

Leggi della contaminazione e della mescolanza: Don De Lillo e Jean-Luc Godard, una sfida illuminante

Mariangela Bio

La letteratura, quali ne siano le alienazioni storiche, è il campo stesso in cui si sovverte il linguaggio.

Roland Barthes

1. Premesse teoriche

Nel complesso sistema delle arti cinema e letteratura costituiscono un binomio costante alimentato da relazioni complesse, poliedriche, a tratti polemiche, comunque continue. Rappresentano il simbolo dell'evoluzione del rapporto della letteratura con le altre arti, il riferimento imprescindibile per valutare in che misura i rigidi canoni e le norme silenziose del discorso letterario si convertono alla pluralità degli stili ed alla complessità dei linguaggi.

Tuttavia l'evoluzione di tale rapporto è stata piuttosto travagliata e spinosa. Il percorso di legittimazione del visuale filmico nel discorso letterario ha incontrato innumerevoli reticenze ed ostacoli. «La lentezza con cui il mondo letterario, e in particolare quello accademico, si sono misurati con le novità espressive di questa arte è piuttosto sconcertante» (Fusillo 2008: 22). Il dibattito si è mosso su prescrizioni tanto invisibili, quanto incisive ed è stato sovente confinato all'adattamento: processo in cui l'antecedente letterario ha imposto la sua supremazia nei giudizi di valore sul testo cinematografico.

Pertanto, le linee metodologiche per uno studio comparato del cinema e della letteratura sono state imbrigliate per anni nel consolidato *cliché* per cui, nonostante le due modalità espressive

raccontassero la medesima storia, le procedure diegetiche della letteratura venivano comunque considerate superiori.

L'approccio teorico ha quindi rallentato la sua ascesa verso nuove categorie di fluidità, ora focalizzandosi su studi di comparatistica ancorati ad utopici criteri di fedeltà del testo (ad esempio i *fidelity studies*), ora respingendo le pressanti richieste di inclusione dalle scienze della comunicazione (il cinema, la fotografia, la pubblicità, la *visual art*, ecc ...), divenute poi incalzanti in età postmoderna. Ed anche quando la letteratura stessa apriva spontaneamente i suoi testi, i suoi generi ai differenti linguaggi artistici fluttuanti nel sociale, le resistenze intellettuali erano barbicate. E non soltanto nei confronti dell'arte cinematografica. A tal proposito è indicativa la riflessione di Remo Ceserani sugli albori del postmoderno in Italia: «Nell'insieme, gli storici italiani della cultura e della letteratura non vogliono avere nulla a che fare con la postmodernità, che temono e disprezzano, anche se ci vivono dentro». (Ceserani 1997: 148)

Così, se da un lato gli scenari della cultura, dell'arte, della comunicazione richiama a gran voce una rivisitazione dei paradigmi di ricerca sul testo e la significazione, intesa finalmente quale processo collettivo di produzione di significati, socialmente condivisi e culturalmente manipolati, le rassicuranti tradizioni accademiche vacillavano molto più lentamente.

Le cause di tale refrattarietà possono essere ricondotte a infiniti fattori e sono state a loro volta fonte di ulteriori dibattiti.

Le parole di Barthes, in tal senso, appaiono come un monito consapevole:

Nulla è più essenziale a una società che la classificazione dei suoi linguaggi. Cambiare questa classificazione, spostare la parola, è fare una rivoluzione. (Barthes 1966: 41)

Gli spunti di riflessione sono molteplici.

Lo stesso Ceserani (1997) suggerisce probabili *impasse* intellettuali nella piena maturazione della modernità che hanno poi rallentato l'accoglienza dei rovesciamenti tipici del postmoderno. Si può inoltre meditare sulla lentezza storico culturale con cui il sistema dei generi ha abbandonato la dogmaticità eccessiva degli albori (l'impostazione teorica di tipo deduttivo, astratto e atemporale), per accostarsi pian piano ad un'impostazione teorica di tipo induttivo; un processo indolente e lunghissimo che ha avuto il merito di evidenziare la difficoltà nello scardinare leggi e consuetudini profondamente radicate

nella tradizione letteraria. O infine si può semplicemente addurre una sfasatura strutturale fra la tempistica di rielaborazione delle tradizionali metodologie di ricerca e le repentine metamorfosi del loro stesso oggetto d'indagine, incline per definizione a mutare velocemente essenze e caratteristiche storico culturali.

