubberlands’ of ease and plenty”¹⁰¹⁶ (Bercovitch 1988, 35). In tal modo, mentre tali immagini proliferavano, i puritani “raised America into the realm of *figura*”¹⁰¹⁷ (Bercovitch 1988, 40; corsivi originali) considerandola la Cananea a loro promessa, *pulchèrrima inter mulieres*, “the yongest and lovliest of Christ’s brides”¹⁰¹⁸ (Bercovitch 1988, 40), l’ultima e la migliore speranza dell’umanità. Gli immigrati italiani, a loro volta, contribuirono alla mitologia americana e alla trasformazione del paese in un tropo, associandolo al mitico Paese dell’Abbondanza, visione che occupava un luogo speciale nel loro immaginario. Viscusi evidenzia le complessità di questa immagine legate al carattere non di rado traumatico della migrazione altresì indicando la sua natura immaginaria. Lo studioso osserva: “The founding myth for the Italians is this memory of how the rich expelled the poor into the world *invented for them* by the great Amerigo”¹⁰¹⁹ (Viscusi 1991, 270; corsivi miei).

L’antropologo e etnologo Giuseppe Cocchiara evidenzia il legame profondo tra un paese miticizzato quale la Cuccagna, le legende dei Campi Elisi e i paradisi terrestri cristiani. Esaminando l’immaginario delle opere del mondo ellenico che raffigurano l’Elisio in una maniera iperbolica e parodistica (tra cui *Turiopersi* di Metagene, *Minatori* di Ferecrate e *Vera historia* di Luciano di Samosata) lo studioso afferma che la loro materia è essenzialmente riutilizzata nella costruzione del mondo cuccagnesco: “Siamo nello stesso regno di cui ci parlano i componimenti sul Paese di Cuccagna, con le stesse immagini” (Cocchiara 1956, 182). In aggiunta, riferendosi al poemetto *Lo aviso et vision venuto alli barberi* e al *Testamento* di Faustino da Terdocio (entrambi stilati nel XVI secolo), Cocchiara evidenzia che “quelle stesse immagini con cui ci vien descritto il Paese di Cuccagna noi le troviamo in alcune rievocazioni [...]”

¹⁰¹⁵ “traducendo i miti della geografia biblica nei punti di riferimento della geo-mitologia rinascimentale”

¹⁰¹⁶ “L’America rendeva possibile un carnevale di fantasie europee. Rappresentava la terra dell’oro fiabesca, le incantate Isole dell’Occidente, le sorgenti di eterna giovinezza e i ‘lubberlands’ di abbondanza e facilità.” N.B.: il termine *lubberland* (pl. *lubberlands*) proviene dal nome svedese della Cuccagna e viene utilizzato come un suo sinonimo.

¹⁰¹⁷ “elearono l’America al regno figurato”

¹⁰¹⁸ “la più giovane e la più bella tra le spose di Cristo”

¹⁰¹⁹ “Il mito fondatore per gli italiani è questo ricordo di come i ricchi espulsero i poveri nel mondo *inventato per loro* dal grande Amerigo.”

inerenti al Paradiso terrestre” (Cocchiara 1956, 162). Come in un articolato gioco di specchi che crea una perenne ricorsività di immagini, l’America, considerata il primo e il secondo Eden da Colombo e dai coloni puritani, è successivamente sovrapposta all’idea della Cuccagna, che a sua volta è fortemente ispirata a paradisi terrestri e non, nella loro versione classica e cristiana.¹⁰²⁰ Questa progressione e l’interconnessione delle immagini mostra la cinesi etnica in azione e la costante rivisitazione dei topoi che confluiscono nella cultura (etnica) americana.

Il fenomeno per cui l’America è identificata dagli italiani come il Paese della Cuccagna è illustrato in maniera eccelsa da una scena del film *Nuovomondo* (Crialese 2006), in cui i Mancuso osservano cartoline arrivate dalla “terra nuova,” cioè l’America. Esse raffigurano due uomini che raccolgono le monete enormi che crescono copiosamente su un albero, frutta e verdura gigantesca e un pollo pantagruelico. Le immagini contrastano drasticamente con il paesaggio siculo circostante di Petralia Sottana, “an astoudingly beautiful and yet hardly generous envoronment for these poor Southern peasants”¹⁰²¹ (Fiore 2017, 41). Teresa Fiore afferma che le cartoline sono interpretate “as material evidence of the existence of the ‘paese della cuccagna’”¹⁰²² (Fiore 2017, 41). “Queste sono cose vere,” afferma una delle giovani ragazze osservando l’abbondanza surreale in bianco e nero. A differenza dello scetticismo espresso da sua madre, Fortunata, Salvatore le considera il segno tanto atteso e prende la decisione di emigrare negli Stati Uniti, mentre le visioni di ortaggi di dimensioni colossali lo accompagnano lungo tutto il viaggio con sempre maggiore imponenza. Fiore evidenzia: “In the film, Ellis Island is the cite where the magical visions of the

¹⁰²⁰ Il collegamento si riscontra anche nelle opere di altri studiosi. Già nel suo volume *Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo* pubblicato alla fine del Ottocento, Arturo Graf afferma che l’ideale del Paradiso e quello della Cuccagna sono fortemente correlati poiché traggono “l’origine da un principio medesimo, da uno stesso desiderio e sogno di felicità” (Graf 1993, 229). Graf inoltre fa il riferimento all’immaginario del mondo classico, asserendo che il mito dell’Età dell’oro nasce da una necessità analoga.

Allo stesso modo Herman Pleij nel *Der Traum vom Schlaraffenland*, afferma: “So etwa lässt Cocagne uns unwillkürlich an eine frivole und lebenslustige Version des irdischen Paradieses denken” (“Così, la Cuccagna ci fa pensare involontariamente a una versione frivola e spensierata del paradiso terrestre”) (Pleij 2000, 14).

¹⁰²¹ “un ambiente straordinariamente bello eppure a malapena generoso nei confronti di questi poveri contadini del Sud”

¹⁰²² “come prova materiale dell’esistenza del ‘paese della cuccagna’”

emigrants about the ‘*paese della cuccagna*’ are intensified by the proximity of it”¹⁰²³ (Fiore 2017, 47; corsivi originali).

Nel romanzo *Cristo si è fermato a Eboli*, Carlo Levi descrive come negli anni ’30 gli echi del Paese dell’Abbondanza giungono fino a Gagliano, un remoto villaggio in Lucania (odierna Basilicata). L’autore racconta come “la posta porta continuamente qualcosa che viene di laggiù, che i compaesani *fortunati* mandano a regalare ai loro parenti” (Levi 2014, 114-5; corsivi miei). Tra gli “strumenti moderni,” meraviglie giunte dall’oltremare, il narratore nomina “splendidi forbicioni di Pittsburg” e “i rasoi del barbiere [...] più perfezionati” che egli abbia mai visto (Levi 2014, 115). Richiamando “evidence inscribed onto the bodies of returnees”¹⁰²⁴ di cui parlava Cinotto (Cinotto 2014, 29), i personaggi rientrati dall’America sfoggiano i denti d’oro per i quali si riconoscono “[q]uesti americani” (Levi 2014, 112).

Uno di essi, soprannominato Faccialorda, è descritto come “un vincitore nella lotta dell’emigrazione” che “viveva nella sua gloria” (Levi 2014, 112). Egli torna dall’America “con un bel gruzzolo,” “ma il vero valore di quel denaro consisteva nel non essere stato guadagnato col lavoro, ma con l’abilità” (Levi 2014, 112). Di conseguenza la descrizione delle avventure di Faccialorda, il quale incassa tre mila dollari come assicurazione fingendosi infermo, mette in luce un altro aspetto fondamentale della Cuccagna, “dove l’abbondanza dei prodotti fosse ottenuta senza fatica” (Cocchiara 1956, 159). Il lavoro non è per niente necessario al fine di acquisire ricchezza, anzi, è contrapposto all’“abilità” e addirittura malvisto. Infine, come dichiara il poemetto *Capitolo di Cuccagna* pubblicato a Siena nel 1581, “quello che più ci dorme, più guadagna” (in Cocchiara 1956, 166).

Cinotto asserisce: “Anticipations of enhanced consumption, visions of better material existences, and fantasies about alternative lifestyles in America were a formidable factor in setting in motion new human mobility from Italy”¹⁰²⁵ (Cinotto 2014, 29). Legando esplicitamente la migrazione di massa al sogno della Cuccagna, Del Giudice enfatizza che “[t]he flight to Cuccagna, the Land of Plenty, [...] became

¹⁰²³ “Nel film *Ellis Island* è il luogo dove le visioni magiche degli emigranti riguardo al ‘paese della cuccagna’ sono intensificate dalla sua prossimità.”

¹⁰²⁴ “prove incise sui corpi di coloro che tornavano”

¹⁰²⁵ “Le aspettative di un consumo accresciuto, le visioni di una vita materiale migliore e le fantasie su stili di vita alternativi in America furono un fattore formidabile nell’avviare una nuova mobilità umana dall’Italia.”

a propelling myth behind Italian mass migration,”¹⁰²⁶ trattandosi essenzialmente di “the mass exodus”¹⁰²⁷ da un paese afflitto da condizioni socio-economiche estremamente disagiate (Del Giudice 2001, 47). A sua volta Ben Lawton puntualizza: “Historically, America has been the great dream for virtually all disenfranchised, oppressed peoples, and in particular for Italians”¹⁰²⁸ (Lawton 1991, 397). Cocchiara osserva che le fonti evidenziano che “il motivo del Paese di Cuccagna era già diffuso in Italia nella vita tradizionale del popolo [...] fin dal Trecento, ma che la sua massima popolarità fu raggiunta a cominciare dal Cinquecento” (Cocchiara 1956, 163). A sua volta Del Giudice afferma che la Cuccagna esercita il proprio potere sull’immaginario collettivo italiano, diventando “[a] collective dream of the hungry masses”¹⁰²⁹ (in Del Giudice 2001, 12) a partire dall’Alto Rinascimento,¹⁰³⁰ a causa dell’incremento vertiginoso della povertà. La studiosa osserva: “Against the images of wealth, patronage and self-celebration in the Renaissance, we can envision, at the margins of the grand tableaux, the beggars and vagabonds who now became endemic. Prisons and hospices for the poor grew, as did concerns over ways of feeding their vast numbers”¹⁰³¹ (Del Giudice 2001, 14). Il siffatto “underworld of the poor and the *culture* of hunger”¹⁰³² (Del Giudice 2001, 14; corsivi originali) è definito dallo storico sociale Pietro Camporesi come “il paese della fame,”¹⁰³³ quindi l’immagine essenzialmente speculare della Cuccagna.

Tirabassi (2018) altresì espone il legame tra il tenore di vita disastroso delle classi sociali inferiori, l’emigrazione italiana di massa e le rappresentazioni dell’America come la terra dell’opulenza. Per illustrare questo collegamento, la storica si serve in particolar modo delle due indagini economico-agrarie commissionate dal

¹⁰²⁶ “la fuga verso la Cuccagna, la Terra dell’Abbondanza, [...] divenne il mito propulsivo dietro la massiccia migrazione italiana”

¹⁰²⁷ “l’esodo di massa”

¹⁰²⁸ “Storicamente, l’America è stata il grande sogno per tutti i popoli emarginati e oppressi, e in particolare per gli italiani.”

¹⁰²⁹ “un sogno collettivo delle masse affamate”

¹⁰³⁰ Per un excursus sullo sviluppo del concetto del Paese della Cuccagna durante il Rinascimento, cfr. “L’immaginario dell’abbondanza alimentare. Il paese di Cuccagna nel Rinascimento” (Boiteux 2006)

¹⁰³¹ “Contro le immagini di ricchezza, mecenatismo e autocelebrazione nel Rinascimento, possiamo visualizzare, ai margini dei grandi tableaux, i mendicanti e i vagabondi che ormai erano diventati endemici. Aumentavano le prigioni e gli ospizi per i poveri, così come le preoccupazioni su come nutrire questi vasti numeri.”

¹⁰³² “il sottomondo dei poveri e la *cultura* della fame”

¹⁰³³ Cfr. *Il paese della fame* (Camporesi 1978).

parlamento italiano, che prendono il nome dai membri del parlamento che le svolsero, Stefano Jacini e Eugenio Faina. *L'Inchiesta Faina* copre l'arco di tempo tra il 1877 e il 1886 e descrive le condizioni agrarie di tutta la penisola italiana, mentre l'*Inchiesta Jacini* svoltasi tra il 1906 e il 1911 si concentra sull'Italia meridionale e la Sicilia.¹⁰³⁴ Basandosi sui materiali raccolti nel corso delle indagini, Tirabassi afferma: “A way of living portrayed as picturesque by some foreign painters [...] was deplorable for those who actually lived it”¹⁰³⁵ (Tirabassi 2018, 119). Ad esempio, nelle zone storiche degli Abruzzi (plausibilmente la regione di provenienza della famiglia di Don DeLillo), l'abitazione era solitamente composta da “only one room for the whole family and frequently for the animals too — pigs and chickens — with a pile of straw as a bed”¹⁰³⁶ (Tirabassi 2018, 120). A cavallo tra i secoli anche la dieta di un contadino era estremamente povera, quindi perfettamente consona all'immagine del “paese della fame.” Gli uomini lavoratori (che godevano dei pasti più consistenti rispetto alle donne e ai bambini) generalmente consumavano la colazione e il pranzo composti da verdura e pane nei campi — “with wine sometimes being a part of the diet”¹⁰³⁷ (Tirabassi 2018, 120) — come una parte della loro paga di lavoratori giornalieri. La cena invece era non di rado composta da una semplice zuppa di ortaggi. Per rimarcare le privazioni che subivano i contadini, la studiosa mette in luce i dettagli angoscianti della loro esistenza. In Calabria, puntualizza Tirabassi, quando i raccolti scarseggiavano, “a ‘bread’ made from lentil flour and wild weeds, with no oil, became the daily diet for the poorest”¹⁰³⁸ (Tirabassi 2018, 120).

L'Inchiesta Faina, conclusasi 25 anni dopo l'*Inchiesta Jacini*, fa un passo in avanti: essa cerca di illustrare le motivazioni dietro l'emigrazione corpora dei ceti sociali bassi, evidenzia la studiosa. Interpellato sulla motivazione della partenza per l'America, un migrante risponde: “Perché qui non si può vivere, perché in America si sta meglio, perché a casa si sta come bestie” (in Tirabassi 2018, 121). Echeggiando

¹⁰³⁴ Cfr. *Atti della Giunta per l'inchiesta sulle condizioni della classe agraria* (Jacini 1881-85) e *Inchiesta parlamentare sulle condizioni dei contadini meridionali e nella Sicilia* (Faina 1909-11).

¹⁰³⁵ “Uno stile di vita rappresentato come pittoresco da alcuni pittori stranieri [...] era deplorabile per coloro che lo vivevano realmente.”

¹⁰³⁶ “Una sola stanza per tutta la famiglia e spesso anche per gli animali — maiali e galline — con un mucchio di paglia come letto.”

¹⁰³⁷ “con il vino che a volte faceva parte della dieta”

¹⁰³⁸ “un ‘pane’ di farina di lenticchie ed erbacce selvatiche, senza olio, divenne la dieta quotidiana dei più poveri”

l'affermazione di Del Giudice sulle rappresentazioni fiabesche dell'America da parte dell'"immigrant propaganda"¹⁰³⁹ (Del Giudice 2001, 48), Tirabassi cita il commento del relatore: "Emulazione, lettere rozze ma suggestive, descrivono l'America come il paese della cuccagna" (in Tirabassi 2018, 121).

Libby Cataldi, scrittrice statunitense di origine italiana, riporta il racconto della nonna materna emigrata da Rotondella, Basilicata. La sua testimonianza evidenzia il legame tra l'estrema miseria, la migrazione di massa (altresì definita "esodo") e lo slancio verso l'America: "She [the grandmother] told me about our family's humble beginnings in Italy, and of the many people from her town and the surrounding villages who joined *the exodus from poverty* and a seemingly hopeless future to come to America"¹⁰⁴⁰ (Cataldi 2009, 101; corsivi miei). In un'intervista rilasciata ad Adam Begley, DeLillo stesso esplicitamente definisce l'America come una meta idealizzata e dichiara di essere attratto da una tale immagine: "America was and is the immigrant's dream, and as the son of two immigrants I was attracted by the sense of possibility that has drawn my grandparents and parents"¹⁰⁴¹ (in Begley 2005, 88). In un'altra occasione, DeLillo menziona i propri "immigrant parents who came to the U.S."¹⁰⁴² e narra del loro viaggio verso la terra che prometteva prosperità e un nuovo ordine sociale: "This was their way out of a certain narrowness, an economic narrowness, into a country that promised certain things"¹⁰⁴³ (in Echlin 2005, 148). In *Underworld* i personaggi di DeLillo vivono quest'America a lungo percepita come una metafora e una promessa di abbondanza, e le loro esperienze svelano la natura piuttosto complessa di quest'ultima.

¹⁰³⁹ "propaganda per immigrati"

¹⁰⁴⁰ "[La nonna] mi raccontava le umili origini della nostra famiglia e le tante persone del suo paese e di quelli vicini che parteciparono all'*esodo dalla povertà* e da un futuro che sembrava senza speranze, per andare in America" (Cataldi 2010, 109-10; corsivi miei).

¹⁰⁴¹ "L'America era ed è il sogno degli immigrati, e come figlio di due immigrati sono stato attratto dal senso di possibilità che ha attirato i miei nonni e i miei genitori."

¹⁰⁴² "genitori immigrati che sono venuti negli Stati Uniti"

¹⁰⁴³ "Questa era la loro via d'uscita da una certa ristrettezza, una ristrettezza economica, verso un paese che prometteva certe cose"

2.2 Le discariche dell'abbondanza

I compagni sfortunati di Albert Bronzini riconoscono e osservano l'abbondanza dell'America e le sue meraviglie, a loro tuttavia non accessibili. Quando nel seminterrato Spadafora condivide con gli amici la meravigliosa scoperta della lavatrice automatica ("where the woman sets a control and walks out the door and the machine washes, rinses, spins, dries, shuts off — everything automatic"¹⁰⁴⁴) essi sono pressochè increduli: "They shook their heads and made sissing noises and muttered casual curses, baffled at their luck in being here, amazed and confused, searching a way to train their skepticism on the wonders that unfolded daily"¹⁰⁴⁵ (DeLillo 2011, 768). Ciononostante si rendono fin troppo conto della natura ingannevole di questa terra di abbondanza. John il Custode, ad esempio, narra della propria esperienza di lavoro in uno stabile danaroso giù a Manhattan e della spazzatura che deve maneggiare lì: "*Mannaggia l'America*. This goddamn country has garbage you can eat, garbage that's better to eat than the food on the table in other countries. They have garbage here you can furnish your house and feed your kids"¹⁰⁴⁶ (DeLillo 2011, 766-7; corsivi originali). Queste rivelazioni mettono in evidenza come la spazzatura americana di per sé rappresenta un'immagine ricondizionata del Paese della Cuccagna. Questa "bountiful folly"¹⁰⁴⁷ colpisce nel profondo i compagni di gioco di Bronzini e rimane impressa nelle loro menti come gli ortaggi giganteschi si fissano nell'immaginazione di Salvatore Mancuso: "They played and bid and made sissing noises to acknowledge the bountiful folly of clothes in the garbage that are good enough to wear"¹⁰⁴⁸ (DeLillo 2011, 767).

Mentre i rifiuti lussuosi altrui sono descritti come ricchezze, le ricchezze di un compaesano sfrattato di Albert sono raffigurati come rifiuti gettati sui marciapiedi del

¹⁰⁴⁴ "la donna doveva solo schiacciare i pulsanti, poi poteva andarsene e la macchina lavava, risciacquava, centrifugava, asciugava e si fermava — tutto da sola" (DeLillo 2014, 817)

¹⁰⁴⁵ "Gli uomini scuotevano la testa ed emettevano i soliti sibili e borbottavano parolacce senza intenzione, sconcertati dalla fortuna di essere lì, stupefatti e confusi, in cerca di un modo di esercitare il loro scetticismo sulle meraviglie che si schiudevano tutti i giorni davanti ai loro occhi" (DeLillo 2014, 817).

¹⁰⁴⁶ "*Mannaggia l'America*. In questo maledetto paese la spazzatura è buona da mangiare, più buona di tanta roba che si mette in tavola in altri paesi. In questo maledetto paese ci puoi arredare la casa e nutrire i figli con la spazzatura" (DeLillo 2014, 815; corsivi originali).

¹⁰⁴⁷ "folle abbondanza" (DeLillo 2014, 815)

¹⁰⁴⁸ "Giocavano e puntavano e sottolineavano con lunghi sibili la folle abbondanza di vestiti ancora buoni da indossare in quella spazzatura" (DeLillo 2014, 815).