Non esistono probabilmente conclusioni univoche o teorie chiarificatrici che possano soddisfare appieno i dubbi sollevati dal dibattito, piuttosto sembra costruttivo, ai fini dell'analisi critica, accettare i paradossi legati ai delicati equilibri del sistema letterario: se da un lato la letteratura ha bisogno di stilare riferimenti normativi per gestire le sue immensità, dall'altro lato produce e alimenta tutti quei processi ed elementi innovativi che rivoluzioneranno le sue stesse leggi. È proprio all'interno di tale cornice teorico interpretativa che si muove il presente studio.

2. Verso una letteratura intersemiotica

Si attende il consolidarsi della "temperie postmoderna" (Ceserani 1997: 149) per un'equa comparazione fra letteratura e cinema, un'estetica della traduzione che vada finalmente al di là del mero meccanismo dell'adattamento. Le ragioni storico culturali della svolta sono evidenti. Il postmodernismo contrasta con la secolare difesa delle specificità delle arti, afferma a gran voce l'esigenza e la naturalezza della comunicazione fra linguaggi. Prendono corpo nuove leggi di mescolanza e contaminazione fra codici semiologici differenti in un flusso di temi, stili e forme che rappresenta quel brusio di fondo tipico della sensibilità postmoderna. La letteratura, nel suo essere linguaggio fra i linguaggi, si riscopre sistematicità aperta, pratica discorsiva che rimodula temi, scelte formali, percorsi narrativi, negoziandoli ineluttabilmente con gli altri discorsi sociali. Peraltro l'irrazionalità, l'eteroclesia dei nuovi scenari socioculturali esaltano la competenza, propria della narrativa cinematografica, di dipingere la complessità del reale attraverso altre e stimolanti procedure diegetiche. La presenza tematica del cinema nella letteratura diventa pregnante, il visuale filmico si attesta a pieno titolo quale componente romanzesca sovvertendo gli obsoleti meccanismi di comparazione fra le due arti. La letteratura riconosce così l'esigenza di nuove tecniche del racconto e apprezza la potenzialità mimetica del cinema da cui trae ispirazione per approdare ad inaspettate formule di realismo. Si emancipa l'opera letteraria o il testo artistico *tout court* dai rigidi precetti d'impostazione modernista per lasciare spazio ad un dialogo fra linguaggi finalmente intermediale, improntato su categorie fluide e aperte. Nascono infatti

nuovi limiti della letterarietà: confini duttili, flebili, arbitrari, inclini a relazioni intertestuali, interdiscorsive e predisposti a circuiti metatestuali. Il riuso e la traduzione, presupposti impliciti del fatto letterario, si trasformano da operazioni filologiche dai contorni determinati in veri e propri percorsi intersemiotici. Alla luce di tali considerazioni, scegliere Don DeLillo, autore postmoderno per eccellenza, quale scrittore simbolo del ribaltamento di priorità del verbale sul visivo, precursore di un'estetica della traduzione rivoluzionaria, non è casuale.

DeLillo si trova dunque incorporato in un avvicendamento novecentesco di generazioni, che vede una ridefinizione radicale del rapporto tra la letteratura e le altre arti, un'espansione ibridante, in direzione di quei generi discorsivi che, trattando di Cultura, in precedenza erano stati collocati in secondo piano. (Iacoli 2008: 252)

La sua opera, segno di un'acuta volontà demistificatoria, insidia quelle leggi di chiusura che per anni hanno regolato il rapporto della letteratura con gli altri linguaggi. Lo scrittore delinea un campo tematico denso, un tessuto romanzesco eterogeneo che «sfumando le distinzioni normative fra generi artistici» (*ibid.*: 251) si rivela sistema aperto, ricettivo, attento alle dinamiche di comunicazione degli scenari socioculturali, di cui si elegge attento cronista letterario. Attraverso la proliferazione di temi, personaggi, eventi della storia americana, scorci dell'immaginario, DeLillo racconta l'essenza, il non detto e le contraddizioni della cultura mediatica contemporanea, giocando magistralmente con tutti i linguaggi della comunicazione.