Bronx: “Someone was evicted, put out on the street, chairs, tables, bed, right around the corner — the bed, John said, the super. Frame, spring, mattress, pillows, out on the sidewalk. *Porca miseria*”¹⁰⁴⁹ (DeLillo 2011, 768; corsivi originali). Questa è essenzialmente l’immagine rovesciata della Cuccagna descritta nel il poemetto *Capitolo di Cuccagna*, dove “[t]rovi per istrada senza farci spese/ tante camicie, lenzuola e tovaglie” (in Cocchiara 1956, 167). Per giunta la connessione tra i possedimenti così racimolati in “a museum of poverty”¹⁰⁵⁰ (DeLillo 2011, 768) e la spazzatura è ulteriormente rafforzata nel romanzo dall’idea della creazione di un vero e proprio museo dei rifiuti, che Jesse Detwiler, “the visionary,”¹⁰⁵¹ “the waste theorist”¹⁰⁵² (DeLillo 2011, 285), espone a Nick e al suo collega Sims. Detwiler definisce il panorama dominato dai rifiuti “[t]he scenery of the future,”¹⁰⁵³ “[e]ventually the only scenery left”¹⁰⁵⁴ e incita: “[B]asic household waste ought to be placed in the cities that produce it. Bring garbage into the open”¹⁰⁵⁵ (DeLillo 2011, 286). Il panorama del Bronx rappresenta un precursore del progetto visionario di Detwiler, i beni ammassati su un marciapiede già attirano i curiosi: “And they walk by and look. Who says this, who says that, who sits in a chair, who points from a car”¹⁰⁵⁶ (DeLillo 2011, 768).

L’accostare nel testo originale le descrizioni dell’ambigua abbondanza americana (diventata spazzatura) con espressioni idiomatiche in italiano quali “*Porca miseria*” (DeLillo 2011, 768; corsivi originali) e “*Mannaggia l’America*” (DeLillo 2011, 766; corsivi originali) traccia l’origine di tale ambiguità agganciandola al “vecchio mondo.” Lauret enfatizza: “For the point of ‘*porca miseria*’ is that it makes the old country – and the old language – visible in the new”¹⁰⁵⁷ (Lauret 2018, 102;

¹⁰⁴⁹ “Qualcuno è stato sfrattato, messo in mezzo alla strada, sedie, tavoli, letto, proprio dietro l’angolo — il letto disse John il Custode. Telaio, molle, materasso, cuscini, tutto fuori sul marciapiede. *Porca miseria*” (DeLillo 2014, 816; corsivi originali).

¹⁰⁵⁰ “un museo della povertà” (DeLillo 2014, 816)

¹⁰⁵¹ “il visionario” (DeLillo 2014, 302)

¹⁰⁵² “il teorico dei rifiuti” (DeLillo 2014, 302)

¹⁰⁵³ “[i]l panorama del futuro” (DeLillo 2014, 303)

¹⁰⁵⁴ “[l]’unico panorama che resterà da guardare” (DeLillo 2014, 303)

¹⁰⁵⁵ “[L]a spazzatura ordinaria dovrebbe essere piazzata nelle città che la producono. Esponete la spazzatura, fatela conoscere” (DeLillo 2014, 303).

¹⁰⁵⁶ “E la gente che passa e guarda. Chi dice una cosa, chi un’altra, chi si siede su una sedia, chi indica la scena da una macchina” (DeLillo 2014, 816-7).

¹⁰⁵⁷ “Il senso di ‘*porca miseria*’ è che [l’espressione] rende visibile il vecchio paese – e la vecchia lingua – nel nuovo.”

corsivi originali). Il ragionamento di Lauret può essere applicato anche all'espressione "*mannaggia l'America*," poichè entrambe mettono a confronto il vecchio e il nuovo mondo alludendo alla profonda interconnessione dei corrispettivi immaginari. "And the Italian slang is so effective because it represents not just the old world, but critically names the poverty and disgrace of this new world too"¹⁰⁵⁸ afferma la studiosa (Lauret 2018, 102). Per di più, riferendosi alla forza evocativa di "porca miseria," Lauret mette in rilievo "the porcine reference and the misery [that] even a reader who does not know Italian can recognize"¹⁰⁵⁹ (Lauret 2018, 102). Un tale riferimento allude alle ardue condizioni di vita dei contadini meridionali attestati dalle inchieste *Faina* e *Jacini*. Essi vivevano con le bestie e *come* le bestie, la vita da cui cercavano di sfuggire imbarcandosi per il paese dell'Abbondanza. Gioia enfatizza che il topos della miseria costituisce uno dei quattro pilastri dell'immaginario poetico italo americano. "The poets and their families have usually known genuine privation and penury both here and in Europe. This bitter memory informs their views of America [...]"¹⁰⁶⁰ egli afferma (Gioia 1997, 170). Le scene fornite da DeLillo mettono in chiaro non solo che la povertà influenza l'immagine dell'America che i migranti creano e ricreano, ma altresì che nel paesaggio statunitense la miseria non è obbligatoriamente contrapposta all'abbondanza, bensì è non di rado sovrapposta ad essa.

Il legame tra i rifiuti abbondanti raffigurati come beni e la quasi mitica abbondanza dei beni che a loro volta diventano rifiuti, e così via, esibisce la natura ambigua dell'America percepita come Cuccagna. Le immagini delle due si sovrappongono e si discostano a causa della materia stessa che costituisce l'abbondanza, generando nuove letture *iperetniche* del topos dell'America – il Paese della Cuccagna. La cinesi in atto tra le due immagini non traspare solamente nel romanzo in questione. La sopramenzionata scena di *Underworld* rappresenta una revisione della scena descritta da DeLillo nel racconto *Spaghetti and Meatballs* più di trent'anni prima (DeLillo 1965). L'incipit raffigura il protagonista Rico Santullo

¹⁰⁵⁸ "E lo slang italiano è così efficace perché rappresenta non solo il vecchio mondo, ma soprattutto denuncia la povertà e la vergogna di questo mondo nuovo."

¹⁰⁵⁹ "Il riferimento al maiale e la miseria [che] sono riconoscibili anche da un lettore che non conosce l'italiano."

¹⁰⁶⁰ "I poeti e le loro famiglie hanno solitamente conosciuto la vera privazione e la miseria, sia qui che in Europa. Questo amaro ricordo influenza le loro visioni dell'America."

“sitting on a broken-legged brown armchair on the sidewalk of a quite Bronx street”¹⁰⁶¹
con il resto dei suoi possedimenti ammassati accanto:

The rest of the furniture surrounded him on the sidewalk. There were more chairs; some big and small tables; a big chest with portable radio on it; the frame and spring of a double bed; a china closet; a well-pillowed sofa; a large sepia photograph of the young Santullo, dapper and lean as a wolf; a roll-top desk; a closed beach umbrella; several big brown boxes¹⁰⁶² (DeLillo 1965, 244).

La scena fa parte di “the miserably porcine spectacles that define immigrant New York”¹⁰⁶³ creati da DeLillo (Da Cunha Lewin e Ward 2018, 4). Nonostante non contenga esclamazioni enfatiche in lingua, il brano è caratterizzato da un accumulo ostinato degli oggetti, tra i quali anche la foto di Santullo stesso che rappresenta il “passato mitico” del personaggio. Questa strategia aiuta l’autore a contrapporre in una maniera ancor più chiara l’opulenza intrinseca all’immagine della Cuccagna e il tramutare in scarti degli averi racimolati dai migranti attestando “the shipwreck of their American dreams with their household effects out in the open for all to see”¹⁰⁶⁴ (Lauret 2018, 102).

L’interconnessione e la contrapposizione tra l’immagine dell’America intesa come il paese della mitica abbondanza e l’America in cui l’opulenza inevitabilmente si trasforma in immondizia è illustrato in maniera eccelsa dal racconto di Daniela Gioseffi *Rosa in Television Land* (Gioseffi 1991) e dal dialogo tra questo e il romanzo di DeLillo. La storia narra l’esperienza di una vedova senza figli di sessantasette anni, Rosa, di origine pugliese, che lavora in una “chocolate laxative factory”¹⁰⁶⁵ (Gioseffi 1991, 21) in Brooklyn. Innanzitutto il mestiere di Rosa la ricollega in un modo alquanto ironico all’immagine dell’abbondanza americana. Cinotto osserva che le pagine del *Progresso Italo-Americano*, il giornale italiano più popolare negli Stati

¹⁰⁶¹ “seduto su una poltrona marrone con un piede rotto sul marciapiede di una tranquilla strada del Bronx”

¹⁰⁶² “Il resto dei mobili lo circondava sul marciapiede. C’erano altre sedie; alcuni tavoli grandi e piccoli; un grande baule con una radio portatile sopra; la struttura e le molle di un letto matrimoniale; una credenza; un divano ben imbottito; una grande fotografia color seppia del giovane Santullo, elegante e snello come un lupo; una scrivania con serrandina; un ombrellone chiuso; diverse grandi scatole marroni.”

¹⁰⁶³ “i miserabili spettacoli gretti che definiscono la New York degli immigrati”

¹⁰⁶⁴ “il naufragio dei loro sogni americani con i loro effetti domestici esposti all’aperto, alla vista di tutti”

¹⁰⁶⁵ “fabbrica di lassativi al cioccolato”

Uniti, erano ricoperti da numerosi spot pubblicitari di rimedi di vario tipo, tra cui “mixtures against constipation,”¹⁰⁶⁶ farmaci chiamati a risolvere “the unprecedented problem of coping with abundance”¹⁰⁶⁷ (Cinotto 2014, 8). Priva di abbondanza lei stessa, Rosa aiuta a risolvere i problemi intestinali causati dall’abbondanza ai suoi compaesani “più fortunati.”

Rosa difatti vive in “the Red Hook ghetto of immigrant italians”¹⁰⁶⁸ (Gioseffi 1991, 24) in condizioni estremamente modeste con sua sorella allettata Helena di cui si prende cura. Eccheggiando le storie di altri migranti giunti in America per sfuggire alla morsa del “paese della fame” Gioseffi racconta: “As a girl, she [Rosa] remembers nearly starving to death when crops failed after World War I, creating a severe famine throughout southern Italy”¹⁰⁶⁹ (Gioseffi 1991, 21). Per poter alleviare le sofferenze di Helena e acquistarle un letto ospedaliero, Rosa accetta la proposta di apparire in uno spot pubblicitario giacché possiede “a cheerful smile and a foreign accent”¹⁰⁷⁰ ed evoca un’immagine di “everybody’s sweet grandmother”¹⁰⁷¹ (Gioseffi 1991, 22). Un attributo quale l’accento straniero necessario per sembrare “la dolce nonna di tutti,” sottolinea ulteriormente la complessa genealogia americana.

In una limousine aziendale Rosa viaggia verso il West attraverso il Lincoln Tunnel per giungere al set televisivo. Si spinge fino a Morristown, New Jersey, “to a plush green lawn in the back of a huge white Victorian mansion,”¹⁰⁷² dove “[v]oluptuous sunlit shrubs, trees, flowers of every bright springtime color, sweet smells of pine and fresh mown grass surrounded her”¹⁰⁷³ (Gioseffi 1991, 25). La descrizione della zona residenziale illuminata dal sole, con case bianche, allude all’immagine di “streets of westward dreams”¹⁰⁷⁴ di Nick (DeLillo 2011, 89), ove suo padre avrebbe potuto portarla mezzo secolo prima. Come Nick, Rosa riconosce l’immagine all’istante: “This, she decides, at last must be America my family was

¹⁰⁶⁶ “le miscele contro la stitichezza”

¹⁰⁶⁷ “il problema senza precedenti di gestire l’abbondanza”

¹⁰⁶⁸ “il ghetto di Red Hook degli immigrati italiani”

¹⁰⁶⁹ “Da ragazza, [Rosa] ricorda di essere quasi morta di fame quando i raccolti andarono a male dopo la Prima Guerra Mondiale, creando una grave carestia in tutta l’Italia meridionale.”

¹⁰⁷⁰ “un sorriso allegro e un accento straniero”

¹⁰⁷¹ “la dolce nonna di tutti”

¹⁰⁷² “su un lussureggiante prato verde nel retro di una grande villa bianca vittoriana”

¹⁰⁷³ “lussureggianti arbusti illuminati dal sole, alberi, fiori di ogni brillante colore primaverile, dolci profumi di pino e di erba appena tagliata la circondavano”

¹⁰⁷⁴ “le strade dei sogni della frontiera” (DeLillo 2014, 93)

promised by the ticket salesman [...]. This is the America bathed in golden light that lit our dreams as we rocked across the sea on our sickening voyage. This is the America my family never saw!”¹⁰⁷⁵ (Gioseffi 1991, 25). Rosa esclama in un misto d’italiano e inglese stentato: “*Simulare la Provincia d’Apulia! Bellissima!* [...] Umma wisha Mamma and Papa could see dus bella America”¹⁰⁷⁶ (Gioseffi 1991, 25; corsivi originali). A differenza di come accade nel passaggio tratto da *Underworld*, il *code switching* mette in luce il legame tra le immagini *idealizzate* del vecchio e del nuovo mondo ancora valide per Rosa.

L’aura del luogo leggendario si rafforza, mentre Rosa è portata davanti una tavola imbandita che incarna l’abbondanza mitica. Mentre si dipana il lungo riepilogo delle pietanze, la metafora del Paese della Cuccagna è supportata dalla figura retorica dell’enumerazione:

On the seemingly infinite table, Rosa stares in wonder at *the plentiful food*. Great roasted hams with glistered pineapple slices shining in silver trays and glowing with glazed red cherries. Platters of roasted turkeys, crisp and brown, stand beside bowls of cooked yellow corn dripping with butter. [...] Sumptuous loaves of bread, rolls, pies, cakes, cookies of every description and bright ripe vegetable *in abundant variety*, [...] ¹⁰⁷⁷ (Gioseffi 1991, 25; corsivi miei).

Questa è davvero la Cuccagna che rappresenta “[a] poor man’s paradise”¹⁰⁷⁸ come teorizzato da Del Giudice (Del Giudice 2001, 12). Quasi a conferma di ciò, Rosa esclama: “At last, umma see America ina my family’s dreams”¹⁰⁷⁹ (Gioseffi 1991, 25-6). Riferendosi alla centralità del concetto di abbondanza nella cultura italo americana, Del Giudice sottolinea: “the incantatory *abbondanza* mantra [...] not only bubbled up from the very heart of Italian peasant culture and historic experience, it

¹⁰⁷⁵ “Questa, decide, dev’essere l’America che il bigliettaio aveva promesso alla mia famiglia [...]. Questa è l’America immersa in una luce dorata che ha illuminato i nostri sogni mentre ci cullavamo attraverso il mare durante il nostro viaggio nauseante. Questa è l’America che la mia famiglia non ha mai visto!”

¹⁰⁷⁶ “*Simile alla provincia dell’Apulia! Bellissima!* Vorrei che la mamma e il papà vedessero questa bella America.”

¹⁰⁷⁷ “Sul tavolo apparentemente infinito, Rosa osserva meravigliata l’abbondanza di cibo. Grandi prosciutti arrosto con fette di ananas lucide brillano su vassoi d’argento e risplendono con ciliegie rosse glassate. Piatti di tacchini arrosto, croccanti e dorati, sono accanto a ciotole di mais giallo cotto e grondante di burro. [...] Suntuosi filoni di pane, panini, torte, crostate, biscotti di ogni tipo e verdure fresche e colorate *in abbondante varietà*, [...]”

¹⁰⁷⁸ “un paradiso dei poveri”

¹⁰⁷⁹ “Alla fine vedo l’America dei sogni della mia famiglia”

came to form a core value that continues to animate diasporic culture”¹⁰⁸⁰ (Del Giudice 2023, 9; corsivi originali). Allo stesso tempo la studiosa enfatizza che la tanto ambita prosperità in più occasioni si rivela “a decidedly elusive reality that could be, at best, *simulated* during feast days”¹⁰⁸¹ (Del Giudice 2023, 9; corsivi miei).

Secondo Lawton la stragrande maggioranza dei film dei registi italo americani ha in comune “a sense that American Dream is a lie, a trick, and a deception”¹⁰⁸² (Lawton 1991, 397). Come gli sconfitti abitanti del Bronx delilliano, Rosa “in television land”¹⁰⁸³ è costretta a rendersi conto dell’illusorietà dell’abbondanza manifestatasi davanti a lei e della sua natura simulata. “An All-American feast”¹⁰⁸⁴ che si svolge alla villa bianca incarna la mobilità sociale, il passaggio verso il mainstream statunitense; “and not one ‘spicy meatball’ anywhere”¹⁰⁸⁵ le viene indicato (Gioseffi 1991, 26). A Rosa tuttavia non è concesso partecipare alla mensa americana e la comunione le viene esplicitamente negata. Troppo eccitata per fare colazione o pranzo, ora che il suo lavoro è finito, “Rosa’s mouth waters at the glorious repast”¹⁰⁸⁶ (Gioseffi 1991, 27). Prima che possa prenderne un boccone, i lavoratori del set gettano le innumerevoli piettanze “into huge, black plastic garbage bags”¹⁰⁸⁷: “Rosa’s eyes gape in silent horror as breads, rolls, pies, cakes, corn, vegetables, fruits, and amazingly glazed hams are swept from sight, bagged as garbage”¹⁰⁸⁸ (Gioseffi 1991, 27). Sconcertata, Rosa osserva come “the feast of her dreams”¹⁰⁸⁹ è distrutta (Gioseffi 1991, 27), mentre l’abbondanza si trasforma nuovamente in rifiuti; ancora una volta i rifiuti americani rappresentano la ricchezza per gli emarginati quali Rosa e John il Custode.

Nella parte successiva della narrazione Rosa compie il viaggio inverso, dalla villa vittoriana bianca, attraverso il Lincoln Tunnel, fino al “Red Hook ghetto of

¹⁰⁸⁰ “Il mantra incantatorio dell’abbondanza [...] non solo scaturiva dal cuore stesso della cultura contadina italiana e dall’esperienza storica, ma è diventato un valore fondamentale che continua ad animare la cultura della diaspora.”

¹⁰⁸¹ “una realtà decisamente elusiva che poteva, nella migliore delle ipotesi, essere *simulata* durante i giorni di festa”

¹⁰⁸² “è la sensazione che il Sogno Americano sia una menzogna, un inganno e una frode”

¹⁰⁸³ “nel mondo della televisione”

¹⁰⁸⁴ “una festa del tutto americana”

¹⁰⁸⁵ “e nemmeno una ‘polpetta piccante’ in vista”

¹⁰⁸⁶ “Rosa aveva l’acquolina in bocca davanti al glorioso banchetto”

¹⁰⁸⁷ “in enormi sacchi della spazzatura di plastica nera”

¹⁰⁸⁸ “Gli occhi di Rosa si spalancano in un silenzioso orrore mentre pani, panini, torte, crostate, pagnotte di mais, verdura, frutta e prosciutti incredibilmente glassati vengono spazzati via, impacchettati come spazzatura.”

¹⁰⁸⁹ “il banchetto dei suoi sogni”

immigrant italians”¹⁰⁹⁰ (Gioseffi 1991, 24), dove in una cucina semibuia affronta la propria miseria e osserva il precetto della parsimonia sfamandosi con gli avanzzi: “Rosa goes to the bread box and extracts from its near empty depths the waxed-papper-wrapped, half-eaten piece of anisette toast left over from her vigilant breakfast”¹⁰⁹¹ (Gioseffi 1991, 28). Carole A. Clemente osserva: “Gioseffi shows us the heartbreaking contrast between the resigned and stoic suffering in Rosa’s life (*la miseria*) and the elusive, illusory ‘American Dream,’ which she knows is not for her”¹⁰⁹² (Clemente 2008; corsivi originali). Di fatto Rosa è testimone della mitica abbondanza americana con la sua tavola sfarzosamente imbandita solo per rendersi conto che essa non è che simulata, figlia della “television land”¹⁰⁹³ (Gioseffi 1991, 20). Non ne ha nemmeno un assaggio, la vede solo trasformarsi in spazzatura che John il Custode e i suoi compagni potrebbero definire “garbage you can eat, garbage that’s better to eat than the food on the table in other countries”¹⁰⁹⁴ (DeLillo 2011, 766-7).

Nel testo *The Waste Makers* uscito già nel 1960 un giornalista e studioso della cultura americano Vance Packard propone un’immagine idealizzata della città americana del futuro che egli chiama “Cornucopia City”¹⁰⁹⁵ enfatizzando che l’appeal principale della stessa sarà esercitato dalla possibilità di consumo sfrenato: “The heart of Cornucopia City will be occupied by a Titanic push-button super mart built to simulate a fairyland. This is where all the people spend many happy hours a week strolling and buying to their heart’s content”¹⁰⁹⁶ (Packard 1961, 16-7). Criticando la cultura del consumo statunitense, egli sostiene: “wastefulness has become part of the American way of life”¹⁰⁹⁷ (Packard 1961, 19).

Applicando gli studi di Packer al romanzo di DeLillo, Margaret Robson afferma che: “One of the many problems which Packard identifies with this

¹⁰⁹⁰ “ghetto di Red Hook degli immigrati italiani”

¹⁰⁹¹ “Rosa va verso la dispensa del pane e, dalle sue profondità quasi vuote, estrae il pezzo di fetta biscottata all’anice, avvolto in carta cerata e mezzo mangiato, avanzato dalla sua vigile colazione.”

¹⁰⁹² “Gioseffi ci mostra il contrasto straziante tra la sofferenza rassegnata e stoica nella vita di Rosa (*la miseria*) e l’elusivo, illusorio ‘sogno americano,’ che lei sa non essere destinato a lei.”

¹⁰⁹³ “il mondo della televisione”

¹⁰⁹⁴ “la spazzatura [...] buona da mangiare, più buona di tanta roba che si mette in tavola in altri paesi” (DeLillo 2014, 815)

¹⁰⁹⁵ Lett. “Città della Cornucopia”

¹⁰⁹⁶ “Il cuore di Cornucopia City sarà occupato da un gigantesco supermercato automatizzato, costruito per simulare un mondo incantato. Qui le persone trascorrono molte ore felici ogni settimana, passeggiando e acquistando a loro piacimento.”