DeLillo, antropologo del presente, dimostra davvero un'abilità consumata nel costruire la sua opera su una fitta trama di codici, materiali simbolici e schemi rappresentativi tipici della cultura postmoderna. La sua scrittura "intersemiotica" incorpora, fonde e transcodifica i principali media espressivi (radio, giornali, fotografia, cinema, televisione, pubblicità, video amatoriali, Internet) che plasmano l'odierna percezione della realtà. (Bertoni 2007: 435)

Il visuale filmico, in particolare, ricopre un ruolo predominante nell'universo delilliano. Sin dai primi racconti degli anni Sessanta l'impianto narrativo dell'opera si nutre sia a livello formale, sia a

livello tematico, dei modi della narrazione e dei contenuti dell'arte cinematografica. Infatti se stilisticamente l'autore alterna straordinarie performance verbali a cinematografiche modulazioni di sguardo e voce narrante, trasformando il suo tessuto romanzesco in perfetta sceneggiatura da grande schermo, sul piano del contenuto inserisce, senza mai alterare il patto comunicativo col lettore, film realmente esistenti o finzionali, indispensabili per lo svolgimento del *plot*. Irrinunciabili gli esempi di *Unterwelt* di Sergej Ejzenštejn nel capolavoro *Underworld* e di *Suddenly* di Lewis Allen e *We were strangers* di John Huston in *Libra*. *Unterwelt* di Sergej Ejzenštejn, film fittizio dalla connotazione particolarmente complessa, spicca quale omonimo ipotesto cinematografico inserito nel cuore del romanzo, la cui chiave di lettura, che lo stesso DeLillo ci regala fra le righe: «Tutto quello che Ejzenštejn vuole farti capire, alla fine, sono le contraddizioni dell'essere» (DeLillo 1997: 474), risuona ironicamente valida anche per il testo letterario. Nel secondo caso i film, che il protagonista di *Libra* guarda qualche tempo prima dell'assassinio del presidente Kennedy, esibiscono una trama strategicamente affine al dipanarsi della vicenda romanzesca (*Suddenly* racconta di alcuni malviventi che complottano un piano per uccidere il presidente degli Stati Uniti e *We were strangers* tratta di un ribelle americano che vuole assassinare un dittatore cubano), inserendosi nel gioco testuale quali metaforici e preziosi sottotesti filmici. A livello formale preme citare l'incipit di *Running dog*, romanzo del 1978, in cui il ritmo, i tempi e i modi della narrazione appaiono squisitamente cinematografici. Le parole dell'autore danno corposità visuale ad una forma letteraria già *in nuce* pronta per una lettura filmica. Parole che, nel momento stesso in cui si scorrono, richiamano dal bagaglio mediatico del lettore innumerevoli scene di film americani in cui i poliziotti trovano un cadavere, con tanto di inseguimento e telefonata alla centrale. *Del Bravo* e *Gannet* nei gesti, nelle battute, persino nei cognomi, incarnano sulla pagina letteraria il perfetto stereotipo filmico del detective in azione.

Del Bravo estrasse una .38 a canna corta dalla fondina ascellare nascosta sotto il giubbotto di lana a quadri e fece scorrere il fascio di luce sul pavimento. Avanzò adagio, preoccupato per i chiodi sporgenti e, più in generale, per l'atmosfera, le presenze, un campo di sensazioni senza nome. Era sdraiata sulla schiena, vivida nella caligine grigia, con la testa girata da una parte. La ferita all'addome, sotto la gabbia toracica, sanguinava ancora. Tutta quella polvere, la posizione della testa e i vestiti in disordine indicavano che c'era stata una colluttazione. (DeLillo 1978: 6)

Ecco uno dei modi in cui DeLillo riformula le usuali leggi della narrazione: la competenza presupposta del destinatario si erge, non più su consuetudini di ricezione prettamente letterarie, ma dichiaratamente e spudoratamente cinematografiche. Infatti per riuscire appieno nel gioco narrativo è necessario che un inusuale «lettore modello» (Eco 1979) possieda un'enciclopedia culturale che sia anche, a volte soprattutto, filmica. Sovvertendo, infrangendo le norme della ricezione romanzesca, lo scrittore americano indica una nuova funzionalità della pratica intertestuale in cui la relazione è fra codici, discorsi, linguaggi differenti, ed in cui finalmente il visuale sembra avere la sua rivale sul verbale.