¹⁰⁹⁷ “lo spreco è diventato parte integrante dello stile di vita americano”

consumerist agenda is central to *Underworld*, and that is the simple equation between waste and abundance”¹⁰⁹⁸ (Robson 2010, 76). Successivamente la studiosa precisa che il rapporto tra l’abbondanza e l’immondizia allude ad un quadro più ampio: “This equation, though, is part of a whole problematic: it is not simply that when there is abundance there must be waste, so that excessive amounts of food become decaying matter”¹⁰⁹⁹ (Robson 2010, 76). Mentre Robson afferma che la complessità consiste nel fatto che “this slide, from the desired to the disgusting, operates, too, in the world of aesthetics”¹¹⁰⁰ (Robson 2010, 76), il contrapporre l’immagine della “Città della Cornucopia” (anelata dagli americani) a quella del Paese della Cuccagna (anelata dai migranti italiani) evidenzia appunto come gli scarti della prima diventano la materia prima della seconda per coloro che sono privati dell’accesso al magico mondo del consumo.

A differenza di Rosa e delle creature del Bronx raffigurate da DeLillo, Nick acquisisce pieno accesso alle abbondanze dell’America, egli ne è diventato un consumatore, un soggetto che partecipa al ciclo in cui i beni diventano rifiuti che si trasformano in ricchezze. Nella sua confortevole villa in periferia si dedica meticolosamente al riciclaggio, e il resoconto della corposità dei rifiuti fa testimonianza dell’opulenza dei prodotti consumati:

At home we removed the wax paper from cereal boxes. We had a recycling closet with separate bins for newspapers, cans and jars. We rinsed out the used cans and empty bottles and put them in their proper bins. We did tin versus aluminum. [...] We took a large paper bag and put all the smaller bags inside and then placed the large bag alongside all the other receptacles on the sidewalk. We ripped the wax paper from our boxes of shredded wheat¹¹⁰¹ (DeLillo 2011, 102-3).

¹⁰⁹⁸ “Uno dei molti problemi che Packard individua in questa agenda consumistica è centrale in *Underworld*, ovvero la semplice equazione tra spreco e abbondanza.”

¹⁰⁹⁹ “Questa equazione, tuttavia, fa parte di un’intera problematica: non si tratta semplicemente del fatto che, quando c’è abbondanza, deve esserci spreco, e che quindi quantità eccessive di cibo si trasformano in materia in decomposizione.”

¹¹⁰⁰ “questo slittamento, dal desiderabile al disgustoso, opera anche nel mondo dell’estetica”

¹¹⁰¹ “A casa toglievamo la carta paraffinata delle scatole di cereali. Avevamo un ripostiglio per il riciclaggio con bidoni separati per i giornali, le lattine e i vasetti di vetro. Sciacquavamo le lattine usate e le bottiglie vuote e le mettevamo nei loro bidoni. Dividevamo la latta dall’alluminio. [...] Prendevamo un sacchetto di carta molto grande, ci mettevamo dentro i sacchetti più piccoli e poi depositavamo il sacchetto più grande accanto a tutti gli altri ricettacoli alienati sul marciapiede. Strappavamo la carta paraffinata dalle scatole di germe di grano” (DeLillo 2014, 107-8).

Descrivendo la procedura a cui si dedica con un fervore quasi religioso (“It was like preparing a pharaoh for his death and burial”¹¹⁰² egli enfatizza (DeLillo 2011, 119)), il protagonista si sofferma sull’origine della parola “receptacle”¹¹⁰³ precisando che essa deriva “from the Latin verb that means receive again”¹¹⁰⁴ (DeLillo 2011, 102). Non solo Nick partecipa allo sport consumista del tutto americano, egli è iniziato ai misteri più intimi di quell’abbondanza che perennemente rinasce dalla spazzatura.

Il legame fine ma inscindibile tra l’immagine delle discariche ritratte in *Underworld* e quella del Paese della Cuccagna diventa evidente attraverso l’intersezione dei loro campi semantici, come illustrato dalla descrizione di Nick di “windrows of refuse heaped many stories high”¹¹⁰⁵ (DeLillo 2011, 104). Il termine “windrow” utilizzato nel testo originale non solamente si riferisce alle file di oggetti ammassati, bensì utilizza definizioni quali “a row of hay raked up to dry before being baled or stored”¹¹⁰⁶ e “a similar row of cut vegetation (such as grain) for drying”¹¹⁰⁷ (“Windrow.” *Merriam-Webster*), alludendo quindi alla mietitura e all’abbondanza dei raccolti. La natura peculiare della Cuccagna definita da Del Giudice “surrealistically hyperactive and magical,”¹¹⁰⁸ (Del Giudice 2001, 12) e la sua incredibile capacità di rigenerarsi rapidamente e incessantemente è altresì rispecchiata nelle descrizioni di DeLillo della discarica. Quando Matt chiede al fratello come va il suo “waste business”¹¹⁰⁹ Nick risponde: “Booming. The waste business. Bigger by the minute. [...] We can build enough landfills, dig enough gaping taverns”¹¹¹⁰ (DeLillo 2011, 205).

Attraverso gli occhi di Brian Glassic l’autore mette inoltre in luce le dimensioni della discarica di Fresh Kills a Staten Island gestita dalla “Waste Containment”: “Three thousand acres of mountained garbage, countered and road-graded [...]”¹¹¹¹ (DeLillo 2011, 184). “Nel *Paese di Cuccagna* tutto è sbalorditivo” enfatizza Cocchiara

¹¹⁰² “Era come preparare un faraone per la morte e la sepoltura” (DeLillo 2014, 125).

¹¹⁰³ “ricettacolo” (DeLillo 2014, 107)

¹¹⁰⁴ “dalla parola latina che significa ricevere di nuovo” (DeLillo 2014, 107)

¹¹⁰⁵ “lunghe file di rifiuti ammonticchiati in pile alte parecchi piani” (DeLillo 2014, 109)

¹¹⁰⁶ “una fila di fieno rastrellato per essere asciugato prima di essere imballato o conservato”

¹¹⁰⁷ “una fila simile di vegetazione tagliata (come il grano) per l’essiccazione”

¹¹⁰⁸ “irrealisticamente iperattiva e magica”

¹¹⁰⁹ “il business dei rifiuti” (DeLillo 2014, 212)

¹¹¹⁰ “È in pieno boom. Il business dei rifiuti. Cresce di minuto in minuto. [...] Non riusciamo a costruire abbastanza discariche, a scavare cave abbastanza capaci” (DeLillo 2014, 212-3).

¹¹¹¹ “C’erano migliaia di acri di spazzatura ammonticchiata, terrazzata e segnata dai percorsi dei macchinari [...]” (DeLillo 2014, 191).

(Cocchiara 1956, 168, corsivi originali), e tutto è sbalorditivo anche nella Fresh Kills. DeLillo descrive le sue meraviglie nella seguente maniera: “It was science fiction and prehistory, garbage arriving twenty-four hours a day, hundreds of workers, vehicles with metal rollers compacting the trash bucket augers digging vents for methane gas, the gulls diving and crying, a line of snouted trucks sucking in loose litter”¹¹¹² (DeLillo 2011, 184). Rafforzando l’interconnessione tra le due facce della Cuccagna, lo skyline della discarica si sovrappone sull’immagine delle Torri Gemelle, il simbolo della prosperità americana: “The towers of the World Trade Center were visible in the distance and he [Brian] sensed a poetic balance between that idea and this one”¹¹¹³ (DeLillo 2011, 184).

Lo scenario della discarica è dominato da una colossale montagna di rifiuti “ever growing and shifting”¹¹¹⁴ (DeLillo 2011, 184). Essa, “reddish brown, flat topped, monumental, sunset burning in the heights”¹¹¹⁵ (DeLillo 2011, 183) è talmente surreale che a Brian sembra quasi di avere delle allucinazioni delle colline dell’Arizona, cioè del quasi mitico West. Il personaggio paragona il monte dei rifiuti alla Grande Piramide di Giza, solo che “twenty-five times bigger,”¹¹¹⁶ poiché raggiungerà “fifty million tons by the time they top it off”¹¹¹⁷ (DeLillo 2011, 185). Questa immagine richiama la gigantesca montagna di Parmigiano che svetta sul Paese della Cuccagna, come rappresentata già in varie stampe popolari napoletane. Del Giudice riporta il brano tratto da *La piacevole historia di Cvccagna* datata 1715, opera cantata dall’artista di strada Giovanni il Tranese: “And right in the center of this land is a huge mountain of cheese. A cauldron sits on top and *maccheroni* and *tortellini* spew forth

¹¹¹² “Era fantascienza e preistoria, spazzatura che arrivava ventiquattr’ore al giorno, centinaia di operai, veicoli con rulli compressori per compattare i rifiuti, trivellatrici che scavavano pozzi per il gas metano, gabbiani che scendevano a picco stridendo, una fila di camion dal muso lungo che risucchiavano i rifiuti sparsi” (DeLillo 2014, 191).

¹¹¹³ “Le Torri del World Trade Center erano visibili in lontananza e Brian percepì un equilibrio poetico tra quell’idea e questa” (DeLillo 2014, 192).

¹¹¹⁴ “perennemente in crescita e mutamento” (DeLillo 2014, 192)

¹¹¹⁵ “bruno-rossastra, appiattita in cima, monumentale, illuminata in vetta dalla fiammata del tramonto” (DeLillo 2014, 191)

¹¹¹⁶ “venticinque volte più grande” (DeLillo 2014, 192)

¹¹¹⁷ “cinque milioni di tonnellate una volta che fossero arrivati alla sommità” (DeLillo 2014, 193)

all day long, roll down the Parmesan mountain”¹¹¹⁸ (in Del Giudice 2001, 11; corsivi originali).

Questa visione, nelle sue diverse versioni, è ricorrente nelle descrizioni del Paese dell’Abbondanza. Nell’opera *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, pubblicata nel 1907, Francesco Novati descrive il paesaggio della Cuccagna e cita “il gran Monte Mecca, mongibello da burla” che funge da fornello (in Cocchiara 1956, 159).¹¹¹⁹ In sommità vi è posto un enorme vaso da cui “balzano fuori fardelli di maccheroni, tortelli, ravioli che si rivestono di formaggio nel ruzzolare giù per le falde” (in Cocchiara 1956, 159). Nel suo saggio Martine Boiteux traccia la topografia della Cuccagna come rappresentata nell’immaginario italiano collettivo e altresì evidenzia il ruolo centrale occupato dal siffatto monte. La studiosa difatti descrive “una vasta pianura dominata da un’alta montagna fatta di buon parmigiano grattugiato e sormontata da una pentola piena di ravioli caldi” (Boiteux 2006, 36-7).

L’immagine della montagna di formaggio che si erge nel mezzo del Paese dell’Abbondanza gode di una genealogia antica, giacché essa appare già in uno dei primi testi italiani che menziona questo paese mitico. Come osserva Cocchiara, “[i]n Italia una delle più antiche testimonianze sul Paese di Cuccagna vien data da Boccaccio nel suo *Decamerone*” (Cocchiara 1956, 160). La III novella dell’ottavo giorno contiene una descrizione del “paese di Bengodi,” ove “si legano le vigne con le salsicce, ed avevasi un’oca a denario ed un papero giunta; ed eravi una montagna tutta di formaggio parmigiano grattugiato” (Boccaccio 1956, 624). L’immagine della “piramide di Giza” formata dai rifiuti in decomposizione dalla cui sommità balza giù l’immondizia scaricata entra in dialogo con le sopracitate versioni dell’immagine “classica” della montagna di parmigiano,¹¹²⁰ evidenziando come DeLillo revisiona l’immaginario italiano cui attinge. In *Underworld* non sono montagne di formaggio grattugiato, ma montagne di spazzatura tritурata a rappresentare il Paese della

¹¹¹⁸ “E proprio al centro di questa terra si erge una gigantesca montagna di formaggio. In cima vi è un calderone da cui sgorgano maccheroni e tortellini per tutto il giorno, rotolando giù dalla montagna di Parmigiano.”

¹¹¹⁹ Cfr. (Novati 1907).

¹¹²⁰ Nella stampa settecentesca intitolata *La Cuccagna Nuova, trovata nel Porcolandia l’anno 1703 da Seigoffo quale racconta esservi tutte le delizie; e chi desidera andarvi, gli arriva prestissimo con il pensiero con tutta facilità. E finalmente qui chi sempre vive mai more* sono raffigurati un “monte, che sempre vi sono formagi” e una “montagna d’oro et argento che quanto più se gli si cava tanto più cresce” (in Cocchiara 1956, tavola 14). Per la sua miracolosa capacità di rinnovarsi, essa altresì si ricollega ai paesaggi delle discariche ritratte da DeLillo.

Cuccagna che il protagonista trova in America - eppure, questa terra così ricca di rifiuti riesce a realizzare la promessa di prosperità e di un nuovo ordine sociale insita nell'idea del Paese dell'Abbondanza.

In realtà Nick Shay “fa l’America” governando dalla sua torre scintillante di bronzo le abbondanti distese di spazzatura americana - “we were waste managers, waste giants,”¹¹²¹ egli sottolinea (DeLillo 2011, 88). I termini ai quali ricorre il protagonista sottolineano la sua posizione di privilegio, ben diversa da quella di John il Custode, un umile spazzino che gestisce i rifiuti nel Bronx. In un crescendo Nick definisce sé stesso e i suoi colleghi “waste handlers, waste traders, cosmologists of waste”¹¹²² (DeLillo 2011, 88). Egli oramai fa parte dei “waste brokers,”¹¹²³ di coloro che si sono elevati al rango di “the Church Fathers of waste in all its transmutations”¹¹²⁴ (DeLillo 2011, 102). Ciononostante, il titolo, prestigioso che sia, è sempre moderato dal termine “waste” indicando la complessità della parabola ascendente di Nick.

2.3 La discarica senza restrizioni

I bassifondi dell'immondizia in cui regna il protagonista difatti evocano i numerosi luoghi comuni dispregiativi attribuiti agli immigrati italiani, rivelando così sia l'ambiguità del progresso sociale di Nick sia la resilienza essenziale per affrontare quegli stereotipi. L'immagine del business di successo internazionale di Nick, ad esempio, viene messa in discussione dalla volgare persistenza del fetore dei rifiuti, che porta il protagonista a interrogarsi sulla propria persona:

In Holland I went to VAM, a waste treatment plant that handles a million tons of garbage a year. I sat in a white Fiat and went past windrows of refuse heaped many stories high. Down one towering row and around to another, waves of steam rising from the tapered heaps, and there was a stink in the air that filled my mouth, that felt deep enough to singe my clothes. Why did I think I was born with this experience in my brain? Why was it personal?¹¹²⁵ (DeLillo 2011, 104).

¹¹²¹ “i manager dei rifiuti, i giganti dei rifiuti” (DeLillo 2014, 91)

¹¹²² “Noi manipolavamo i rifiuti, trattavamo i rifiuti, eravamo i cosmologi di rifiuti” (DeLillo 2014, 91).

¹¹²³ “i broker dei rifiuti” (DeLillo 2014, 107)

¹¹²⁴ “i Padri della Chiesa dei rifiuti in tutte le loro trasmutazioni” (DeLillo 2014, 107)

¹¹²⁵ “In Olanda andai al Vam, un impianto di riciclaggio dei rifiuti che tratta milioni di tonnellate di spazzatura all'anno. Seduto in una Fiat bianca, passai accanto a lunghe file di rifiuti ammonticchiati in pile alte parecchi piani. Una fila torreggiante dopo l'altra, con ondate di vapore che si alzavano dai

Nick utilizza una Fiat bianca. Il marchio della macchina rimanda al miracolo economico italiano suggerendo la salubre relazione che il protagonista riesce ad instaurare con la propria italianità: da italo americano di successo, egli è legittimato a consumare i beni italiani, quali Fiat e “aged grappa”¹¹²⁶ (DeLillo 2011, 810). A sua volta il colore della vettura indica ulteriormente il rapporto di confidenza con la categoria *whiteness*. Cinotto afferma che “Italian Americans of all walks of life have consistently shaped and publicly proclaimed their diasporic ethnic identity through consumption”¹¹²⁷ (Cinotto 2014, 578) e i prodotti di consumo di Nick proiettano un’immagine di un italo americano di successo. Ciononostante il tanfo che si alza dai campi seminati dall’immondizia evoca i corridoi maleodoranti del Bronx, dove “cabbage smells in the hallway”¹¹²⁸ (DeLillo 2011, 89) e giunge oltre, ricollegandosi all’intero bagaglio delle esperienze dolorose dei migranti italiani.

Nella retorica xenofoba anti-migratoria in voga nell’America del primo Novecento l’immagine degli italiani è frequentemente distorta da una lente che David J. Cisneros definisce “[t]he metaphor of ‘immigrant as pollutant’”¹¹²⁹ (Cisneros 2008, 569). Nella famigerata vignetta di Samuel D. Ehrhart intitolata “The Fool Pied Piper,” uscita nel *Puck Magazine* nel 1909, i migranti italiani sono raffigurati come i ratti scuri con le teste antropomorfe che sbucano dai sottomondi delle fognature europee. Le creature alludono alla descrizione di DeLillo di “black kids and white kids *up* from the subways or off the local Harlem streets, lean shadows, bandidos,”¹¹³⁰ (DeLillo 2011, 12; corsivi miei), che giungono dai loro bassifondi e cercano di intrufolarsi in un sito esplicitamente americano come lo stadio di baseball.

Allo stesso modo la caricatura di Louis Dalrymple, pubblicata nel *The Judge* nel 1903 e intitolata “The Unrestricted Dumping-Ground,”¹¹³¹ ritrae i migranti italiani

mucchi rastremati verso l’alto, c’era un puzzo nell’aria che mi riempiva la bocca e sembrava abbastanza penetrante da bruciarmi i vestiti. Perché mi venne da pensare che ero nato con questa esperienza nel cervello? Perché era una cosa personale?” (DeLillo 2014, 109).

¹¹²⁶ “grappa invecchiata” (DeLillo 2014, 861)

¹¹²⁷ “Gli italo americani di ogni estrazione sociale hanno costantemente plasmato e pubblicamente proclamato la loro identità etnica diasporica attraverso il consumo”

¹¹²⁸ “[vi è un] odore di cavolo nell’atrio” (DeLillo 2014, 93).

¹¹²⁹ “la metafora dell’‘immigrato come inquinante’”

¹¹³⁰ “ragazzi bianchi e ragazzi neri, *sbucati dalla* metropolitana o dalle vicine strade di Harlem, ombre smilze, bandidos” (DeLillo 2014, 5; corsivi miei)

¹¹³¹ “Discarica senza Restrizioni”

come sorci scaricati in abbondanza, come rifiuti, da un contenitore segnato dalla scritta “Direct from the Slums of Europe. Daily”¹¹³² sotto lo sguardo corruciato dello Zio Sam. Come evidenzia Cisneros, “in addition to being conceived as a crime wave or invasion, immigration is framed metaphorically as a dangerous pollutant”¹¹³³ (Cisneros 2008, 578). Le vignette mettono in luce come nell’immaginario collettivo statunitense dell’epoca i migranti fossero rappresentati come inquinanti della società che minacciano di trasformare l’America stessa in una discarica.

Questa metafora continua a risuonare in *Underworld*, applicata dalle “vecchie” vittime ai “nuovi” soggetti. Riferendosi alla trasformazione della struttura etnica del Bronx che inizia ad avverarsi già a partire dagli anni ’50, nella parte sesta si puntualizza: “There was always the neighborhood and who was leaving and who was moving in, showing up on the fringes. Tizzoons”¹¹³⁴ (DeLillo 2011, 768). I nuovi arrivati, che si collocano ai margini (un rimando piuttosto esplicito ai migranti delle ondate precedenti), sono identificati con un termine dispregiativo, che fa rabbrivire Bronzini. In un’intervista rilasciata per *Guardian Books Podcast* nel 2016, DeLillo include il termine nell’insieme di offese impronunciabili.¹¹³⁵ Secondo Lauret: “‘tizzoon’ is an Italian American hybrid that expresses the speaker’s hatred, contempt, and fear of a black other”¹¹³⁶ (Lauret 2018, 103). Albert Bronzini traccia l’etimologia dell’insulto rivelando gli stereotipi in esso codificati: “A southern dialect word, a corruption, a slur, an invective, from tizzo, he assumed, a firebrand or smoldering coal, and broadened to human dimensions in tizzone d’inferno, scoundrel, villain”¹¹³⁷ (DeLillo 2011, 768). Come gli italiani prima di loro, i nuovi migranti sono deumanizzati, discriminati per il colore della pelle, bollati come coloro che contaminano e minacciano la comunità del Bronx. Il termine rappresenta “a shameful reminder of an Italian American racism that divided people of the same class, sharing

¹¹³² “Direttamente dai Bassifondi d’Europa. Quotidianamente”

¹¹³³ “oltre ad essere concepita come un’ondata di criminalità o un’invasione, l’immigrazione viene metaforicamente rappresentata come un pericoloso inquinante”

¹¹³⁴ “C’era sempre il quartiere e gente che se ne andava e gente che arrivava, e si sistemava ai margini. Tizzoni” (DeLillo 2014, 817).

¹¹³⁵ Cfr. “Don DeLillo on Writing His Novel *Underworld*” (Mullan 2016).