3. La sfida di DeLillo

In una breve nota in appendice al racconto *The Uniforms* del 1973, lo scrittore, già impertinente fautore della libertà manipolatoria dei testi, precorre ciò che sarebbe cambiato in quel decennio nel rapporto fra letteratura e cinema:

I consider this piece of work a movie as much as anything else. Not my movie, however. No, the work is an attempt to hammer and nail my own frame around somebody else's movie. The movie in question is "Weekend", made of course by the mock-illustrious Jean-Luc Godard. After seeing this film for the first and only time, I walked the two miles or so from the theater where it was playing to the monochromatic street I live on and immediately set to work remaking what I'd seen and heard. Took out the boring parts. Added a few brand names. Two sittings later I had *The Uniforms*. [...] I guess I was just trying to find one small way in which literature might be less rigid in the sources it uses. Thousands of short stories and novels have been made into movies. I simply tried to reverse the process. [...] I submit this mode of work as a legitimate challenge to writers of radical intent. (DeLillo 1973: Pref.)¹

¹ Trad. it.: Considero questo lavoro un film, come nessun altro. Non un mio film, comunque. No, il lavoro è un tentativo di incorniciare il mio schema personale attorno al film di qualcun altro. Il film in questione è *Weekend* dell'illustre Jean-Luc Godard. Dopo aver visto questo film per la prima ed unica volta, ho passeggiato per le due miglia circa che separano il cinema dove era proiettato dalla monocromatica strada dove vivo e

La sfida è lanciata, innanzitutto a se stesso. DeLillo rimodula i vincoli normativi del binomio cinema-letteratura: è la sua opera letteraria a nutrirsi esplicitamente dei percorsi tematici del regista francese, creando una rete di citazioni e prestiti che va ben al di là della semplice influenza o della vaga ispirazione. Lo scrittore usa il termine *remake*, ma compie una vera e propria opera di traslazione semiotica: non si opera qui un rifacimento, producendo un altro film adattato a nuove tecniche o ad ulteriori esigenze di mercato, bensì si compie la sua traduzione in un altro linguaggio artistico, la letteratura.

Per trasgredire le convenzioni radicate nella comunicazione fra linguaggi, DeLillo sceglie come complice il più ribelle dei registi francesi, colui il quale ha già sovvertito, in nome della denuncia sociopolitica, il classico cinematografico ed ha rinegoziato con il suo pubblico scelte tematiche e strategie d'enunciazione.

DeLillo ha, infatti, dichiarato più volte che uno degli elementi che ha maggiormente contribuito alla formazione del suo bagaglio ideologico e culturale e che, di conseguenza, ha influito notevolmente sulla creazione di molte delle sue opere è stato il cinema francese degli anni Cinquanta e Sessanta, la *Nouvelle Vague*, ed in particolar modo i film di Jean-Luc Godard. Se tale influenza risulta più evidente nella prima produzione letteraria dell'autore diventa più sottile e accennata nelle opere più tarde e mature, continuando pur sempre ad essere chiave di lettura indispensabile per la comprensione di molti dei suoi percorsi romanzeschi. DeLillo non soltanto reinterpreta i temi più significativi del discorso critico del regista sui media, sul potere logorante del consumismo, traducendoli ora in nuovi spunti narrativi, ora in palesi citazioni, ma traduce in ambito letterario tutti i suoi *escamotages* stilistici (esemplari in tal senso la tecnica dell'intervista con la voce fuori campo o il monologo del personaggio in primo piano, spudoratamente ripresi in *Americana*).

Si potrebbero, inoltre, citare ulteriori riferimenti alla cinematografia di altri grandi autori: Ingmar Bergman, Robert Bresson, Ikiru Watanabe, Federico Fellini; legami ora formali, ora tematici, che testimoniano l'importanza che il cinema di un certo valore ha assunto nella formazione del bagaglio dello scrittore. Una certa tipologia di

immediatamente ho programmato il lavoro per rifare ciò che avevo visto e sentito. Tolto le parti noiose, aggiunto pochi nomi nuovi. Poco dopo avevo *The Uniforms*. Credo di stare cercando un piccolo modo in cui la letteratura può essere meno rigida nell'utilizzo delle sue fonti. Migliaia di racconti brevi o romanzi sono stati tradotti in film. Ho semplicemente cercato di invertire il processo. Sottopongo questo modo di lavorare come una sfida legittima per gli scrittori dagli scopi radicali. (Trad. mia)

cinema, appunto, che si contrappone all'industria hollywoodiana, che sottolinea quell'eterna scissione ed allo stesso tempo inevitabile fusione fra cultura *high brow* e *low brow*, fra l'ideologia dell'uguaglianza e le logiche borghesi del consumismo di massa, fra, come ha più volte ironizzato Godard, "Marx e la Coca Cola".