¹¹³⁶ “‘Tizzoon’ è un ibrido italo americano che esprime l’odio, il disprezzo e la paura del parlante nei confronti di un’altra persona di colore”

¹¹³⁷ “La parola di un dialetto meridionale, una corruzione, un farfuglio, un’invettiva, da *tizzo*, immaginava, un pezzo di carbone incandescente, dilatato a dimensioni umane in tizzone d’inferno, furfante, manigoldo” (DeLillo 2014, 817).

the same space”¹¹³⁸ (Lauret 2018, 103-4). Bronzini come osserva Lauret “may not be black, but he is ‘bronz-ed’”¹¹³⁹ (Lauret 2018, 103); egli riconosce la triste ironia racchiusa nell’insulto. Il testo lo mette in evidenza, enfatizzando la rete delle connessioni che avvolge l’immagine: “A word Albert wished they wouldn’t use. [...] But they spoke it, of course, these men, these immigrants or sons of immigrants, the hordes who threaten society’s peaceful sleep, who are always showing up and moving in. Tizzoon”¹¹⁴⁰ (DeLillo 2011, 768). Il brano, di conseguenza, puntualizza la reversibilità delle immagini impiegate nella costruzione degli stereotipi etnici, la loro ripropagazione nelle forme revisionate.

Le vignette sopracitate inoltre alludono allo stereotipo per cui gli italiani, e successivamente italo americani, erano indiscriminatamente bollati come appartenenti alla criminalità organizzata (identificata come “Black Hand”¹¹⁴¹ da Ehrhart o esplicitamente come “mafia” da Dalrymple). In *Underworld* DeLillo esibisce questo luogo comune per mezzo del cabarettista Lenny Bruce. In uno dei suoi monologhi, Lenny racconta una barzelletta in cui un angelo confessa a Fidel Castro che “Lawd Jesus has a soft spot for the mob”¹¹⁴² e la ragione è ovvia: “He’s Italian”¹¹⁴³ (DeLillo 2011, 547). Ripetendo insulti etnici, l’angelo afferma: “All the popes are wops. Everybody knows this, man. This because Jesus a wop. Jesus a guinea from the word go. Check his complexion, Jim”¹¹⁴⁴ (DeLillo 2011, 547). La battuta allude sia agli esseri scuri raffigurati da Ehrhart e Dalrymple, sia alla carnagione scura di Nick e di suo padre, Jim.

Infine, poiché sovrappongono le insegne della malavita e della discarica, le immagini dei bassifondi e dei contenitori della spazzatura, le caricature aiutano a rintracciare le origini della degradante triade “Italiani/rifiuti/criminalità organizzata” tuttora persistente nella cultura americana. A illustrare ulteriormente questo nesso è

¹¹³⁸ “un vergognoso promemoria del razzismo italo americano che divideva persone della stessa classe, che condividevano lo stesso spazio”

¹¹³⁹ “potrebbe non essere nero, ma è ‘abbronzato’”

¹¹⁴⁰ “Una parola che Albert avrebbe preferito che non usassero. [...] Ma la pronunciavano, naturalmente, quegli uomini, quegli immigrati o figli di immigrati, le orde che minacciano il sonno sereno della società, che non smettono mai di arrivare, di traslocare. Tizzoni” (DeLillo 2014, 817).

¹¹⁴¹ “la Mano Nera”

¹¹⁴² “Il signore Gesù [...] ha un debole per la mala” (DeLillo 2014, 583)

¹¹⁴³ “Il ragazzo è italiano, no?” (DeLillo 2014, 583)

¹¹⁴⁴ “Tutti i papi sono wop, guappi, no? Lo sanno tutti, amico. E questo perché anche Gesù è wop. Gesù è un guappo da che mondo è mondo. Basta guardare la sua carnagione, cocco” (DeLillo 2014, 583).

anche la copertina di *Italian Joke Box* creata da Tommy Boccafucci nel 1975. La caricatura include una “barzelletta etnica” in didascalia, la cui premessa “Why are there only two pallbearers at Italian funeral?”¹¹⁴⁵ è seguita da una punch-line eloquente: “Because garbage cans have only two handles.”¹¹⁴⁶ Essa trasmette l’idea di una fusione, in cui gli italiani vengono associati ai rifiuti e/o alla consuetudine della criminalità organizzata di sbarazzarsi dei cadaveri.

Questa prassi e la triade in generale sono altresì rimarcate in *Underworld*. In più occasioni Nick discute con il suo collega Sims la sorte della nave vagabonda per quasi due anni “sailing port to port”¹¹⁴⁷ (DeLillo 2011, 278) senza poter scaricare il suo cargo di immondizia. Sims afferma che la nave è “mob-owned”¹¹⁴⁸ (DeLillo 2011, 279) spiegando: “The mob has a lot of involvement in waste carting. So why not waste handling, waste shipment, waste everything?”¹¹⁴⁹ (DeLillo 2011, 280). Il gioco di parole orchestrato da DeLillo altresì evidenzia il legame più profondo tra il mondo della mala e quello dell’immondizia, giacché nel gergo da gangster il verbo “to waste” era non di rado utilizzato con il suo significato traslato di “to kill someone”¹¹⁵⁰ (“Waste.” *Merriam-Webster*). Nick stesso evidenzia la connessione riferendosi all’ipotetica morte del padre: “They took him out to the marshes and *wasted him* as we say today, or used to say until it got changed to something else”¹¹⁵¹ (DeLillo 2011, 106; corsivi miei). Successivamente Sims narra la sventura della nave dei rifiuti: “A judge issued an order, an injunction that they couldn’t dump the sludge because there’s a body buried there”¹¹⁵² (DeLillo 2011, 331). Alla domanda di Nick di che cadavere si tratti, Sims risponde sbalordito dall’ingenuità del collega: “Whose body. Whose body do you want it to be? That’s whose body. Some mobster, I hear. Shot in the head execution-style”¹¹⁵³ (DeLillo 2011, 331). Rafforzando il legame con la malavita

¹¹⁴⁵ “Perché ci sono solo due portatori di bara a un funerale italiano?”

¹¹⁴⁶ “Perché i bidoni della spazzatura hanno solo due maniglie”

¹¹⁴⁷ “a navigare da uno porto all’altro” (DeLillo 2014, 294)

¹¹⁴⁸ “in mano alla malavita” (DeLillo 2014, 296)

¹¹⁴⁹ “La criminalità ha molti interessi nel trasporto di rifiuti. Quindi perché non la manipolazione dei rifiuti, nella spedizione dei rifiuti, in tutto quello che riguarda i rifiuti?” (DeLillo 2014, 296).

¹¹⁵⁰ “uccidere qualcuno”

¹¹⁵¹ “Lo portarono nelle paludi e *lo fecero secco*, come si dice adesso, o come si diceva finché non è saltato fuori qualcos’altro” (DeLillo 2014, 112).

¹¹⁵² “Un giudice ha emesso l’ordine, un ingiunzione per cui non potevano scaricare il liquame perché c’è un cadavere sepolto dentro” (DeLillo 2014, 352)

¹¹⁵³ “Il cadavere di chi. Di chi vuoi che sia? Di un malavitoso, dicono. Con un colpo in testa, stile esecuzione” (DeLillo 2014, 352).

italiana, la conversazione immediatamente slitta sulla figura di Mario Badalato, “[a] mob figure”¹¹⁵⁴ (DeLillo 2011, 331).

La nave stramba e errante, “[that] keeps changing names”¹¹⁵⁵ (DeLillo 2011, 279), inoltre allude all’emblematica “nave dei folli,” rappresentata da Sebastian Brant e da Hieronymus Bosch, con un ulteriore aggancio alla mitica abbondanza dei rifiuti di *Underworld* all’immagine della Cuccagna. Nel suo poema *Das Narrenschiff. La nave dei folli*, Brant racconta di un’imbarcazione in viaggio per mare verso un luogo chiamato Narragonia che poi procede fino al Paese della Cuccagna,¹¹⁵⁶ mentre il quadro di Bosch ritrae una folla di personaggi stretti su una piccola imbarcazione che viaggia per mare senza attraccare e senza alcuna meta come quella menzionata da DeLillo, definita “a spectral ship”¹¹⁵⁷ originaria di “a folk tale”¹¹⁵⁸ (DeLillo 2011, 278).

La tendenza di associare gli italo americani alla mafia e al business dello smaltimento dei rifiuti non si interrompe né con l’*ethnic revival*¹¹⁵⁹ né con la presunta assimilazione degli italiani nel mainstream statunitense. Passa invece al nuovo millennio nelle sue forme rivisitate. La tendenza è esemplificata e rafforzata dal personaggio di Tony Soprano della serie televisiva *The Sopranos* (Chase, *et al.* 1999-2007), “collega” e “compaesano” di Nick. Gardaphè afferma che, riprendendo un gangster scartato da “the garbage heap of film characters,”¹¹⁶⁰ David Chase non si limita a riutilizzare la figura tradizionale, ma la trasforma in quello che lui stesso definisce “fresh garbage”¹¹⁶¹ (Gardaphé 2006, 150-1). Lo studioso sottolinea ulteriormente la connessione tra le immagini e la loro continua metamorfosi. Entrambi primogeniti dominati da una figura paterna rimossa dalla narrazione, Nick e Tony hanno alcune cose in comune. Come osserva Wallace Katz, il montaggio d’apertura della serie stessa “tells a story about generational change and social mobility, the

¹¹⁵⁴ “[u]n personaggio della malavita” (DeLillo 2014, 352)

¹¹⁵⁵ “[che] continua a cambiare nome” (DeLillo 2014, 295)

¹¹⁵⁶ Cfr. (Brant 1989).

¹¹⁵⁷ “una nave fantasma” (DeLillo 2014, 294)

¹¹⁵⁸ “una leggenda” (DeLillo 2014, 294)

¹¹⁵⁹ “rinascita etnica”

¹¹⁶⁰ “il mucchio di spazzatura dei personaggi cinematografici”

¹¹⁶¹ “spazzatura fresca”

American Dream”¹¹⁶² (Katz 2001, 95). In effetti, il percorso di Tony riflette la stessa ascesa di Nick.

Mentre Tony si muove “lightward and westward”¹¹⁶³ attraverso il Lincoln Tunnel — “once forged by people like Tony’s ancestors,”¹¹⁶⁴ come sottolinea Gardaphè (Gardaphè 2006, 152) - si allontana nel tempo e nello spazio da Manhattan e dalle sue affollate aree etniche. Durante questo viaggio che permette agli spettatori di rivivere “the mythological but also real American journey”¹¹⁶⁵ (Katz 2001, 96), Tony si muove attraverso un quartiere operaio, superando “the gritty Newark neighborhood [...] of his childhood”¹¹⁶⁶ (Katz 2001, 96). Si dirige verso una zona residenziale benestante del New Jersey, dove le strade ricche di vegetazione con le ville lussuose possono essere altresì definite “streets of westward dreams”¹¹⁶⁷ (DeLillo 2011, 89). Essenzialmente Tony ripete il percorso compiuto da Rosa, solo che, a differenza di lei, è legittimato a rimanerci. Tuttavia, sebbene riesca a entrare nel “mondo dei ricchi,” come Nick, Tony Soprano è profondamente segnato da questo viaggio, come rivelano i suoi continui attacchi di panico.

La connessione tra la malavita italiana e “il business dei rifiuti” si riflette anche nei paesaggi extra-Americani. Vi è anche un altro corrispettivo degli immondezzi colossali e quasi leggendari, traboccanti di rifiuti, gestiti dalla mafia che proviene dal Bel Paese. Esso si mette in dialogo con le raffigurazioni delle discariche delilliane e evidenzia come queste facciano parte di una vasta rete capillare di immagini interconnesse. Si tratta della famigerata Terra dei fuochi ritratta da uno scrittore e giornalista italiano Roberto Saviano. Una vasta area nella Campania utilizzata dai clan mafiosi come discarica abusiva che generò ingenti profitti. La landa dove ardono numerosi roghi dei rifiuti sprigionando diossina si vanta di un nome quasi poetico che allude alle scoperte geografiche del Rinascimento, alla terra lontana e leggendaria descritta da Magellano. Saviano osserva: “Come l’esploratore portoghese vide dal mare i fuochi sulla costa, così chi viaggia sulla Strada Statale 7bis Terra di Lavoro [...] o sull’Asse Mediano, se distrae lo sguardo dall’asfalto vede tutt’intorno fumo salire

¹¹⁶² “racconta una storia di cambiamento generazionale e di mobilità sociale, il sogno americano”

¹¹⁶³ “verso la luce e verso il West”

¹¹⁶⁴ “un tempo costruito da persone come gli avi di Tony”

¹¹⁶⁵ “il viaggio americano, mitologico ma anche reale”

¹¹⁶⁶ “il duro quartiere di Newark [...] della sua infanzia”

¹¹⁶⁷ “le strade dei sogni della frontiera” (DeLillo 2014, 93)

dalla terra e se abbassa il finestrino sente un odore acre che brucia in gola lasciando un sapore acido” (Saviano 2013, 25). L’odore acre che si alza dalla terra si ricollega a “waves of steam rising from the tapered heaps”¹¹⁶⁸ (DeLillo 2011, 104) come descritto da Nick Shay e al lezzo che riempie la bocca del protagonista. Con le modifiche subite nel contesto statunitense, l’immagine della Cuccagna è stata ritraslata sul suolo italiano.

In maniera analoga ma più aggressiva rispetto a quanto accade in *Underworld*, l’immagine della Terra dei fuochi si sovrappone sull’immagine dell’opulenza agricola giacché essa letteralmente soppiantò una gran parte delle “primizie dell’agricoltura” definite “l’oro di Napoli” (Saviano 2013, 25). Per di più, trattando l’argomento in *Gomorra*, Saviano al fine di rimarcare la sovrabbondanza del traffico italiano dei rifiuti illegale ricorre all’immagine di un monte gigante dai tratti cuccagneschi che richiama la Grande Piramide di Giza descritta da Brian Glassic:

Se i rifiuti sfuggiti al controllo ufficiale [...] fossero accorpati in un’unica soluzione, nel loro complesso diverrebbero una catena montuosa da quattordici milioni di tonnellate: praticamente come una montagna di 14.600 metri con una base di tre ettari. Il Monte Bianco è alto 4.810 metri, l’Everest 8.844. Questa montagna di rifiuti [...] sarebbe la più grande montagna esistente sulla terra (Saviano 2006, 311).

Le discariche delilliane dialogano con le rappresentazioni della Terra dei fuochi di Saviano. Le montagne di spazzatura che costruisce Nick, “pyramids of waste above and below the earth”¹¹⁶⁹ (DeLillo 2011, 106), si rispecchiano nelle voragini campane straripanti d’immondizia, gestite dalla mala italiana: “Nel giuglianese è stata scoperta una cava dismessa completamente ricolma di rifiuti. La stima della quantità sversata corrisponde a circa ventottomila Tir. Una massa rappresentabile immaginando una fila di camion [...] che va da Caserta a Milano” (Saviano 2006, 312). L’immagine dell’abbondanza quasi mitica dei rifiuti che si trasforma in ricchezza si propaga nelle sue varianti nell’immaginario italiano e italo americano nelle opere tra cui *Gomorra*, *The Sopranos* e *Underworld*, rinfrangendosi tra le immagini fittizie e i fatti di cronaca. Anche se lungi dal ricomporre il quadro completo, il lettore (lo spettatore) abile può comunque ammirare la complessità del disegno.

¹¹⁶⁸ “ondate di vapore che si alzavano dai mucchi rastremati verso l’alto” (DeLillo 2014, 109)

¹¹⁶⁹ “piramidi di rifiuti sopra e sotto terra” (DeLillo 2014, 111)

Il protagonista di DeLillo interagisce con lo stereotipo del gangster implicito nello stesso titolo del romanzo, “the title [that] echoes a famous 1927 gangster film”¹¹⁷⁰ (Gardaphé 2006, 145-6). “Even though his family had been affected negatively by gangster activity, Nick sometimes plays the gangster in his daily life,”¹¹⁷¹ asserisce Gardaphé e sostiene che questa prassi permette al protagonista “[to] connect to his past as he lives in a world that is far removed from the Bronx neighborhood”¹¹⁷² (Gardaphé 2006, 146). Le sue “spassose” imitazioni da gangster gli permettono anche di minimizzare e dominare l’immagine di un malavitoso, esorcizzando la propria ansia mentre si identifica come Mario Badalato, il mafioso del Bronx presumibilmente coinvolto nella scomparsa di Jimmy e che, come dichiara Nick, è anch’egli coinvolto nell’attività di “[w]aste carting”¹¹⁷³ (DeLillo 2011, 332). Nick confessa: “In my office in the bronze tower I made gangster threats that were comically effective. I said to a consultant who was late with a report, ‘I’m telling you once and for all that I, me, Mario Badalato, I’ll sever your fucking family’s head off.’ This in a scraped-raw voice faithful to the genre and evilly appreciated by the others in the room”¹¹⁷⁴ (DeLillo 2011, 104).

Le imitazioni di Nick si discostano drasticamente dall’atteggiamento schivo di Badalato di cui Nick stesso era testimone. Le minacce messe a nudo fanno violare un precetto fondamentale del codice della mala definito da Salvatore Di Piazza l’“obliquità semantica” che, secondo lo studioso, funge da “comune denominatore” tra “le caratteristiche del linguaggio dei mafiosi” (Di Piazza 2010, 26). Associandola a “una paura per il detto,” Di Piazza definisce l’“obliquità semantica” come “la tendenza ad utilizzare termini semanticamente obliqui, non diretti o trasparenti, ma che facciano intravedere i significati, senza però mostrarli chiaramente” (Di Piazza 2010, 26). Di conseguenza le imitazioni amatoriali di Nick possono essere definite “faithful to the genre”¹¹⁷⁵ (DeLillo 2011, 104) solo se ci si riferisce al genere dei film stereotipati sui

¹¹⁷⁰ “il titolo [che] richiama un celebre film gangster del 1927”

¹¹⁷¹ “Anche se la sua famiglia è stata negativamente influenzata dalle attività della malavita, Nick a volte interpreta il ruolo del gangster nella sua vita quotidiana.”

¹¹⁷² “[di] connettersi al suo passato mentre vive in un mondo molto distante dal quartiere del Bronx”

¹¹⁷³ “[t]rasporto di rifiuti” (DeLillo 2014, 353)

¹¹⁷⁴ “Nel mio ufficio nella torre bronzea facevo minacce da gangster comiche. Dicevo a un consulente in ritardo con una relazione: - Te lo dico una volta per tutte, io, Mario Badalato, taglio la testa a quella tua famiglia del cazzo -. Lo dicevo con la voce roca fedele al genere e malignamente apprezzata dagli astanti” (DeLillo 2014, 109).

¹¹⁷⁵ “fedel[i] al genere” (DeLillo 2014, 109)

gangster che fanno storcere il naso a Bill Bonanno. In tal modo, Talese si riferisce alle serie poliziesche ispirate alla mafia che i veri gangster guardano come se fosse una farsa, poiché i personaggi considerati “the dim-witted caricatures of themselves”¹¹⁷⁶ non rispettano l’ideale dell’omertà: “a scene in which a prime suspect always collapses under cross-examination and jumps to his feet proclaiming his guilt - they found ridiculously amusing”¹¹⁷⁷ (Talese 1992, 45). In *Underworld* la decostruzione della figura stereotipata è completa quando nell’epilogo il Nick di mezz’età “do[es] [his] imitation gangster for the elevator guy”¹¹⁷⁸ (DeLillo 2011, 803).

Come descritto precedentemente, la storia di Nick Shay rappresenta un ulteriore aggiornamento della teoria della “gesta italoamericana” di Robert Viscusi (Viscusi 1991, 267). Il personaggio di DeLillo si discosta dal “martyred bricklayer”¹¹⁷⁹ di Pietro Di Donato (Viscusi 1991, 275), che diventa una divinità perfendo vita nel suo impetuoso tentativo di “fare l’America.” Nick non è nemmeno un demiurgo che erige le città americane da pietra e cemento; lui “fa l’America” costruendo le sue discariche. Da rifiuto etnico egli diventa uno dei “Church Fathers of waste”¹¹⁸⁰ (DeLillo 2011, 102), uno dei “waste giants”¹¹⁸¹ (DeLillo 2011, 88). Egli gestisce l’opulenta risorsa primaria dell’America contemporanea dove le persone “shop for rubbish”¹¹⁸² (Robson 2010, 81) e progetta la sua ascesa come il più recente prodotto della nazione. “They are trading garbage in the commodity pits in Chicago”¹¹⁸³ osserva il protagonista (DeLillo 2011, 804).

Come chiaramente sottolineato dalle sue imitazioni amatoriali, Nick non è nemmeno un “omniscient gangster,”¹¹⁸⁴ come raffigurato da Mario Puzo (Viscusi 1991, 275). Tuttavia, come quest’ultimo, il personaggio delilliano non è estraneo al potere del mito fondatore italo americano, generato dalla “stature of an immigrant who

¹¹⁷⁶ “quelle ottuse caricature in cui si vedevano” (Talese 2011, 69)

¹¹⁷⁷ “la scena finale, quella in cui uno dei maggiori indiziati crolla invariabilmente sotto i colpi dell’interrogatorio e balzando in piedi proclama la propria colpevolezza, era per loro il colmo del ridicolo” (Talese 2011, 69)

¹¹⁷⁸ fa l’imitazione di un gangster per il ragazzo dell’ascensore” (DeLillo 2014, 854)

¹¹⁷⁹ “muratore martirizzato”

¹¹⁸⁰ “Padri della Chiesa dei rifiuti” (DeLillo 2014, 107)

¹¹⁸¹ “giganti dei rifiuti” (DeLillo 2014, 91)

¹¹⁸² “acquistano rifiuti”

¹¹⁸³ “Alla borsa di Chicago comprano e vendono immondizia” (DeLillo 2014, 855).

¹¹⁸⁴ “gangster onnisciente”

has made America, who has [...] paid a price of making real the theoretical continent”¹¹⁸⁵ (Viscusi 1991, 273). Ironia della sorte, Nick Shay adempie a questa missione diventando egli stesso irreal: “I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real. I was dumb-muscled and angry and real. This is what I long for, the breach of peace”¹¹⁸⁶ confessa Nick (DeLillo 2011, 810), mettendo a nudo le conseguenze del suo avanzamento nella terra dell’abbondanza. Portando “[an] assumed nam[e]”¹¹⁸⁷ (DeLillo 2011, 276), egli vive “in an unassuming house”¹¹⁸⁸ e la frase pronta con cui descrive la sua vita allude alla natura quasi fittizia della stessa: “I live a quiet life in an unassuming house in a suburb of Phoenix. Pause. Like someone in the Witness Protection Program”¹¹⁸⁹ (DeLillo 2011, 66). Questa testimonianza enfatizza come l’esperienza di Nick Shay, come egli stesso in quanto soggetto *iperetnico*, è (parafrasando Ferraro) allo stesso tempo reale e immaginaria, reale *perché* immaginaria.

La relatività e la reversibilità del reale e della sua controparte riverbera nella risposta sentita da suor Gracie ai turisti europei a bordo di un autobus con la scritta “*South Bronx Surreal*”¹¹⁹⁰ (DeLillo 2011, 247; corsivi originali). Ella grida: “It’s not surreal. It’s real, it’s real. Your bus is surreal. You’re surreal. [...] Brussels is surreal. Milan is surreal. This is real. The Bronx is real”¹¹⁹¹ (DeLillo 2011, 247). A prescindere da quale luogo possa essere considerato reale da un soggetto che osserva, nel brano il Bronx è contrapposto a Bruxelles e Milano. Il passo evidenzia come la separazione tra il nuovo e il vecchio mondo genera la sensazione di irreal per chi dall’uno osserva l’altro. Ove invece il soggetto può accettare che questi mondi s’incontrino, esso può cogliere la natura idiosincratica del tessuto *iperetnico* generatosi in cui l’“immaginario” e il “vero” si intrecciano nella danza dei segni.

¹¹⁸⁵ “statura di un immigrato che ha fatto l’America, che ha [...] pagato un prezzo per rendere reale il continente teorico”

¹¹⁸⁶ “Ho nostalgia dei giorni del disordine. Li rivoglio, i giorni in cui ero vivo sulla terra, guizzante nel vivo della pelle, imprudente e reale. Ero solido e muscoloso, arrabbiato e reale. Ecco di cosa ho nostalgia, dell’interruzione della pace” (DeLillo 2014, 862).

¹¹⁸⁷ “il nome [cambiato]” (DeLillo 2014, 291)

¹¹⁸⁸ “in una casa senza pretese” (DeLillo 2014, 66)

¹¹⁸⁹ “Vivo una vita tranquilla in una casa senza pretese in un quartiere residenziale alla periferia di Phoenix. Come uno del programma per la protezione dei testimoni” (DeLillo 2014, 66)

¹¹⁹⁰ “*Bronx Meridionale Surreale*”

¹¹⁹¹ “Non è surreale. È reale, è reale. Surreale sarà il vostro autobus. Surreali sarete voi. [...] Bruxelles è surreale, Milano è surreale. Questa roba è vera. Il Bronx è reale” (DeLillo 2014, 259).

3. Tutto è collegato

“‘What do we know?’ Sims said. [...] ‘That everything is connected,’ Jesse said”¹¹⁹²
(DeLillo 2011, 289)

Secondo Gardaphé “his father is the missing link between Nick and the gangster”¹¹⁹³ (Gardaphé 2006, 147). Al tempo stesso, il collegamento tra l’italianità di Nick e il mitico mondo dei rifiuti altresì si manifesta attraverso la figura paterna. Innanzitutto, meditando sulla misteriosa fine di Jimmy, il protagonista ipotizza: “They took him out to the marshes and wasted him”¹¹⁹⁴ (DeLillo 2011, 106). Inoltre, quando il giovane Nick attrae l’attenzione di Loretta verso padre di Juju, “who was a garbageman”¹¹⁹⁵ (DeLillo 2011, 703) vi è “an edge of pride in his voice”¹¹⁹⁶ (DeLillo 2011, 704). Nick lo osserva saltare giù dal camion della spazzatura, togliere il coperchio del bidone per poi spostarlo a forza dei muscoli e capovolgerlo dentro il tritatore:

He [Nick] admired the graceful action, the long continuous body motion from the cellar entrance to the truck, the way the man wrestled the can across the sidewalk, all forearm action, [...] a shoulder motion mainly, and the original pitch of the lid, a gesture of half contempt but also graceful, which he earned by the nature of the work he did¹¹⁹⁷ (DeLillo 2011, 704).

I movimenti aggraziati e confidenti del padre di JuJu con cui maneggia la spazzatura alludono ai movimenti del padre di Nick quando questo si sfoga a fare il muratore: “[Jimmy] moved decisively in, handing his jacket to someone and redirecting the length of string and taking the trowel and setting the bricks in courses and leveling the

¹¹⁹² “‘Cos’è che sappiamo?’ chiese Sims. [...] ‘Che tutto è collegato, ecco cosa sappiamo’ disse Jesse” (DeLillo 2014, 307).

¹¹⁹³ “suo padre è l’anello mancante tra Nick e [la figura del] gangster”

¹¹⁹⁴ “Lo portarono nelle paludi e lo fecero secco” (DeLillo 2014, 112).

¹¹⁹⁵ “che faceva lo spazzino” (DeLillo 2014, 751)

¹¹⁹⁶ “una punta di orgoglio nella voce” (DeLillo 2014, 751)

¹¹⁹⁷ “[Nick] ammirava la grazia di quell’operazione, il lungo movimento ininterrotto del corpo dall’ingresso della cantina al camion, il modo in cui l’uomo faceva rotolare il bidone lungo il marciapiede, a forza di avambracci, [...] un movimento della spalla soprattutto, e il gesto iniziale di togliere il coperchio, un gesto sprezzante, ma anche aggraziato, che l’uomo aveva acquisito con il mestiere” (DeLillo 2014, 751).

grout, working quickly,”¹¹⁹⁸ rammenta Nick (DeLillo 2011, 277). Mentre il padre porta a termine “a skillful brickwork bond,”¹¹⁹⁹ Nick lo osserva con “a shy kind of pride”¹²⁰⁰ (DeLillo 2011, 277).

Trovandosi a Los Angeles nei pressi di “the great strange architectural cluster known as the Watts Towers, an idiosyncrasy out of someone’s innocent anarchist visions”¹²⁰¹ (DeLillo 2011, 276), la mente di Nick inevitabilmente riporta il padre alla memoria. Difatti il monumento fu eretto nel 1954 da Simon/Sabato Rodia, un italo americano, definito “an immigrant from somewhere near Naples, probably illiterate, who left his wife and family, or maybe they left him [...] a man whose narrative is mostly blank spaces”¹²⁰² (DeLillo 2011, 276), immagine che per molti versi si addice a quella di Jimmy. Nick confessa rivelando la connessione: “[T]he more I looked, the more I thought of Jimmy. [...] I could imagine him rising this high, soaring out of himself to produce a rambling art that has no category with cement and chicken wire”¹²⁰³ (DeLillo 2011, 276).

“The towering arabesque of his ‘Watts Towers’”¹²⁰⁴ rappresenta “a street monument [built] out of city garbage”¹²⁰⁵ (Daniele 2010-2011, 117). Rodia lo crea maneggiando “steel rods and broken crockery and pebbles and seashells and soda bottles and wire mesh, all hand-mortared”¹²⁰⁶ (DeLillo 2011, 276), trasformando i rifiuti in un’opera d’arte. In questo si avvicina al personaggio di Klara Sax che ne rimane colpita: “She had no idea. She didn’t know a thing so rucked in the vernacular could have such an epic quality”¹²⁰⁷ (DeLillo 2011, 492). Klara coglie la natura

¹¹⁹⁸ “[Jimmy] intervenne con decisione: porse la giacca a qualcuno, riposizionò il filo a piombo e infine prese in mano la cazzuola e posò i mattoni in linea, modellando la malta con gesti rapidi e competenti” (DeLillo 2014, 293).

¹¹⁹⁹ “un abile lavoro in muratura” (DeLillo 2014, 293)

¹²⁰⁰ “una sorta di orgoglio” (DeLillo 2014, 293)

¹²⁰¹ “quello strano ammasso architettonico noto come Watts Towers, una stramberia nata dalle innocenti visioni anarchiche di qualcuno” (DeLillo 2014, 291-2)

¹²⁰² “un immigrante di un posto vicino a Napoli, probabilmente analfabeta, che aveva lasciato moglie e famiglia, o forse erano stati loro a lasciare lui [...] un uomo la cui storia era piena di lacune” (DeLillo 2014, 292)

¹²⁰³ “[P]iù guardavo, più pensavo a Jimmy. [...] Me lo immaginavo sospeso lassù, elevato al di sopra di sé stesso per produrre un’opera d’arte incoerente e senza precedenti, con cemento e filo spinato” (DeLillo 2014, 292).

¹²⁰⁴ “Il maestoso arabesco delle sue ‘Watts Towers.’”

¹²⁰⁵ “un monumento di strada [costruito] con i rifiuti della città”

¹²⁰⁶ “verghe di ferro, cocci di terracotta, ciotoli, conchiglie, bottiglie di bibite e rete metallica, il tutto impastato con la mano” (DeLillo 2014, 292)

¹²⁰⁷ “Klara non aveva la minima idea di quello che l’aspettava. Non immaginava che una cosa così intrisa di vernacolo potesse avere una qualità tanto epica” (DeLillo 2014, 524).

plurima dell'opera, segnalando come in essa si sovrappongono le multiple immagini, tra cui “an amusement park, a temple complex,”¹²⁰⁸ “[a] Delhi bazaar and Italian street feast maybe”¹²⁰⁹ (DeLillo 2011, 492). Gli echi cuccagneschi non sono tra quelli annotati dal personaggio, ma i colossali monti di fantasia eretti dalla spazzatura da un immigrante italiano rappresentano appieno quella meravigliosa abbondanza che egli incontrò in America e la Cuccagna che ne ricostruì. Per un periodo Klara stessa viene chiamata “the Bag Lady”¹²¹⁰ perché essa “took junk and saved it for art”¹²¹¹ (DeLillo 2011, 393). Infine Klara arriva a rivisitare profondamente gli oggetti in disuso valorizzandoli e adattandoli al contesto più vasto, come è evidente dalle osservazioni di Nick sull'installazione di vecchi aerei di guerra da lei creata: “I felt a kind of wildness all around me, the grim vigor of weather and desert and those old weapons so forcefully rethought, the fittingness of what she'd done”¹²¹² (DeLillo 2011, 84). In tal modo Klara Sax ulteriormente ricollega la figura di Rodia a DeLillo stesso.

Gardaphé si riferisce alle torri di Rodia definendole “[t]he famous ‘Outsider art’ monument”¹²¹³ (Gardaphé 2006, 147) e DeLillo stesso è frequentemente associato alla figura di *outsider*. Nel 1988 lo scrittore rivela a DeCurtis “I think I have an idea of what it's like to be an outsider in this society”¹²¹⁴ (DeCurtis 1999, 50).¹²¹⁵ Robert McCrum che intervista lo scrittore per *The Guardian* due decenni più tardi evidenzia: “He [DeLillo] still considers himself as something of an outsider in his society”¹²¹⁶ (McCrum 2010). Evidentemente si tratta di una condizione duratura che per DeLillo come per Rodia, si rivelò anche il tratto distintivo della sua arte. De Lucia rimarca la natura idiosincratca del romanzo di DeLillo allacciando il suo di distacco sottolinea status etnico. La studiosa sostiene che in *Underworld* “DeLillo's ethnicity shines through his work because of his condition of ‘outsider’”¹²¹⁷ (de Lucia 2017, 134).

¹²⁰⁸ “un parco di divertimenti, un tempio” (DeLillo 2014, 524)

¹²⁰⁹ “[u]n bazar di Delhi e una festa italiana di paese forse” (DeLillo 2014, 524)

¹²¹⁰ “la Bag Lady” (DeLillo 2014, 419)

¹²¹¹ “prendev[a] i rifiuti e li conservav[a] come forma d'arte” (DeLillo 2014, 419)

¹²¹² “[M]i sentii immerso nella natura allo stato brado, il feroce vigore del clima e del deserto e quelle vecchie macchine da guerra così potentemente ripensate” (DeLillo 2014, 86)

¹²¹³ “il famoso monumento di ‘arte outsider’”

¹²¹⁴ “Penso di avere un'idea di cosa significhi essere un outsider in questa società.”

¹²¹⁵ La versione integrale dell'intervista è riproposta nel volume edito da F. Lentricchia sotto il titolo eloquente “An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo.”

¹²¹⁶ “Egli [DeLillo] continua a considerarsi in qualche modo un outsider nella sua società.”

¹²¹⁷ “L'etnicità di DeLillo emerge nel suo lavoro a causa della sua condizione di ‘outsider’”

Altresi riferendosi a *Underworld*, Daniele afferma che la “‘jazz cathedral’ in Los Angeles”¹²¹⁸ di Rodia “represents the architectural equivalent of DeLillo’s narrative construction”¹²¹⁹ (Daniele 2010-2011, 117), giacché entrambi possono essere definiti “[a piece of] art that has no category”¹²²⁰ (DeLillo 2011, 276). La studiosa enfatizza: “First celebrated by Pynchon in an essay on the Watts race riots [...] this ‘intuitively engineered’ artwork is the ingenious, transient creation of a self-taught master builder with which DeLillo can easily identify, in his subterranean voyage into the heart of America”¹²²¹ (Daniele 2010-2011, 117). Partendo da questa teoria possiamo osservare che nel corso dell’odissea che si protrae per più di quarant’anni e attraversa il paese, lo scrittore viaggia anche verso il cuore dell’*Italian America*, ravvivando e rivisitando il suo ricco immaginario. Come Simon Rodia e Klara Sax, Don DeLillo ripensa profondamente gli elementi di quest’ultimo talvolta considerati scorie del passato. Riconnettendosi al concetto di “fresh garbage”¹²²² proposto da Gardaphé (Gardaphé 2006, 148) e alle distese di scorie nucleari interrato di *Underworld*, lo scrittore rivela come questi frammenti, benché generatosi nel passato, sono lungi dal decomporsi o dal decadere. Essi si irradiano attraverso il tessuto narrativo e lo modificano creando le irregolarità che distinguono la produzione letteraria dello scrittore e costituiscono l’*habitat* dei suoi personaggi *iperetnici*. Parafrasando Boelhower, per mezzo di quest’ultimi, DeLillo attinge liberamente alle voci dell’“enciclopedia etnica” oramai diventata una rete di immagini caleidoscopiche e in perenne mutamento, egli “now plays freely with the encyclopedia in order to produce an ethno-critical interpretation”¹²²³ del presente (e, aggiungerei, anche del passato) e delle sue possibilità in esso (Boelhower 1987, 133).

Riferendosi alla complessità dei fenomeni straordinari che si manifestano davanti a noi, Nick Costanza Shay osserva: “There’s a word in Italian. *Dietrologia*. It means the science of what is behind something”¹²²⁴ (DeLillo 2011, 280; corsivi

¹²¹⁸ “‘Cattedrale del jazz’ a Los Angeles”

¹²¹⁹ “rappresenta l’equivalente architettonico della costruzione narrativa di DeLillo”

¹²²⁰ “un’opera d’arte [...] senza precedenti” (DeLillo 2014, 292).

¹²²¹ “Prima celebrata da Pynchon in un saggio sui disordini razziali di Watts [...], quest’opera ‘intuitivamente progettata’ è l’ingegnosa e transitoria creazione di un maestro costruttore autodidatta con cui DeLillo può facilmente identificarsi, nel suo viaggio sotterraneo nel cuore dell’America.”

¹²²² “spazzatura fresca”

¹²²³ “ora gioca liberamente con l’enciclopedia al fine di produrre un’interpretazione etno-critica”

¹²²⁴ “C’è una parola in italiano. *Dietrologia*. Sarebbe la scienza di quello che sta dietro a qualcosa” (DeLillo 2014, 296; corsivi originali).

originali). De Lucia afferma che “[i]n the economy of Underworld, *dietrologia* sums up the dominant atmosphere of paranoia and suspicion of conspiracy”¹²²⁵ (de Lucia 2017, 137; corsivi originali). Il termine può essere altresì applicato all’essenza unica del patrimonio culturale che DeLillo “laid bare”¹²²⁶ nel suo *magnum opus* (Ripatrzone 2016). L’architettura dell’*Italian America* (re)costruita da DeLillo è estremamente complessa, giacché essa si erge sulla sinergia dei miti, emblemi e stereotipi del vecchio e del nuovo mondo, a loro volta rivisitati come le figure paterne e i luoghi d’origine. In questa danza l’immagine del Paese della Cuccagna (“a propelling myth behind Italian mass migration”¹²²⁷ (Del Giudice 2001, 47)) si rifrange e s’intreccia con lo stesso mito fondatore americano, con l’imperativo di “fare l’America” e con stereotipi etnici degradanti; la spinta del *white flight* si scontra con la forza di gravità esercitata dal ghetto etnico di Belmont, Nick si rispecchia nello spettro di tutte queste immagini e nello spettro del proprio padre dalla pelle olivastria. Dietro la facciata della “jazz cathedral”¹²²⁸ (DeLillo 2011, 277) eretta da DeLillo vi è uno spazio vivo e intenso di cinesi etnica che la lente dell’*ipertenicità* ci permette di esplorare.

¹²²⁵ “[n]ell’economia di *Underworld* la dietrologia riassume l’atmosfera dominante di paranoia e del sospetto di cospirazione”

¹²²⁶ “ha messo a nudo”

¹²²⁷ “un mito propulsivo dietro la massiccia migrazione italiana”

¹²²⁸ “cattedrale del jazz” (DeLillo 2014, 293)

Conclusioni

Nel febbraio del 2022, quando all’ottavo anno di guerra condotta dalla Russia contro l’Ucraina cominciò l’invasione su vasta scala, mi trovavo in Sicilia, dove avevo appena cominciato a svolgere il mio dottorato di ricerca presso l’Università degli Studi di Palermo. Nel corso di quel fine febbraio infinito di cui ricordo ben poco, decidemmo di organizzare il festival della cultura Ucraina a Palermo insieme a una collega di Odessa, dal titolo *Ucraina. La Terra di Confine*. Volevamo far conoscere la nostra terra antica, dolce e cruda, ai margini dell’Europa, con la sua storia millenaria e la sua cultura incantevole, in cui stavano succedendo cose impensabili. Volevamo far vedere che era reale e che aveva bisogno d’aiuto. Il giorno dell’apertura della mostra fotografica di Oleksandr Glyadelov che raffigurava l’est dell’Ucraina su cui per primo s’abbattè la guerra, intrecciai i miei capelli in un’acconciatura tradizionale che mia nonna portava da giovane. Volevo palesare la mia identità. Quando sono stata presentata a una pittrice ucraina, evacuata da Kharkiv devastata dai continui bombardamenti, questa era convinta che fossi italiana. “Perché?” chiesi. Era la distanza tra Kyiv e Kharkiv a separarci oppure gli anni vissuti in Sicilia mi avevano resa irriconoscibile a tal punto che i miei compaesani non mi riconoscevano come tale? “Per i capelli,” rispose.

Nel corso della mia ricerca accademica ho ripensato spesso a quell’incontro casuale, interrogandomi su come, nell’universo dei segni pierciano in cui siamo immersi, i segni etnici siano riprodotti e dunque letti. Se la *mia* condizione di *dispatrio*¹²²⁹ lunga un decennio abbia già cominciato a generare nuovi modi di espressione etnica, “new styles of exchange, new plots”¹²³⁰ (Viscusi 2014, 105), cosa sia successo alle trecce ucraine della mia famiglia, e cosa ne sarebbe successo se dovessi tramandarle; mi chiedevo come, da soggetti etnici moderni, esperiamo la nostra etnicità e con quali meccanismi e esiti la ri-creiamo. Come, da spettatori o lettori moderni, interpretiamo i segni etnici riprodotti dagli altri attori, con i quali abbiamo in comune poco, molto o niente? Come percepiamo le architetture etniche rivisitate e

¹²²⁹ Come osserva Robert Viscusi il termine “dispatrio,” introdotto da Luigi Meneghello, è largamente utilizzato dagli studiosi che si occupano delle identità diasporiche “primary to signify disconnection from one’s territorial identity” (“principalmente per indicare la disconnessione dalla propria identità territoriale”) (Viscusi 2014, 103). Per maggiori informazioni, cfr. *Il dispatrio* (Meneghello 1993).

¹²³⁰ “nuove modalità di scambi, nuovi scenari”

perché vale la pena guardarle? Credo che quest'esperienza abbia influito profondamente sul mio lavoro.

La mia analisi della letteratura italo americana è iniziata con una prospettiva doppiamente estranea: non essendo né italiana, né americana, ho esaminato la metamorfosi dei *topoi* italiani “tradizionali” nel corso del loro passaggio dal “vecchio” al “nuovo” mondo per evidenziare il loro persistere e allo stesso tempo la loro trasformazione, oramai nella veste di *topoi* italo americani. Ho cercato di ideare un nuovo approccio teorico in grado di illuminare i processi esaminati. Da ucraina italiana quale sono diventata proprio durante il triennio dottorale percepisco che alla metamorfosi è sottoposto non solo l'oggetto dell'indagine, ma tutto il sistema.