4. Leggi della contaminazione e della mescolanza

Le ostentate influenze del grande regista francese sulla letteratura 'delilliana' sono semplicemente innumerevoli. Risulta impossibile stilare una breve cronistoria, si scorrono pertanto i prestiti più espliciti circoscritti alla prima fase della scrittura di Don DeLillo. Alla luce di quanto esposto finora, le corrispondenze tematiche e formali che si andranno a sottolineare risultano funzionali per almeno tre ordini di motivi. In primo luogo evidenziano il comune approccio critico demistificatorio che ha fatto della cinematografia dell'uno e della letteratura dell'altro, non solo un acuto strumento di analisi della complessità del proprio tempo, ma soprattutto un irriverente atto di ribellione al conformismo delle arti. Inoltre rilevare ora i prestiti espliciti dai singoli film, ora le influenze di ampio respiro che hanno segnato l'opera dello scrittore nelle nervature più importanti, è utile per attestare quella libertà di contaminazione e di mescolanza fra codici semiologici differenti che DeLillo ha sempre reclamato, cercato e posto in essere nelle sue opere. Infine i debiti, tematici e formali, nei confronti di Godard illuminano nuove strade al rapporto fra letteratura e cinema e inducono nuove riflessioni sui confini dell'autorialità e del plagio in età contemporanea.

Jean-Luc Godard racconta con toni grotteschi, crudeli, a volte surreali, l'orrore di una classe borghese succube dei suoi stessi beni di consumo. I prodotti tanto socioeconomici, quanto simbolici della macchina consumistica sono strumentali, nell'universo diegetico del regista, alla definizione dell'identità e del valore del singolo personaggio. Il regista simbolo della *Nouvelle Vague* dedica molti dei suoi ritratti cinematografici, spesso etichettati come veri e propri studi sociologici, a quella gioventù francese persa nel tentativo di conciliare ideologicamente una certa cultura di sinistra con il bombardamento del consumo di massa. Fragili e rabbiosi, soli e disorientati, "i figli di Marx e della Coca Cola" non trovano né conciliazione, né un ruolo nel mondo, si riscoprono figli del depauperamento dei valori, vittime inconsapevoli della pubblicità, dell'industria tritura miti hollywoodiana. Finiscono col disperdere flebili interessi sociopolitici, perdendosi nelle barbarie o addirittura morendo.

Don DeLillo racconterà a sua volta il dramma e il non senso di personaggi costretti a muoversi in una realtà sociale disperatamente plurima che ha perso il suo ancoraggio ontologico; personaggi che avvertono il peso di una claustrofobia semiotica sempre più opprimente, tristemente assuefatti alla fruizione dei medesimi testi mediatici. Le corrispondenze sono molteplici: nel comune vissuto interiore, nel disagio esistenziale mai sopito, negli atteggiamenti di disfatta o ribellione al conformismo.

In *Americana*, romanzo primo del 1971, David Bell, dichiarato «figlio di Godard e della Coca Cola» (DeLillo 1971: 271), è il singolo che soggiace alle contraddizioni e al dramma del sogno americano, è l'artefice-vittima di un sistema che produce e distrugge ogni cosa. E pagherà fino alla fine il suo utopico tentativo di conciliare, proprio come i giovani francesi, opposti insanabili: la vacuità dei *format* televisivi e gli aforismi di S. Agostino, spot pubblicitari e letture solitarie di poesie, un padre cinico e senza scrupoli e una madre spirituale. David, con i suoi tortuosi percorsi esistenziali, è *alter ego* romanzesco delle inquietudini logoranti del Paul di *Masculin féminin* o del giovane Michel di *À bout de souffle*. Proprio come Michel, David è vanesio, schiavo della sua immagine, cerca di risanare nello specchio la sua identità vacua e frammentata come un palinsesto televisivo. E se Michel, rapito dal fascino dell'icona, si perdeva nel manifesto di Humphrey Bogart al cinema, DeLillo omaggia il maestro Godard regalandoci un peculiare *mise en abyme* citazionale in cui David guarda il poster di Jean Paul Belmondo che a sua volta nel film *À bout de souffle* sta ammirando quello di Bogart. Ma la dipendenza di David nei confronti dell'industria hollywoodiana e dei suoi miti raggiunge estreme conseguenze, va decisamente oltre l'infantile emulazione di Michel. Il personaggio codifica ogni singolo istante delle sue giornate e delle sue emozioni attraverso il corrispettivo stereotipo filmico, e dichiara addirittura la sua volontà di fusione con l'immagine cinematografica:

Burt era come una città in cui noi tutti abitiamo. Tanto era grande. Nel confluire dell'ombra e del tempo c'era spazio in abbondanza per tutti, e nel pensarlo capii che dovevo estendermi di più, fino a separare ogni molecola e fondermi all'interno di quell'immagine. (DeLillo 1971: 18)

David si ancora infine nel paradosso: decide di girare un film per ripercorrere e fare chiarezza sulle tappe più significative della sua vita,

per liberarsi dagli infiniti echi della sua 'cinematografica' esistenza. *L'escamotage* però si rivela, soprattutto da un punto di vista formale, l'ennesimo retaggio filmico che condiziona il suo bagaglio personale. Il progetto catartico utilizza, infatti, una delle tecniche più identificative e rivoluzionarie della cinematografia di Godard, adottata in *Masculin Féminin*: interviste filmate con telecamera fissa, domande da una voce fuori campo e spalle al muro dell'interrogato. E così David si ritrova per l'ennesima volta imbrigliato nelle infinite ragnatele semiotiche della sua esistenza:

La cosa si stava facendo complessa, non mi limitavo più a trafficare con il passato per cambiarne un po' il colore: comincio a mescolare i vari passati finendo per ritrovarmi, almeno in parte, con un film nel film. (DeLillo 1971: 304)

Una riflessione a parte meritano le *short stories* degli anni Sessanta che rappresentano nell'insieme le opere in cui la traduzione di temi e motivi cinematografici appare più evidente, addirittura ostentata. Si scorrono gli esempi più espliciti.

Nel racconto *Coming. Sun. Mon. Tues.* del 1966 (già il titolo volutamente uguale alle insegne luminose dei cinema americani) una giovane coppia *bohémienne* vive giorni indolenti, trascinata dal susseguirsi degli eventi in un'atmosfera esistenziale molto affine a quella di Michel e Patrizia in *À bout de soufflé*. La trama è nell'insieme poco strutturata, le vicende rocambolesche dei personaggi (stanno insieme, poi si lasciano, litigano, lui non vuole lavorare e assumersi responsabilità) movimentano sì il percorso narrativo, ma sembrano non conferirgli densità e coerenza. Dal capolavoro di Godard del 1959, DeLillo sembra rubare l'essenza della coppia, l'idea di un amore e di una vita senza regole e quel *mood* ineffabile, misto di ribellione e rassegnazione che si respira in ogni scena del film. Lo scrittore ostenta poi prestiti tematici inequivocabili come ad esempio il furto d'auto e la gravidanza inattesa della ragazza. Dal punto di vista formale, il racconto appare nella sua interezza più simile ad una sceneggiatura da *Nouvelle Vague*, piuttosto che a un testo letterario:

It is Fifth Avenue in late afternoon in autumn and the shadows darken the street. The boy wears a heavy sweater and desert boots. He has long hair. The girl is pretty. She is wearing a heavy sweater. It is Fifth Avenue or Grosvenor square. She has lovely

eyes. They look in the shop windows. Mannequins in fur and diamonds. Leaves are falling. (DeLillo 1966)²

La storia sembra procedere per fotogrammi, le scene si susseguono senza alcuna connessione narrativa, come se una macchina da presa scorresse da un particolare all'altro. L'emulazione della grammatica cinematografica di Godard, avulsa alle congiunzioni esplicite ed alle connessioni illustrative, è evidente.