Data la reversibilità dei percorsi migratori l'Italia stessa, dall'“emigrant nation”¹²³¹ (Choate 2008, 3) che è stata considerata a lungo, si è trasformata in una nazione ospite per i migranti, di cui fanno parte anche gli ucraini.¹²³² Nel mondo contemporaneo le identità etniche diventano sempre più presenti, eterogenee e allo stesso tempo mediate. Nell'articolo “Il Dispatrio” Viscusi difatti sottolinea che: “[m]ore and more the elements of our inherited identities have come to reside in mediated forms — paper, film, video, recording, telecommunications”¹²³³ (Viscusi 2014, 106). Allo stesso tempo l'entropia etnica viene ancor di più contrastata, a causa non semplicemente della volontà del soggetto, ma la possibilità, e forse, l'inevitabilità degli incontri, sia reali che virtuali. Di conseguenza, nella trama screziata all'interno della quale il soggetto opera, le apparenti anomalie — tra cui il mio tentativo di riprodurre l'acconciatura tradizionale ucraina o il “paradox at the heart of DeLillo studies”¹²³⁴ imperniato sul rapporto dello scrittore con la propria eredità culturale (Russo 2022, 252) — rappresentano uno spunto per revisionare la concezione stessa dell'etnicità al fine di capire le sue forme moderne.

¹²³¹ “nazione emigrante”

¹²³² Secondo i dati forniti dal Consiglio europeo in data 24 gennaio 2024, il numero dei rifugiati ucraini in Europa ammontava a 4,2 milioni di persone, tra cui 161500 in Italia (“Rifugiati provenienti dall'Ucraina nell'UE”). Queste persone si aggiunsero e entrarono in contatto con la diaspora ucraina in Italia. Secondo il Ministero del Lavoro e delle Politiche Italiane al 1° gennaio 2022 gli ucraini regolarmente soggiornanti in Italia erano 230373; una presenza che collocava la comunità in quarta posizione per numerosità tra le principali di cittadinanza non UE (*La comunità ucraina in Italia. Rapporto annuale sulla presenza dei migranti* 2022). I dati presenti tuttavia non includono i cittadini italiani di origine ucraina né della prima generazione né di quelle successive.

¹²³³ “Sempre più gli elementi delle nostre identità ereditate risiedono in forme mediate: carta, film, video, registrazioni, telecomunicazioni.”

¹²³⁴ “paradosso al cuore degli studi su DeLillo”

Nel suo libro *Structure of Scientific Revolutions* che è oramai considerato “one of the most important books in the 20th century”¹²³⁵ (Firinci Orman 2016, 47), il filosofo e storico della scienza Thomas S. Kuhn osserva che sono proprio le discrepanze o anomalie tra ciò che un paradigma postula e ciò che si osserva a indurre all’“incremental change to the paradigm”¹²³⁶ (Firinci Orman 2016, 47) oppure, nei casi in cui i vecchi metodi non risolvono un nuovo problema, a una sorta di rivoluzione definita “a paradigm shift”¹²³⁷ (Kuhn 1970, 66). Il concetto di paradigma centrale per il pensiero di Kuhn tuttora rappresenta una fonte di controversie. Nell’articolo “Second Thoughts on Paradigms” (Kuhn 1974) lo studioso riconosce di aver utilizzato il termine in senso piuttosto ampio.¹²³⁸ Tuttavia nel poscritto alla seconda edizione Kuhn precisa che con la nozione di paradigma si intende una “disciplinary matrix”¹²³⁹ (Kuhn 1970, 182) e/o “exemplar”¹²⁴⁰ (Kuhn 1970, 187). Riferendosi alla prima definizione egli specifica: “‘disciplinary’ because it refers to the common possession of the practitioners of a particular discipline; ‘matrix’ because it is composed of ordered elements of various sorts, each requiring further specification”¹²⁴¹ (Kuhn 1970, 182); mentre con la seconda si intende “the concrete problem-solutions”¹²⁴² (Kuhn 1970, 187) che si riferisce quindi ad “a single phenomenon, a singularity”¹²⁴³ che indirizzi la ricerca in assenza di un corpus di regole (Firinci Orman 2016, 50).¹²⁴⁴ Tuttavia, nella visione di Kuhn, è proprio il problema sorto nella matrice disciplinare del paradigma corrente che non ammette soluzioni all’interno della stessa a spingere gli scienziati a compiere ciò che Umberto Eco chiamerebbe “passeggiate inferenziali” con lo scopo

¹²³⁵ “uno dei libri più importanti del ventesimo secolo”

¹²³⁶ “cambiamento incrementale del paradigma”

¹²³⁷ “un cambiamento di paradigma”

¹²³⁸ Margaret Masterrman identifica 21 possibili significati del termine in *Structure of Scientific Revolutions*. Per maggiori informazioni, cfr. *The Nature of a Paradigm* (Masterman 1970).

¹²³⁹ “matrice disciplinare”

¹²⁴⁰ “esemplare”

¹²⁴¹ “‘disciplinare’ perché si riferisce alla condivisione comune tra i praticanti di una determinata disciplina; ‘matrice’ perché è composta da elementi ordinati di vario genere, ciascuno dei quali richiede ulteriori specificazioni”

¹²⁴² “le soluzioni concrete al problema”

¹²⁴³ “un singolo fenomeno, una singolarità”

¹²⁴⁴ Mettendo insieme le due definizioni, Firinci Orman propone la seguente definizione di paradigma: “A paradigm is a specific theoretical orientation, based on a particular epistemology and research methodology, reflective of a particular scientific community at a particular time in history” (“Un paradigma è un orientamento teorico specifico, basato su una particolare epistemologia e metodologia di ricerca, che riflette una determinata comunità scientifica in un momento storico preciso”) (Firinci Orman 2016, 51).

dell'istaurazione di un paradigma nuovo. Proprio questa ipotesi costituisce una grande intuizione di Kuhn.

Come nota Turkan Firinci Orman, negli anni '50, "the hegemony of logical empiricism reached to its highest level by the representatives of the logistic approach such as R. B. Braithwaite, Rudolf Carnap, Herbert Feigl, Carl G. Hempel, and Hans Reichenbach"¹²⁴⁵ (Firinci Orman 2016, 47). Prima di Kuhn gli storici e i filosofi della scienza consideravano l'impresa scientifica un'attività razionale in cui il progresso e il sapere erano raggiunti per mezzo di un "steady, daily, rigorous accumulation"¹²⁴⁶ dei dati (Firinci Orman 2016, 47) e "the path of change" come "cumulative, objective, nomological and linear"¹²⁴⁷ (Firinci Orman 2016, 48).

Mentre l'ipotesi dei positivisti presupponeva che il cambiamento scientifico dovesse essere esclusivamente progressivo (Samian 1994, 126), Kuhn definisce questo approccio tradizionale nei termini di "normal science"¹²⁴⁸ (Kuhn 1970, 5) specificando che "rather than resembling exploration, normal research seems like the effort to assemble a Chinese cube whose finished outline is known from the start"¹²⁴⁹ (Kuhn 1963, 362). A sua volta Kuhn ipotizza che il vero progresso non risulta dalla "puzzle-solving of normal science"¹²⁵⁰ (Firinci Orman 2016, 49) bensì avviene quando la scoperta delle anomalie induce gli studiosi a mettere in questione il paradigma stesso.

Per Kuhn dunque l'evoluzione scientifica segue le seguenti fasi: "1. Pre-paradigmatic stage, 2. The emergence of normal science, 3. The emergence of anomaly and crisis, and 4. Scientific revolution as a result of the birth and assimilation of a new paradigm"¹²⁵¹ (Firinci Orman 2016, 49). Lo sviluppo delle idee scientifiche rappresenta un'alterazione delle "Normal Science→Revolution→NS→R→NS"¹²⁵² (Firinci Orman 2016, 49), il che allude al susseguirsi degli stadi di "corso" e di "ricorso"

¹²⁴⁵ "l'egemonia dell'empirismo logico raggiunse il suo livello più alto grazie ai rappresentanti dell'approccio logico, come R. B. Braithwaite, Rudolf Carnap, Herbert Feigl, Carl G. Hempel e Hans Reichenbach"

¹²⁴⁶ "accumulo costante, quotidiano e rigoroso"

¹²⁴⁷ "il percorso del cambiamento è cumulativo, oggettivo, nomologico e lineare"

¹²⁴⁸ "scienza normale"

¹²⁴⁹ "piuttosto che somigliare a un'esplorazione, la ricerca normale sembra uno sforzo per assemblare un cubo cinese, il cui contorno finale è noto fin dall'inizio"

¹²⁵⁰ "risoluzione di enigmi nella scienza normale"

¹²⁵¹ "1. La fase pre-paradigmatica, 2. L'emergere della scienza normale, 3. L'emergere di anomalie e crisi e 4. Rivoluzione scientifica come risultato della nascita e assimilazione di un nuovo paradigma"

¹²⁵² "Scienza Normale→Rivoluzione→SN→R→SN"

come ipotizzato da Giambattista Vico,¹²⁵³ sulle cui teorie Fred L. Gardaphé basa la sua analisi dello sviluppo della narrativa italo americana.¹²⁵⁴

In realtà, come illustrato dal primo capitolo del presente lavoro, vi sono stati diversi cambiamenti del paradigma all'interno del quale si esaminavano le identità statunitensi etniche tra cui quelle italo americane. Inizialmente gli immigranti italiani, arrivati in massa con le navi a vapore, si stabilivano nei ghetti marginalizzati e allo stesso tempo si dovevano confrontare con la spinta all'assimilazione rappresentata dai fenomeni di *melting pot* e *Anglo-conformity*. Essi avevano solo contatti sporadici e superficiali con il paese d'origine, spesso rappresentati dalle lettere o cartoline di natura elusiva e iperbolica.

Successivamente, con il fenomeno dell'*ethnic revival* e il sorgere degli studi culturali italo americani, l'etnicità italiana negli Stati Uniti, che man mano diventavano un ambiente multietnico, è stata celebrata alla pari delle altre identità etniche. Questo periodo è stato altresì caratterizzato dai fenomeni di *white flight*, dell'"immigrant replenishment"¹²⁵⁵ (Jiménez 2009, 29) e quindi dell'arrivo dei nuovi migranti italiani percepiti come "real Italians"¹²⁵⁶ o "Italian Italian[s]"¹²⁵⁷ (Ruberto e Sciorra 2017a, 9), e infine del passaggio della comunità italiana nella categoria di *whiteness*, che ha rappresentato una svolta importante nella percezione della stessa. Lo sviluppo tecnologico ha contribuito notevolmente al rafforzarsi dei legami tra i due paesi favorendo la circolazione di persone e idee.

Attualmente le identità italo americane, lungi dallo scomparire,¹²⁵⁸ fanno parte di una rete diasporica estesa nel mondo globalizzato, in cui l'Italia stessa rappresenta un paese multietnico. Il paese è coinvolto nei processi di sfollamento delle persone a causa delle crisi globali e il suo ruolo nei percorsi migratori del Mediterraneo è sempre più accentuato. Basandosi sul concetto di "the black Atlantic,"¹²⁵⁹ coniato da Paul

¹²⁵³ Cfr. *La scienza nuova* (Vico 1959).

¹²⁵⁴ Cfr., in particolare *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative* (Gardaphé 1996, 12-3, 153).

¹²⁵⁵ "rifornimento dei migranti"

¹²⁵⁶ "italiani veri"

¹²⁵⁷ "italiani italiani"

¹²⁵⁸ Come sottolineato dal comunicato dell'ambasciata italiana a Washington, secondo il censimento più recente, gli americani di origine italiana sono 17,3 milioni, rendendoli il quarto gruppo etnico europeo più numeroso ("Italian and Italian-American Communities / CGIE / Com.It.Es." 2024).

¹²⁵⁹ Lett. "l'Atlantico nero"

Gilroy,¹²⁶⁰ Alessandra Di Maio difatti ha introdotto il termine “mediterraneo nero” (Di Maio 2012, 143) di cui l’Italia costituisce parte integrale. Oggigiorno nelle università italiane studiose e studiosi come me si occupano di studi culturali e letterari italo americani cercando di decifrare in che forma la materia etnica è plasmata e reinventata dalle identità diasporiche secondo prospettive nuove.

Una rapidissima espansione tecnologica avvicina sempre di più l’Italia e gli Stati Uniti (ma anche il resto del globo) mentre l’emergere di ciò che il filosofo Luciano Floridi ha definito come l’“infosfera”¹²⁶¹ altresì induce alla sovrapposizione delle immagini delle due accelerando la semiosi etnica. In un contesto talmente aperto il concetto dell’*iperetnicità*, nato nel corso della ricerca su uno scrittore etnico “problematico” quale è Don DeLillo, può costituire un *framework* teorico che permette di cogliere le molteplici sfumature del fenomeno interattivo, fluido e costantemente ricostruito che si palesa come tale già nella seconda metà del ventesimo secolo, ancora prima di varcare il secolo ventunesimo.

Per questo motivo, attraverso futuri progetti di ricerca, mi ripropongo di analizzare in termini di *iperetnicità* la metamorfosi dell’immaginario italiano e italo americano nei testi degli scrittori americani di discendenza italiana. A titolo d’esempio, nell’opera *Honor Thy Father* (1971) di Gay Talese vorrei esaminare come le immagini del mitico West statunitense, il crogiolo dell’identità americana, s’intrecciano con le immagini romanticizzate della Sicilia, il luogo d’origine del protagonista, creando quindi tasselli nuovi del mosaico (iper)etnico; come le rappresentazioni mediatiche statunitensi della malavita (tra cui le serie poliziesche sui mafiosi e il romanzo *The Godfather* di Mario Puzo (1969)) influenzino la percezione dell’identità italo americana da parte di Bill Bonanno e la sua performance che a sua volta si riflette nell’opera di Talese; come gli scenari etnici illustrati da Talese riverberano e tramutano nelle testimonianze autobiografiche successivamente prodotte dai suoi personaggi, tra cui il protagonista, sua moglie Rosalie Profaci, suo padre Joseph e la compagna di quest’ultimo; come insomma l’etnicità si evolve nel corso della continua semiosi etnica.

¹²⁶⁰ Cfr. *The Black Atlantic. L’identità nera tra modernità e doppia coscienza* (Gilroy 2019).

¹²⁶¹ Cfr. *La quarta rivoluzione. Come l’infosfera sta trasformando il mondo* (Floridi 2017).

Applicando la nozione di *iperetnicità* al romanzo *Ghost Dance* (1986) di Carol Maso, vorrei indagare come lo sradicamento volontario, e non, e il tentativo dello sradicamento fallito creano discontinuità che induce alla reinterpretazione intensificata del rettaggio culturale; come la riconnessione con le proprie origini reali e/o immaginarie (tra cui la l'approssimarsi dei personaggi alla cultura dei nativi americani) non solamente comporta il rinnovo dell'io etnico ma anche dell'io in generale. La psicologa impegnata in studi sull'etnicità Donna Chirico sottolinea che i componenti identitari etnici che la studiosa definisce “hyphens of ethnicity”¹²⁶² sono “essential to development”¹²⁶³ (Chirico 2014, 74). Essi, asserisce la studiosa, “are part of the mix in our society and therefore must be considered as factors salient in fostering psychological development, mental health and general well being”¹²⁶⁴ (Chirico 2014, 74). La mia speranza è quindi non solo di incoraggiare il lettore a decifrare le “anomalie” etniche che sorgono nel contesto letterario per mezzo del concetto dell'*iperetnicità*, ma anche quella di “normalizzarle.”

¹²⁶² Lett. “trattini dell'etnicità”

¹²⁶³ “essenziali allo sviluppo”

¹²⁶⁴ “fanno parte del tessuto della nostra società e devono quindi essere considerati come fattori rilevanti per favorire lo sviluppo psicologico, la salute mentale e il benessere generale”

Bibliografia

- Aaron, Daniel. 1964. "The Hyphenate Writer and American Letters." *Smith Alumnae Quarterly* 213-17.
- . 1985. "The Hyphenate American Writer." In *Italy and Italians in America. Atti del Settimo Convegno Nazionale*, Università di Catania, 5-7 ottobre.
- . 1999. "How to Read Don DeLillo." In *Introducing Don DeLillo*, a cura di Frank Lentricchia, 67-81. Durham: Duke University Press.
- Alba, Richard. 1985. "The Twilight of Ethnicity among Americans of European Ancestry: The Case of Italians." *Ethnic and Racial Studies* 8: 134-158.
- Amend, Christoph e Georg Diez. 2007. "'Ich Kenne Amerika Nicht Mehr'." *Die Zeit*. <https://web.archive.org/web/20080112070012/http://www.zeit.de/2007/42/Don-DeLillo-Interview>.
- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londra: Verso.
- Appiah, Kwame A. 2006. "The Case for Contamination." *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2006/01/01/magazine/the-case-for-contamination.html>.
- Audenino, Patrizia e Maddalena Tirabassi. 2008. *Migrazioni italiane. Storia e storie dall'Ancien régime a oggi*. Milano: Bruno Mondadori.
- Бахтин, Михаил Михайлович [Bachtin, Michail Michajlovič]. 1972. *Проблемы Поэтики Достоевского* [Problemy Poetiki Dostoievskogo]. Mosca: Художественная литература [Chudožiestviennaja literatura].
- Barolini, Helen. 1999. "Italian American Women Writers." In *The Italian American Heritage: A Companion to Literature and Arts*, a cura di Pellegrino D'Acernio, 193-265. New York: Garland.
- Barrett, Laura. 2001. "'How the Dead Speak to the Living': Intertextuality and the Postmodern Sublime in *White Noise*." *Journal of Modern Literature* 25 (2): 97-113. <http://www.jstor.org/stable/3831638>.
- Barth, Fredrik. 1969. "Introduction." In *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*, a cura di Fredrik Barth, 9-38. Boston: Little, Brown and Company.

- Barthes, Roland. 1991. *Mythologies*. Tradotto da Anette Lavers. A cura di Anette Lavers. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Baudrillard, Jean. 2008. *Simulacri e Impostura. Bestie, Beabourg, Apparenze e Altri Oggetti*. A cura di Matteo G. Brega. Bologna: Cappelli Editore.
- . 2018. *Симулякры и Симуляция [Simuljakry i Simuliacija]*. Tradotto da Печенкина О. А. [Piečienkina O. A.]. A cura di Печенкина О. А. [Piečienkina O. A.]. Mosca: Postum.
- Begley, Adam. 2005. "The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo." In *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Thomas DiPietro, 86-108. Jackson: University Press of Mississippi.
- Bell, Pearl K. 1992. "DeLillo's World." *Partisan Review* 59 (1): 138-46.
- Belmonte, Thomas. 1999. "The Contradictions of Italian American Identity: An Anthropologist's Personal View." In *The Italian American Heritage: A Companion to Literature and Arts*, a cura di Pellegrino D'Acerno, 3-20. New York: Garland.
- Benasutti, Marion. 1966. *No Steady Job for Papa*. New York: Vanguard Press.
- Bercovitch, Sacvan. 1988. "The Puritan Vision of the New World." In *Columbia Literary History of the United States*, a cura di Emory Elliot, 33-44. New York: Columbia University Press.
- Billen, Andrew. 1998. "Up from the Underworld." *London Evening Standard*: 25-6.
- Boccaccio, Giovanni. 1956. *Decameron*. Torino: Einaudi.
- Boelhower, William. 1982. *Immigrant Autobiography in the United States*. Verona: Essedue Edizioni.
- . 1987. *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*. New York: Oxford University Press.
- . 2022. "Ways that Diasporic Italy Matters and for Whom." *Diasporic Italy: Journal of the Italian American Studies Association* 2: 3-5.
- Boiteux, Martine. 2006. "L'immaginario dell'abbondanza alimentare. Il paese di Cuccagna nel Rinascimento." X Congresso Nazionale AISEA, Roma, 5-7 luglio.
- Bona, Mary Jo. 1999. *Claiming a Tradition: Italian American Women Writers*. Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press.