Nel successivo *Baghdad Tower West* del 1968 il prestito più esplicito si riconduce al film *Masculin Féminin*, entrambi i testi utilizzano infatti il medesimo spazio narrativo per lo svolgimento del *plot*: un appartamento che il protagonista, il giovane Paul per Godard e un uomo di mezza età per DeLillo, affitta da tre donne, tutte in qualche modo ossessionate dalla cultura pop e dalla brama di avere successo. DeLillo riprende più volte nel percorso narrativo la tendenza del protagonista a codificare la realtà e la propria identità attraverso lo stereotipo cinematografico e inoltre rimaneggia abilmente la discrepanza ideologica insita nel mondo valoriale dei personaggi di Godard, costantemente divisi fra simboli del consumismo imperante e valori di una certa cultura politica di sinistra.

È il racconto breve *The Uniforms* del 1973, come precedentemente accennato, a rappresentare tuttavia l'esempio più esplicito di replicabilità testuale. Il film rimaneggiato da DeLillo è *Weekend* del 1967, testo simbolo della rivoluzione politica e artistica di Jean-Luc Godard. La trama appare incoerente e poco lineare, a tratti fuorviante. Corinne e Roland Duran sono una coppia borghese il cui progetto è quello di raggiungere fuori città i genitori di lei per ucciderli e rubare il loro denaro. Il viaggio in automobile per giungere a destinazione è carico di riferimenti simbolici imprescindibili per la comprensione sia delle tematiche più profonde del film, sia delle radicali volontà accusatorie di Godard. Roland guida senza alcun rispetto per il codice stradale, irriverente e sprezzante in ogni piccolo gesto (si alza spesso in piedi per insultare con veemenza gli altri automobilisti), si imbatte in un lunghissimo ingorgo composto da innumerevoli tipologie di automobili e personaggi. La scena scorre molto lentamente in un piano

² Trad. it.: È la Fifth Avenue nel tardo pomeriggio di autunno e le ombre rendono scura la via. Il ragazzo indossa un maglione pesante e stivaletti. Ha lunghi capelli. La ragazza è deliziosa. Sta indossando un maglione pesante. È la Fifth Avenue o Grosvenor Square. Lei ha occhi adorabili. Guardano le vetrine. Manichini in pelliccia e diamanti. Le foglie cadono. (Trad. mia)

sequenza interminabile di quasi undici minuti, passato alla storia come il simbolo della rottura formale delle convenzioni cinematografiche. Il linguaggio filmico compie un vero e proprio percorso camaleontico di trasformazione: da finzionale a simbolico, da onirico a dissacrante, sempre volutamente metaforico. I protagonisti, infatti, durante il loro viaggio si imbattono in personaggi e scene surreali dagli investimenti simbolici complessi. È da sottolineare la peculiarità dell'incontro fra Roland e Corinne con due attori: un uomo ed una donna travestiti in modo fiabesco, colorato, teatrale. Lo spettatore evince con difficoltà, oltretutto da uno scambio di battute apparentemente insensato, che si tratta di due attori che interpretano i personaggi di Emily Brontë e Rousseau. Camminano senza meta in un piccolo bosco, leggono ad alta voce versi sconnessi, recitano passi letterari poco comprensibili ed irritano Corinne e Roland che non colgono minimamente il senso del loro fare e li interrompono nervosamente per chiedere indicazioni stradali. L'effetto di straniamento che la scena provoca nel patto finzionale dello spettatore viene bruscamente surclassato dalla barbara performance della coppia borghese che, ormai spazientita, dà fuoco all'attrice/Emily Brontë e poi riprende il suo percorso ignorando tutto l'accaduto. La motivazione dell'atroce gesto e della disarmante noncuranza emerge dalle parole di Roland che esorta la moglie a proseguire spiegandole che in fondo si tratta soltanto di personaggi immaginari che non meritano la loro attenzione: "What's the good of talking to them?".

La scena, seppur ostica e poco lineare, enuclea l'idea di Godard sul binomio borghesia-terrorismo. Il terrorismo nutre il sistema ideologico valoriale della borghesia e si manifesta nella sterile presunzione del borghese che ignora, evita, addirittura distrugge tutto ciò che non comprende, che non classifica come uguale, consono ai propri dettami esistenziali, *uniforme* (come sottolineerà DeLillo).