- . 2024. "Exploring Italian-American Literature with Mary Jo Bona." *Italics*.
<https://www.youtube.com/watch?v=fdbFsVMBo1I>.
- Boruttti, Silvana. 1983. *Significato*. Verona: Zanichelli.
- Bourne, Randolph S. 1996. "Trans-National America." In *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, a cura di Werner Sollors, 93-108. New York: New York University Press.
- Brant, Sebastian. 1989. *Das Narrenschiff. La nave dei folli*. Fasano: Schena Editore.
- Brockes, Emma. 2003. "View from the Bridge." *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2003/may/24/fiction.dondelillo>.
- Brooks, Xan. 2016. "Don DeLillo: 'I Think of Myself as the Kid from the Bronx.'" *The Guardian*: 95-110.
<https://www.theguardian.com/books/2016/may/06/don-delillo-kid-from-the-bronx-interview-xan-brooks>.
- Buonomo, Leonardo e Jean Paul Russo. 2010-2011. "Introduction." *RSA Journal. The Emerging Canon of Italian-American Literature* 20-21: 77-83.
- Burdett, Charles, et al. 2020. "Introduction: Transcultural Italies." In *Transcultural Italies. Mobility, Memory and Translation*, a cura di Charles Burdett, et al., 1-20. Liverpool: Liverpool University Press.
- Buruma, Ian. 2000. "The Joys and Perils of Victimhood." In *The Best American Essays*, a cura di Alan Lightman, 20-31. Boston: Houghton Mifflin.
- Camporesi, Pietro. 1978. *Il paese della fame*. Bologna: Il Mulino.
- Cataldi, Libby. 2009. *Stay Close. A Mother's Story of Her Son's Addiction*. New York: St. Martin's Griffin.
- . 2010. *Stammi vicino*. Tradotto da Manuela Carozzi. Milano: Rizzoli.
- Cerase, Paolo F. 2001. "L'onda di ritorno. I rimpatri." In *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di Piero Bevilacqua, et al., 113-25. Roma: Donzelli.
- Chase, David, et al. 1999-2007. *The Sopranos*. New York: HBO.
- Child, Irwin L. 1943. *Italian or American? The Second Generation in Conflict*. New Haven: Yale University Press.
- Chirico, Donna M. 2013. "Being White, Feeling Black, Acting Out: Identity Development Among Italian American Youth." In *Benessere Psicologico: Contemporary Thought on Italian American Mental Health*, a cura di

- Dominick Carielli e Joseph Grosso, 13-30. New York: John D. Calandra Italian American Institute.
- . 2014. "Italian Identity in the Third Millennium. How to Claim an Italian American Identity." In *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, a cura di Anthony J. Tamburri, 65-76. New York: Bordighera Press.
- Choate, Mark I. 2008. *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cinotto, Simone. 2013. *The Italian American Table: Food, Family, and Community in New York City*. Champaign: University of Illinois Press.
- . 2014. "Introduction. All Things Italian. Italian American Consumers, the Transnational Formation of Taste, and the Commodification of Difference." In *Making Italian America: Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities*, a cura di Simone Cinotto, 1-31. New York: Fordham University Press.
- Cisneros, David J. 2008. "Contaminated Communities: The Metaphor of 'Immigrant as Pollutant' in Media Representations of Immigration." *Rhetoric and Public Affairs* 11 (4): 569-601. <http://www.jstor.org/stable/41940396>.
- Clemente, Carole A. 2008. The Italian-American Woman: Searching for a Sense of Identity through Literature. *Brooklyn College. Department of Modern Languages and Literatures*. http://academic.brooklyn.cuny.edu/modlang/carasi/via/ViaVol9_1Clemente.htm.
- Cocchiara, Giuseppe. 1956. *Il paese di Cuccagna e altri studi di folklore*. Torino: Edizioni Scientifiche Einaudi.
- Cohen, Lizabeth. 1980. "Embellishing a Life of Labor: An Interpretation of the Material Culture of American Working-Class Homes, 1885–1915." *Journal of American Culture* 3 (4): 752-75.
- Cole, Stewart G. e Mildred Cole Wiese. 1954. *Minorities and the American Promise. The Conflict of Principle and Practice*. New York: Harper and Brothers Publishers.

- Conzen, Kathleen N., *et al.* 1992. "The Invention of Ethnicity: A Perspective from the U.S.A." *Journal of American Ethnic History* 12 (1): 3-41. <http://www.jstor.org/stable/27501011>.
- Cornel, Bonca. 2002. "Being, Time, and Death in DeLillo's *The Body Artist*." *Pacific Coast Philology* 37: 58-68. <https://doi.org/10.2307/4142090>. <http://www.jstor.org/stable/4142090>.
- Crialese, Emanuele. 2006. *Nuovomondo [Golden Door]*. Roma/Parigi: RAI Cinema, Arte France Cinema.
- Da Cunha Lewin, Katherine e Kiron Ward. 2018. "Introduction. A Trick of the Light: Don DeLillo in the Twenty-First Century." In *Don DeLillo: Contemporary Critical Perspectives*, a cura di Katherine Da Cunha Lewin e Kiron Ward, 1-16. Londra: Bloomsbury.
- Daly, Mary. 1973. *Beyond God the Father*. Boston: Beacon Press.
- Daniele, Daniela. 2011. "The Missing Father, and Other Unhyphenated Stories of Waste and Beauty in Don(al) DeLillo." *RSA Journal. The Emerging Canon of Italian-American Literature* 20-21: 111-23.
- de Lucia, Francesca. 2017. *Italian American Cultural Fiction. From Diaspora to Globalization*. Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- De Marco Torgovnick, Marianna. 2006. "Selling the House." *Creative Nonfiction* 30: 234-243. <http://www.jstor.org/stable/44363250>.
- de Martino, Ernesto. 2008. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri.
- de Saint-Exupéry, Antoine. 1999. *Citadella*. Tradotto da Ezio L. Gaya. A cura di Ezio L. Gaya. Roma: Borla.
- Debray, Régis. 1999. "What is Mediology?" Tradotto da Martin Irvine. *Le Monde Diplomatique*, agosto: 32. <https://irvine.georgetown.domains/theory/Debray-What-is-Mediology-Irvine-trans.pdf>.
- DeCurtis, Anthony. 1999. "An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo." In *Introducing Don DeLillo*, a cura di Frank Lentricchia, 43-66. Durham: Duke University Press.

- Del Giudice, Luisa. 2001. "Mountains of Cheese and Rivers of Wine. Paesi di Cuccagna and Other Gastronomic Utopias." In *Imagined States*, a cura di Luisa Del Giudice e Gerald Porter, 11-63. Denver: University Press of Colorado.
- . 2023. *In Search of Abundance. Mountains of Cheese, Rivers of Wine, and Other Gastronomic Utopias*. New York: Bordighera Press.
- DeLillo, Don. 1965. "Spaghetti and Meatballs." *Epoch* 13 (3): 244-50.
- . 1989. *Americana*. New York: Penguin Books.
- . 2008. *Americana*. Tradotto da Marco Pensanto. Torino: Einaudi.
- . 2009. *White Noise*. New York: Penguin Books.
- . 2011. *Underworld*. Londra: Picador.
- . 2014a. *Rumore Bianco*. Tradotto da Mario Biondi. Torino: Einaudi.
- . 2014b. *Underworld*. Tradotto da Delfina Vezzoli. Torino: Einaudi.
- DeLucia, Christine. 2004. "Negotiating the Hyphen: An Evolving Definition of Italian-American Identity." *Italian Americana* 22 (2): 201-7. <http://www.jstor.org/stable/29776963>.
- DeSalvo, Louise. 2003. "Color: White/Complexion: Dark." In *Are Italians White?: How Race is Made in America*, a cura di Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, 17-28. New York: Routledge.
- Dewey, Joseph. 2006. *Beyond Grief and Nothing: A Reading of Don DeLillo*. Chicago: University of Chicago Press.
- Di Donato, Pietro. 2004. *Christ in Concrete*. New York: Berkley.
- Di Maio, Alessandra. 2012. "Il mediterraneo nero. Rotte dei migranti nel millennio globale." In *La città cosmopolita*, a cura di Giulia de Spuches, 143-63. Palermo: Palumbo Editore.
- Di Piazza, Salvatore. 2010. *Mafia, linguaggio, identità*. Palermo: Centro di studi ed iniziative culturali Pio La Torre.
- di Prima, Diane. 2001. *Recollections of My Life as a Woman: The New York Years*. New York: Viking.
- . 2020. "Alchemical Signals." *Mission at Tenth*.
- Dworkin, Andrea. 1981. *Pornography. Men Possessing Women*. New York: G.P. Putnam's Sons.

- Echlin, Kim. 2005. "Baseball and the Cold War." In *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Thomas DiPietro, 145-51. Jackson: University Press of Mississippi.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: i Delfini. La nave di Teseo.
- . 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- . 2020. *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*. Milano: i Delfini. La nave di Teseo.
- Engles, Tim. 1999. "Who Are You, Really? Fantasies of the White Self in *White Noise*." *Modern Fiction Studies* 3 (45): 755-87.
- . 2018. "'I'm Sure You Must Be Somebody': White Masculinity in Don DeLillo's *Americana* and *White Noise*." In *Don DeLillo: Contemporary Critical Perspectives*, a cura di Katherine Da Cunha Lewin e Kiron Ward, 17-31. Londra: Bloomsbury.
- Eriksen, Thomas H. 1993. "Ethnicity, Race, Class and Nation " In *Ethnicity and Nationalism*, 3-7. Londra: Pluto Press.
- Faina, Eugenio. 1909-11. *Inchiesta parlamentare sulle condizioni dei contadini meridionali e nella Sicilia*. Roma: Tipografia Nazionale Bertero.
- Falk, Pasi. 1994. *The Consuming Body*. Londra: Sage.
- Faulkner, William. 2013. *Requiem for a Nun*. New York: Random House.
- Favero, Luigi e Graziano Tasello. 1978. "Cent'anni di emigrazione italiana (1876-1976)." In *Un secolo di emigrazione italiana, 1876-1976*, a cura di Gianfausto Rosoli, 9-64. Roma: Centro Studi Emigrazione Roma.
- Ferraro, Thomas J. 1993. *Ethnic Passages: Literary Immigrants in Twentieth-Century America*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2005. *Feeling Italian: The Art of Ethnicity in America*. New York: New York University Press.
- . 2014. "Whole Families Shopping at Night." In *New Essays on White Noise*, a cura di Frank Lentricchia, 15-38. Cambridge: Cambridge University Press.
- Filippi, Alfio. 2011. "Apocalisse e genere apocalittico." In *Bibbia di Gerusalemme*, a cura di Alfio Filippi, 2925-6. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- Fiore, Teresa. 2017. *Pre-Occupied Spaces. Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*. New York: Fordham University Press.

- Firestone, David. 2005. "Reticent Novelist Talks Baseball, Not Books." In *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Thomas DiPietro, 152-4. Jackson: University Press of Mississippi.
- Firinci Orman, Turkan. 2016. "'Paradigm' as a Central Concept in Thomas Kuhn's Thought." *International Journal of Humanities and Social Science* 6: 47-52. https://www.ijhssnet.com/journals/Vol_6_No_10_October_2016/8.pdf.
- Fischer, Michael M. J. 1986. "Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory." In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, a cura di Clifford James, 194-233. Berkeley: University of California Press.
- Floridi, Stefano. 2017. *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Fortier, Anne-Marie. 2006. "Community, Belonging and Intimate Ethnicity." *Modern Italy* 11 (1): 63-77. <https://doi.org/10.1080/13532940500492308>.
<https://doi.org/10.1080/13532940500492308>.
- . 2020. *Migrant Belonging: Memory, Space, Identity*. New York: Routledge.
- Frow, John. 1999. "The Last Thing Before the Last: Notes on *White Noise*." In *Introducing Don DeLillo*, a cura di Frank Lentricchia, 175-91. Durham: Duke University Press.
- Fuentes, Carlos. 1989. "Defend Fiction and You Defend Truth: Read Writers Like Rushdie and See Humanity in Progress." *Los Angeles Times*.
- Gabaccia, Donna R. 1993. "Italian American Women: A Review Essay." *Italian Americana* 12 (1): 38-61. <http://www.jstor.org/stable/29776197>.
- . 2000. *Italy's Many Diasporas*. Seattle: University of Washington Press.
- . 2017. "Afterword." In *New Italian Migrations to the United States. Vol. 1: Politics and History since 1945*, a cura di Laura E. Ruberto e Joseph Sciorra, 185-91. Chicago: University of Illinois Press.
- Gabaccia, Donna R. e Franca Iacovetta. 2002. "Preface." In *Women, Gender, and Transnational Lives: Italian Workers of the World*, a cura di Donna R. Gabaccia e Franca Iacovetta, ix-xvi. Toronto: University of Toronto Press.
- Gallini, Clara. 2008. "Introduzione." In *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, vii-xlv. Torino: Bollati Boringhieri.

- Gambero, Luigi. 1999. *Mary and the Fathers of the Church: The Blessed Virgin Mary in Patristic Thought*. San Francisco: Ignatius Press.
- Gambino, Richard. 2011. *Blood of My Blood: The Dilemma of Italian-Americans*. Toronto: Guernica
- Gans, Herbert J. 1962. *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans*. New York: Free Press.
- . 1979. "Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America." *Ethnic and Racial Studies* 2 (1): 1-20. <https://doi.org/10.1080/01419870.1979.9993248>.
- . 2009. "Reflections on Symbolic Ethnicity: A Response to Y. Anagnostou." *Ethnicities* 9 (1): 123-130. <http://www.jstor.org/stable/23889910>.
- Gardaphé, Fred L. 1992. "Visibility or Invisibility: The Postmodern Prerogative in the Italian/American Narrative." *Almanacco* 2 (1): 24-33.
- . 1996. *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*. Durham: Duke University Press.
- . 2004. *Leaving Little Italy. Essaying Italian American Culture*. Albany: State University of New York Press.
- . 2006. *From Wiseguys to Wise Men: The Gangster and Italian American Masculinities*. New York: Routledge.
- . 2008. "Italian American Literature and Culture." In *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*, a cura di Josephine G. Hendin, 299-322. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- . 2011. "Invisible People, An Introduction." In *Anti-Italianism*, a cura di William J. Connell e Fred Gardaphé, 1-10. New York: Palgrave.
- . 2014. "Columbus: Forget about Him; Remember the Future." In *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, a cura di Anthony J. Tamburri, 91-102. New York: Bordighera Press.
- . 2018. "Italian American Masculinities." In *The Routledge History of Italian Americans*, a cura di William J. Connell e Stanislao G. Pugliese, 552-64. New York: Routledge.

- . 2022. "From Italy to Little Italy to Big 'merica and Beyond: Thoughts on Italian Diaspora Studies." *Diasporic Italy: Journal of the Italian American Studies Association* 2: 6-9. <https://doi.org/10.5406/27697738.2.1.03>.
- Geertz, Clifford. 1963. "The Integrative Revolution." In *Old Societies and New States*, a cura di Clifford Geertz, 105-57. New York: Free Press.
- . 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gelati, Maria A. 2017. "Suoni e thanatos." *Il Rumore del Lutto*. <https://www.ilrumoredellutto.com/suoni-e-thanatos/>.
- Gilbert, Sandra M. 1991. "Piacere conoscerla: On Being an Italian-American." In *From the Margins: Writing in Italian Americana*, a cura di Anthony J. Tamburri, et al., 116-20. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- Gilroy, Paul. 2019. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*. Tradotto da Miguel Mellino e Laura Barberi. Sesto San Giovanni: Meltemi.
- Gioia, Dana. 1997. "What Is Italian American Poetry." In *Beyond the Godfather: Italian American Writers on Real Italian American Experience*, a cura di Kenneth A. Cingoli e Jay Parini, 167-75. Hanover: University Press of New England.
- Gioia, Dana, et al. 1993. "Where Are the Italian American Novelists?" *Italian Americana* 12 (1): 7-37. <http://www.jstor.org/stable/29776196>.
- Gioseffi, Daniela. 1991. "Rosa in Television Land." In *From the Margins: Writing in Italian Americana*, a cura di Anthony J. Tamburri, et al., 20-8. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- Giovannini, Maureen J. 1981. "Woman: A Dominant Symbol Within the Cultural System of a Sicilian Town." *Man* 16 (3): 408-26. <https://doi.org/10.2307/2801292>. <http://www.jstor.org/stable/2801292>.
- . 1987. "Female Chastity Codes in the Circum-Mediterranean: Comparative Perspectives." In *Honor and Shame and the Unity of the Mediterranean*, a cura di David D. Gilmore, 61-74. Washington, D.C.: American Anthropological Association.
- Giunta, Edvige. 2002. *Writing with an Accent: Contemporary Italian American Women Authors*. New York: Palgrave Macmillan.

- Glazer, Nathan. 1975. *Affirmative Discrimination: Ethnic Inequality and Public Policy*. New York: Basic Books.
- Glazer, Nathan e Daniel P. Moynihan. 1963. *Beyond the Melting Pot: The Negroes, Puerto Ricans, Jews, Italians and Irish of New York City*. Cambridge: The M.I.T. Press and Harvard University Press.
- Gleason, Philip. 1983. "Identifying Identity: A Semantic History." *The Journal of American History* 69 (4): 910-31. <https://doi.org/10.2307/1901196>. <http://www.jstor.org/stable/1901196>.
- Gordon, Milton M. 1961. "Assimilation in America: Theory and Reality." *Daedalus* 90 (2): 263-85. <http://www.jstor.org/stable/20026656>.
- Graf, Arturo. 1993. *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Green, Rose Basile. 1974. *The Italian-American Novel: A Document of the Interaction of Two Cultures*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Guglielmo, Jennifer e Salvatore Salerno. 2003. *Are Italians White? How Race Is Made in America*. New York: Routledge.
- Guglielmo, Thomas A. 2003. *White on Arrival: Italians, Race, Color, and Power in Chicago, 1890-1945*. Oxford: Oxford University Press.
- Habermas, Jürgen. 1994. "Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State." In *Multiculturalism: Expanded Paperback Edition*, a cura di Amy Gutmann, 107-48. Princeton: Princeton University Press.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Han, Byung-chul. 2023. *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*. Tradotto da Simone Aglan Buttazzi. Torino: Einaudi.
- Handlin, Oscar. 1951. *The Uprooted; the Epic Story of the Great Migrations That Made the American People*. Boston: Little, Brown.
- Hansen, Marcus L. 1938. *The Problem of the Third Generation Immigrant*. Rock Island, Ill.: Augustana Historical Society.
- Hendin, Josephine G. 2008. "Introducing American Literature and Culture in the Postwar Years." In *A Concise Companion to Postwar American Literature and Culture*, a cura di Josephine G. Hendin, 1-19. Hoboken: Wiley-Blackwell.

- Herren, Graley. 2022. "Religion and Spirituality. Meditations on Mystery." In *Don DeLillo in Context*, a cura di Jesse Kavadlo, 229-42. Cambridge: Cambridge University Press.
- Higham, John. 1955. *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism, 1860-1925*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Hilário, Franco Júnior. 2001. *Nel paese di Cuccagna: la società medievale tra il sogno e la vita quotidiana*. Tradotto da Luciano Arcalla. Roma: Città Nuova.
- Hofmann, Paul. 1966. "Unrest in Brooklyn: The Causes." *New York Times*, 23 luglio: 1, 8.
- Horowitz, Donald R. 1985. *Ethnic Groups in Conflict*. Berkeley: University of California Press.
- Hutcheon, Linda, et al. 1998. "Four Views on Ethnicity." *PMLA* 113 (1): 28-51. <https://doi.org/10.2307/463407>. <http://www.jstor.org/stable/463407>.
- Hutchinson, John e Anthony D. Smith. 1996. *Oxford Readers: Ethnicity*. New York: Oxford University Press.
- Isaacs, Harold R. 1975. *Idols of the Tribe: Group Identity and Political Change*. New York: Harper & Row.
- Jacini, Stefano. 1881-85. *Atti della Giunta per l'inchiesta sulle condizioni della classe agraria*. Roma: Forzani.
- Jackson, Donald D. 1999. "Hot Dogs Are Us." *Smithsonian Magazine*. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/hot-dogs-are-us-68009224/>.
- Jacoby, Susan. 1975. "A Dream Grows in Brooklyn." *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1975/02/23/archives/a-dream-grows-in-brooklyn.html>.
- James, Henry. 1968. *The American Scene*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jiménez, Tomàs. 2009. *Replenished Ethnicity: Mexican Americans, Immigration and Ethnicity*. Berkeley: University of California Press.
- Kallen, Horace M. 1996. "Democracy versus the Melting Pot: A Study of American Nationality (1915)." In *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, a cura di Werner Sollors, 67-92. New York: New York University Press.

- Katz, Wallace. 2001. "Sticking Together, Falling Apart: "The Sopranos" and the American Moral Order." *New Labor Forum* (9): 91-9. <http://www.jstor.org/stable/40342317>.
- Kavadlo, Jesse. 2004. *Don DeLillo: Balance at the Edge of Belief*. Lausanne: Peter Lang.
- Kennedy, John F. 1964. *A Nation of Immigrants*. New York: Harper.
- Kittel, Gerhard, ed. 1964. *Theological Dictionary of the New Testament*. Tradotto da Geoffrey Bromiley. Vol. 1. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.
- Klein, Kerwin Lee. 2000. "On the Emergence of Memory in Historical Discourse." *Representations* (69): 127-50. <https://doi.org/10.2307/2902903>. <http://www.jstor.org/stable/2902903>.
- Kraig, Bruce. 2009. *Hot Dog: A Global History (Edible)*. Londra: Reaktion Books.
- Kuhn, Thomas S. 1963. "The Function of Dogma in Scientific Research." In *Scientific Change*, a cura di Alistair C. Crombie, 347-69. New York: Basic Books.
- . 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. Vol. 2. *International Encyclopedia of Unified Science*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 1974. "Second Thoughts on Paradigms." In *The Structure of Scientific Theories*, a cura di Frederick Suppe, 459-82. Urbana: University of Illinois Press.
- Ladurie, Emmanuel LeRoy. 1979. *Montaillou: The Promised Land of Error*. New York: Vintage Books.
- Lauret, Maria. 2018. "Don DeLillo's Italian American: The Early Short Stories and *Underworld*." In *Don DeLillo: Contemporary Critical Perspectives*, a cura di Katherine Da Cunha Lewin e Kiron Ward, 95-110. Londra: Bloomsbury.
- Laurino, Maria. 2001. *Were You Always Italian? Ancestors and Other Icons of Italian America*. New York: W.W. Norton.
- Lawton, Ben. 1991. "America through Italian/American Eyes: Dream or Nightmare?" In *From the Margins: Writing in Italian Americana*, a cura di Anthony J. Tamburri, et al., 397-429. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- . 1995. "What is 'ItalianAmerican' Cinema." *VIA: Voices in Italian Americana* 6 (1): 27-51.

- Lentricchia, Frank. 1999. "The American Writer as Bad Citizen." In *Introducing Don DeLillo*, a cura di Frank Lentricchia, 1-6. Durham: Duke University Press.
- Levi, Carlo. 2014. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- Лотман, Юрий Михайлович [Lotman, Jurij Michajlovič]. 1992. "О Семиосфере" ["O Semiosferie"]. In *Статьи по Семиотике и Топологии Культуры* [Stat'i po Siemiotikie i Topologii Kul'tury], 11-24. Tallinn: Александра [Aleksandra].
- Lucchino, Jennifer. 1998. "Deciphering Italian American Kitchen Design." In *A Tavola: Food, Tradition, and Community Among Italian Americans*, a cura di Edvige Giunta e Sam Patti, 49-57. New York: AIHA.
- Lucconi, Stefano. 2003. "Frank L. Rizzo and the Whitening of Italian Americans in Philadelphia." In *Are Italians White?: How Race is Made in America*, a cura di Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno, 177-91. New York: Routledge.
- . 2011. "The Pitfalls of the 'Italian Diaspora'." *Italian American Review* 1 (2): 147-76.
<https://doi.org/10.5406/italamerrevi.1.2.0147>.
<https://doi.org/10.5406/italamerrevi.1.2.0147>.
- Maltby, Paul. 2002. *The Visionary Moment: A Postmodern Critique*. Albany: State University of New York Press.
- . 2013. *Christian Fundamentalism and the Culture of Disenchantment*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Mangione, Jerre e Ben Morreale. 1992. *La Storia: Five Centuries of the Italian American Experience, 1492-1992*. New York: Harper Collins.
- Manizza Roszak, Suzanne. 2021. *Intersecting Diasporas: Italian Americans and Allyship in US Fiction*. A cura di Fred L. Gardaphé. Albany: State University of New York Press.
- Mannheim, Karl. 1996. "The Problem of Generation." In *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, a cura di Werner Sollors, 109-55. New York: New York University Press.
- Maso, Carole. 2019. *Ghost Dance*. Berkeley: Counterpoint.
- Masterman, Margaret. 1970. "The Nature of a Paradigm." In *Criticism and the Growth of Knowledge*, a cura di Imre Lakatos e Alan Musgrave, 59-89. Cambridge: Cambridge University Press.

- McClure, John A. 2007. *Partial Faiths: Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*. Athens: University of Georgia Press.
- McCrum, Robert. 2010. "Don DeLillo: 'I'm Not Trying to Manipulate Reality – This Is What I See and Hear.'" *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2010/aug/08/don-delillo-mccrum-interview>.
- Mellor, Philip A. e Chris Shilling. 1997. *Re-forming the Body: Religion, Community and Modernity*. Londra: Sage.
- Melville, Herman. 2017. "Hawthorne and His Mosses." In *The Norton Anthology of American Literature*, a cura di Michael A. Elliot, 1413-25. New York: W. W. Norton & Company.
- Meneghello, Luigi. 1993. *Il dispatrio*. Milano: Rizzoli.
- Mombelli, Mariangela. 2016. "L'arte del piangere i defunti." *Il Giornale del Ricordo*.
https://www.ilgiornaledelricordo.it/news/noi_donne_di_mariangela_mombelli/t1_arte_del_piangere_i_defunti/n251.
- Morrison, Toni. 1989. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28: 1-34.
- Moskalenko, Olena. 2021. "'Hyperethnicity' and Ethnic Scenarios in *White Noise* by Don DeLillo." *VIA: Voices in Italian Americana* 32 (2): 33-56.
- . 2022. "'Hyperethnicity': Mystery and Italian American Catholic Imagery in *White Noise* by Don DeLillo." *VIA: Voices in Italian Americana* 33 (2): 49-69.
- Moss, Maria. 2005. "'Writing as a Deeper Form of Concentration': An Interview with Don DeLillo." In *Conversations with Don DeLillo*, a cura di Thomas DiPietro, 155-68. Jackson: University Press of Mississippi.
- Mullan, John. 2016. "Don DeLillo on Writing His Novel *Underworld*," *Guardian Books Podcast*, 10 giugno.
<https://www.theguardian.com/books/audio/2016/jun/10/don-delillo-on-writing-his-novel-underworld-books-podcast>.
- Nahirny, Vladimir C. e Joshua A. Fishman. 1996. "American Immigrant Groups: Ethnic Identification and the Problem of Generations." In *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, a cura di Werner Sollors, 266-81. New York: New York University Press.

- Novak, Michael. 1973. *The Rise of the Unmeltable Ethnics: The New Political Force of the Seventies*. New York: Macmillan.
- Novati, Francesco. 1907. *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*. Bergamo: Istituto d'arti grafiche.
- O'Connor, Flannery. 1979. *Mystery and Manners: Occasional Prose*. A cura di Sally Fitzgerald e Robert Fitzgerald. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Orsi, Robert A. 1992. "The Religious Boundaries of an Inbetween People: Street Feste and the Problem of the Dark-Skinned Other in Italian Harlem, 1920-1990." *American Quarterly* 44 (3): 313-47.
- . 2010. *The Madonna of 115th Street. Faith and Community in Italian Harlem, 1880-1950*. New Haven: Yale University Press.
- Packard, Vance. 1961. *The Waste Makers*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Packer, Matthew. 2005. "'At the Dead Center of Things' in Don DeLillo's *White Noise*: Mimesis, Violence, and Religious Awe." *MFS Modern Fiction Studies* 51: 648-66. <https://doi.org/10.1353/mfs.2005.0067>.
- Padurano, Dominique. 2014. "Consuming La Bella Figura. Charles Atlas and American Masculinity, 1910-1940." In *Making Italian America: Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities*, a cura di Simone Cinotto. New York: Fordham University Press.
- Palumbo, Pasquale. 2019. "What Does It Mean to Be Italian American? I Have No Idea." *People*. <https://lavocedinewyork.com/en/people/2019/01/03/what-does-it-mean-to-be-italian-american-i-have-no-idea/>.
- Pascali, Lara. 2006. "Two Stoves, Two Refrigerators, Due Cucine: The Italian Immigrant Home with Two Kitchens." *Gender, Place, and Culture* 13 (6): 685-95.
- Pastore, Judith. 1986. "Pirandello's Influence on American Writers: Don DeLillo's *The Day Room*." *Italian Culture* 8: 431-47.
- . 1990. "Marriage American Style: Don DeLillo's Domestic Satire." *VIA: Voices in Italian Americana* 1(2): 1-19.
- Patell, Cyrus R. K. 2014. *Emergent U.S. Literatures. From Multiculturalism to Cosmopolitanism in the Late Twentieth Century*. New York: New York University Press.

- Peirce, Charles S. 1960. "Principles of Philosophy." In *Collected Papers*, a cura di Charles Hartshorne e Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press.
- Peragallo, Olga. 1949. *Italian-American Authors and Their Contribution to American Literature*. New York: Vanni.
- Peréz-Torres, Rafael. 1993. "Nomads and Migrants: Negotiating a Multicultural Postmodernism." *Cultural Critique* (26): 161-89. <https://doi.org/10.2307/1354459>. <http://www.jstor.org/stable/1354459>.
- Perriconi, James. 2000. "DeLillo's *Underworld*: Towards a New Beginning for the Italian American Novel." *VIA: Voices in Italian Americana* 11 (1): 141-58.
- Pierce, Charles S. 1831-58. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pivano, Fernanda. 2007. "Don DeLillo a New York: 1987." In *Amici scrittori: Quarant'anni di incontri e scoperte con gli autori americani*, 108-20. Milano: Mondadori.
- Pleij, Herman. 2000. *Der Traum vom Schlaraffenland, Mittelalterliche Phantasien vom vollkommenen Leben*. Tradotto da Rainer Kersten. Frankfurt am Main: Fischer.
- Reich, Jacqueline. 2004. *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Riccio, Edoardo. 2021. "'Chiagnazzare,' le arcane prefiche del folclore napoletano." *XXI Secolo*. <https://www.21secolo.news/chiagnazzare-le-arcane-prefiche-del-folclore-napoletano/>.
- Richter, Dieter. 1998. *Il paese di Cuccagna. Storia di un'utopia popolare*. Tradotto da Fliri Piccioni. Firenze: La Nuova Italia.
- Ripatrazzone, Nick. 2016. "On Don DeLillo's Deep Italian-American Roots. On the Rich Artful Paranoia of the Son of a Jesuit." *Literary Hub*. <https://lithub.com/on-don-delillos-deep-italian-american-roots/>.
- Robson, Margaret. 2010. "Rubbish: Don DeLillo's Wastelands." *IJAS Online* (2): 75-84. <http://www.jstor.org/stable/26234256>.
- Roediger, David R. 2005. *Working Towards Whiteness: How America's Immigrants Became White*. New York: Basic Books.

- Rottuno, Marie e Monica McGoldrick. 1982. "Italian Families." In *Ethnicity and Family Therapy*, a cura di Monica McGoldrick, *et al.*, 340-63. New York: Guilford Press.
- Ruberto, Laura E. e Joseph Sciorra. 2017a. "Introduction. Real Italians, New Immigrants." In *New Italian Migrations to the United States. Vol. 1: Politics and History since 1945*, a cura di Laura E. Ruberto e Joseph Sciorra, 1-32. Chicago: University of Illinois Press.
- . 2017b. "Introduction. Rebooting Italian America " In *New Italian Migrations to the United States. Vol. 2: Art and Culture since 1945*, a cura di Laura E. Ruberto e Joseph Sciorra, 1-31. Chicago: University of Illinois Press.
- Rushdie, Salman. 1990. *Is Nothing Sacred?* Londra: Granta Books.
- Russo, Jean Paul. 2022. "Ethnicity: DeLillo and Italian America." In *Don DeLillo in Context*, a cura di Jesse Kavadlo, 252-8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Russo, Maria. 2000. "Fuhgeddaboudit: The Sopranos have made being Italian-American Seem Cool Again, but Maybe It's Time to Say Arrividerci to All That." *Salon*. <https://www.salon.com/2000/08/24/italian/>.
- Ruvoli, JoAnne. 2018. "The Italian American Family and Transnational Circuits." In *The Routledge History of Italian Americans*, a cura di William J. Connell e Stanislao G. Pugliese, 403-14. New York: Routledge.
- Safire, William. 2008. *Safire's Political Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Sales Pandolfini, Gian Mauro. 2021. "Pagate per piangere e disperarsi ai funerali: chi erano le 'prefiche' della Sicilia contadina." *Balarm*. <https://www.balarm.it/news/pagate-per-piangere-e-disperarsi-ai-funerali-chi-erano-le-prefiche-della-sicilia-contadina-122505>.
- Salomone-Marino, Salvatore. 1886. *Le Reputatrici in Sicilia nell'età di mezzo e moderna: ricerche storiche*. Palermo: Giannone e Lamantia Editori.
- Samian, Abdul L. 1994. "The Impact of Kuhn's *Structure of Scientific Revolutions* on Sociology of Science." *Akademika* 44 (1): 125-36.
- Sandberg, Neil C. 1974. *Ethnic Identity and Assimilation: The Polish-American Community*. New York: Praeger.

- Savastano, Peter. 2011. "Changing St. Gerard's Clothes: An Exercise in Italian-American Catholic Devotion." In *Italian Folk*, a cura di Joseph Sciorra, 171-87. New York: Fordham University Press.
- Saviano, Roberto. 2006. *Gomorra*. Milano: Mondadori.
- . 2013. "La Terra dei fuochi." *La Repubblica*: 25-7. https://inu.it/wp-content/uploads/Saviano_Terra_fuochi_25_novembre_2013.pdf.
- Schneider, Jane e Peter Schneider. 1976. *Culture and Political Economy in Western Sicily*. New York: Academic Press.
- Sciolla, Loredana. 1983. "Il concetto di identità in sociologia." In *Complessità sociale e identità*, a cura di Laura Balbo, 101-31. Milano: Franco Angeli Editore.
- Serra, Ilaria. 2018. "Italian American Femininities." In *Routledge History of Italian Americans*, a cura di William J. Connell e Stanislao G. Pugliese, 539-51. New York: Routledge.
- Serra, Rosemary. 2018. "Contemporary Italian American Identities." In *Routledge History of Italian Americans*, a cura di William J. Connell e Stanislao G. Pugliese, 596-615. New York: Routledge.
- Shell, Marc. 2000. "Afterword." In *The Multilingual Anthology of American Literature. A Reader of Original Texts with English Translations*, a cura di Marc Shell e Werner Sollors, 684-92. New York: New York University Press.
- Sini, Carlo. 1982. *Kinesis. Saggio di interpretazione*. Milano: Spirali Edizioni.
- Slotkin, Richard. 1973. *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier 1600-1960*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Sollors, Werner. 1986. *Beyond Ethnicity. Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford University Press.
- . 1989. *The Invention of Ethnicity*. New York: Oxford University Press.
- . 1996a. "'Ethnic, ethnical, ethnicity, ethnie, ethnique': Entries from *Oxford Dictionary* (1961), and *Supplement* (1972), and *Grand Robert* (1985)." In *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, a cura di Werner Sollors, 2-12. New York: New York University Press.
- . 1996b. "Race and Ethnicity." In *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, a cura di Werner Sollors, xxix-xxxv. New York: New York University Press.

- . 2000. "Introduction." In *The Multilingual Anthology of American Literature. A Reader of Original Texts with English Translations*, a cura di Marc Shell e Werner Sollors, 1-11. New York: New York University Press.
- . 2017. *Challenges of Diversity. Essays on America*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Sowell, Thomas. 1981. *Ethnic America*. New York: Basic Books.
- Spender, Dale. 1998. "Man Made Language." In *Feminist Critique of Language*, a cura di Deborah Cameron, 93-9. New York: Routledge.
- Talese, Gay. 1992. *Honor Thy Father*. Baltimore: Ivy Books.
- . 1993. "Where are the Italian American Novelists?" *New York Times Book Review*: 1-3. <https://www.nytimes.com/1993/03/14/books/where-are-the-italianamerican-novelists.html>.
- . 2011. *Onora il Padre*. Tradotto da Clemente Fusero. Milano: Rizzoli.
- Tamburri, Anthony J. 1991. *To Hyphenate or Not to Hyphenate? The Italian/American Writer as Other American*. Montreal: Guernica.
- . 1998. *A Semiotic of Ethnicity: In (Re)Cognition of the Italian/American Writer*. Albany: State University of New York Press.
- . 2009. "Studi culturali italiani / americani: al di là della critica gerarchico-tradizionale." In *Civiltà italiana e geografie d'Europa. XIX Congresso AISLLI 19-24 Settembre 2006 Trieste Capodistria Padova Pola*, a cura di Bianca Maria Da Rif, 277-83. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- . 2015. "The 'Italian' Writer. Reflections on a New Category." In *Transcending Borders Bridging Gaps. Italian Americana, Diasporic Studies, and the University Curriculum*, a cura di Anthony J. Tamburri e Fred L. Gardaphé, 135-42. New York: The John D. Calandra Italian American Institute.
- . 2021. *Singing Italian/American Cinema. A More Focused Look*. Ambler: Ovunque Siamo Press.
- . 2022. *A Politics of [Self]- Omission. The Italian/American Challenge in a Post-George Floyd Age*. Roma: Arcane.
- Tamburri, Anthony J., et al. 1991. "Introduction." In *From the Margin: Writings in Italian Americana*, a cura di Anthony J. Tamburri, et al., 1-11. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.

- Thernstrom, Stephan T. 1973. *The Other Bostonians: Poverty and Progress in an American Metropolis, 1880-1970*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tirabassi, Maddalena. 1985. "The American Pie. L'americanizzazione degli immigrati e la nascita della società dei consumi." *Movimento Operaio e Socialista* 8 (2): 201-18.
- . 2014. "Making Space for Domesticity. Household Goods in Working-Class Italian American Homes, 1900-1940." In *Making Italian America: Consumer Culture and the Production of Ethnic Identities*, a cura di Simone Cinotto, 57-70. New York: Fordham University Press.
- . 2018. "Why Italians Left Italy: The Physics and Politics of Migration, 1870–1920." In *Routledge History of Italian Americans*, a cura di William J. Connell e Stanislao G. Pugliese, 117-31. New York: Routledge.
- Tommasi, Mari 1949. *Like Lesser Gods*. Milwaukee: Bruce Publishing.
- Tonkin, Elisabeth, et al. 1989. *History and Ethnicity*. Londra: Routledge.
- Tricario, Donald. 1989. "In a New Light: Italian-American Ethnicity in the Mainstream." In *Ethnic Enigma: The Salience of Ethnicity for European-Origin Groups*, a cura di Peter Kivisto, 24-46. Philadelphia: The Balch Institute Press.
- Vecoli, Rudolph J. 1995. "The Italian Diaspora, 1876-1976." In *The Cambridge Survey of World Migration*, a cura di Robin Cohen, 114-22. Cambridge: Cambridge University Press.
- Veggian, Henry. 2015. *Understanding Don DeLillo*. Columbia: The University of South Carolina Press.
- Vico, Giambattista. 1959. *La scienza nuova*. Milano: Einaudi.
- Viscusi, Robert. 1991. "A Literature Considering Itself." In *From the Margins: Writing in Italian Americana*, a cura di Anthony J. Tamburri, et al., 265-81. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press.
- . 2006. *Buried Caesars, and Other Secrets of Italian American Writing*. Albany: State University of New York Press.
- . 2011. "The Ice Margin." In *The Status of Interpretation in Italian American Studies*, a cura di Jerome Krase, 19-30. Stony Brook, NY: Forum Italicum Publishing.

- . 2014. "Il Dispatrio." In *Meditations on Identity. Meditazioni su identità*, a cura di Anthony J. Tamburri, 103-9. New York: Bordighera Press.
- Waters, Mary. 1990. *Ethnic Options: Choosing Identities in America*. Berkeley: University of California Press.
- Weber, Max. 1996. "Ethnic Groups." In *Theories of Ethnicity. A Classical Reader*, a cura di Werner Sollors. New York: New York University Press.
- Wilcox, Leonard. 1991. "Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the End of Heroic Narrative." *Contemporary Literature* 32 (3): 346-65.
<https://doi.org/10.2307/1208561>. <http://www.jstor.org/stable/1208561>.
- Williams, Phyllis H. 1938. *South Italian Folkways in Europe and America: A Handbook for Social Workers, Visiting Nurses, School Teachers, and Physicians*. New York: Russell and Russell.
- Williams, Raymond. 1973. *The Country and the City*. Londra: Chatto and Windus.
- . 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Woods, Randall B. 2005. *Quest for Identity: America since 1945*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zangwill, Israel. 1921. *The Melting-Pot*. New York: The American Jewish Book Company.
- Zavarzadeh, Mas'ud e Donald E. Morton. 1991. *Theory, (Post)Modernity, Opposition: an "Other" Introduction to Literary and Cultural Theory*. Washington, D.C: Maisonneuve Press.
- Zubeck, Jacqueline A. 2022. "The Bronx. Don DeLillo's Underworlds: Mystery and Manners." In *Don DeLillo in Context*, a cura di Jesse Kavadlo, 15-25. Cambridge: Cambridge University Press.

Sitografia

- “About MELUS.” <https://melus.org/about/>.
- “Bourdighera Press.” <https://bordigherapress.org.se>
- “The Columbus Dispatch.” 2020. *USA Today News*, 1 luglio.
<https://eu.usatoday.com/story/news/nation/2020/07/01/christopher-columbus-statue-removed-columbus-city-hall-ohio/5354761002/>.
- “La comunità ucraina in Italia. Rapporto annuale sulla presenza dei migranti.” 2022.
<https://www.lavoro.gov.it/documenti-e-norme/studi-e-statistiche/rapporto-annuale-sulla-presenza-dei-migranti-2022-ucraina#:~:text=Gli%20ucraini%20regolarmente%20soggiornanti%20in,pri ncipali%20di%20cittadinanza%20non%20UE>.
- “Italian American Review.” <https://calandrainstitute.org/publications/italian-american-review/>.
- “Italian and Italian-American Communities / CGIE / Com.It.Es.” 2024.
<https://ambwashingtondc.esteri.it/en/italia-e-usa/diplomazia-culturale/comunita-italiana-e-italo-americana-comites/>.
- Merriam-Webster*. <https://www.merriam-webster.com>
- “National Italian American Foundation.”
https://it.wikipedia.org/wiki/National_Italian_American_Foundation.
- “Rifugiati provenienti dall’Ucraina nell’UE.”
<https://www.consilium.europa.eu/it/infographics/ukraine-refugees-eu/>.
- “Response to OMB Directive 15: Race and Ethnic Standards for Federal Statistics and Administrative Reporting.” 1997. *American Anthropological Association*.
http://s3.amazonaws.com/rdcms-aaa/files/production/public/FileDownloads/pdfs/cmtes/minority/upload/AAA_Response_OMB1997.pdf.
- Treccani*. <https://www.treccani.it>

Ringraziamenti

A conclusione del presente lavoro, vorrei esprimere la mia infinita gratitudine alla professoressa Marina Cacioppo che ci ha sempre creduto e mi ha guidato con i suoi consigli precisi e puntuali, senza la quale tutto ciò non sarebbe semplicemente stato possibile.

Un ringraziamento affettuoso va alla professoressa Stefania Taviano per essere stata una guida costante e attenta durante il mio percorso dottorale e per il suo appoggio accademico nonché umano.

Ringrazio di cuore la professoressa Marina Castiglione, coordinatrice entusiasta e formidabile che ha sempre tenuto d'occhio noi dottorandi, pronta a dare validi consigli e sinceramente interessata al nostro lavoro.

Ringrazio gli organizzatori, i docenti e i colleghi di *The Italian Diaspora Studies Summer Seminar* per la preziosa occasione di approfondire, aggiornare e discutere il mio lavoro con persone appassionate e estremamente talentuose.

A Daniele, che non ha mai dubitato dei miei sogni e che mi camminava vicino quando non riuscivo a correre, un immenso grazie.

Vorrei infine esprimere la mia riconoscenza a tutte le persone che durante questo triennio dottorale hanno intrecciato sia il mio percorso accademico sia quello personale arricchendoli con la loro presenza.