I protagonisti vengono successivamente rapiti da un gruppo di barbari aggressori che seminano orrore su orrore, esibendo una violenza distruttiva che giunge fino al cannibalismo. Alla fine Corinne mangia addirittura uno spezzatino cucinato con la carne di esseri umani, fra cui probabilmente suo marito. Il messaggio di Godard è tanto complesso quanto feroce. La coppia è il simbolo della borghesia cinica e consumista che non è capace di rispettare il valore del lavoro e del denaro, schiava dei beni di consumo e della moda, (Corinne dopo un clamoroso incidente in cui la loro lussuosa automobile brucia si dispera per la perdita della borsa griffata), conduce un'esistenza priva di ideali e progetti concreti per il bene del collettivo. Sono loro i veri terroristi, cannibali feroci, superficiali e spietati. Godard raggiunge sia gli apici della sua denuncia sociopolitica, sia la completa

destrutturazione delle norme del classico filmico: trama non lineare, impronta saggistica della narrazione, personaggi poco strutturati, accordi e focalizzazioni spazio temporali deboli e incoerenti.

DeLillo qualche anno dopo scrive il suo *The Uniforms*. Focalizza il nucleo tematico della storia sulla banda dei terroristi aggressori. I personaggi compiono una sorta di surreale percorso di distruzione in cui incrociano vari soggetti, ora massacrandoli, ora esibendosi in macabre performance. Vale la pena sottolineare alcuni tratti: i terroristi si chiamano *Breathless* o *Jean-Luc*, sono cannibali e dopo aver compiuto i loro orrori vanno in giro per negozi, guardano le vetrine e sfoggiano un abbigliamento ricercato, quasi un *uniforme*. Il loro immaginario è prettamente cinematografico, il referente assoluto è l'universo filmico e il valore del passato si appiattisce, si annulla: la storia non è altro che il trascorso raccontato nei film di John Ford. Ma bisogna soffermarsi su un passo in particolare, l'ennesimo massacro delle uniformi del terrore. *Jean-Luc* e compagni uccidono i membri dell'equipaggio di un carro armato, pieno zeppo di prodotti dell'industria *Dow Chemical*. Coincidenza apparentemente priva di senso o meglio insignificante per il lettore del 1973 che probabilmente si confonde nel seguire una trama ostica e lacunosa, proprio come quella di *Weekend*. In realtà si tratta di un particolare molto importante che indica gli albori di quell'ideologia del segreto e della cospirazione che diverrà nucleo tematico nevralgico di *Underworld*. Le multinazionali e la guerra, il terrorismo e il dominio dell'immagine, il processo di smaltimento dei rifiuti e la pubblicità, *Everything is connected* è il *leitmotiv* imperante di *Underworld*. Tutto è interconnesso a livello profondo: forze macrosociali di portata globale decidono il futuro del mondo attraverso un sistema invisibile che si nutre di segreti e manovre inconfessabili. Il maestro Godard ha colto in anticipo: i borghesi sono terroristi, DeLillo raccoglie e va oltre, nella sua letteratura i terroristi, i consumatori borghesi, i pubblicitari, gli industriali fanno tutti parte del medesimo sistema di distruzione. Grazie alle leggi della politica, dell'economia, del terrore e soprattutto dell'immagine manipolano strategicamente le coscienze del singolo e del collettivo, ingessati nelle loro *uniformi* decidono il destino della massa inconsapevole. E cosa possono i cineasti e gli scrittori per fermare tutto questo? Spesso contrastati, a volte incompresi, sovvertono le leggi del linguaggio artistico per denunciare, attaccare, rivoluzionare, indurre alla riflessione ed alla consapevolezza.

DeLillo trasforma il suo racconto in un nuovo rituale di replica: rimaneggia l'opera cinematografica, coglie il suo monito ribelle, amplifica il suo messaggio, dimostrando come possano essere proprio i testi a indebolire le autorità auto conferite dei linguaggi, e non solo quelle.

4. Conclusioni

Don DeLillo indica, consapevolmente o meno, la nuova legge-non legge della semiosfera contemporanea: ogni testo manipola, richiama o riutilizza gli stessi contenuti di altri testi, attraverso altre o medesime sostanze dell'espressione. Le traduzioni, da un codice semiotico all'altro, non sono soltanto inevitabili, ma risultano indispensabili per la definizione dell'identità del testo. È come se ogni opera, lungi dall'essere una creazione isolata, contenesse già *in nuce* l'infinito dialogo già vivacizzato da altri testi e offrisse spontaneamente molteplici spunti per la negoziazione di se stessa. Se la significazione è un fenomeno collettivo, esito di continue negoziazioni fra gli attori sociali e se un testo non è altro che un complesso conglomerato di senso che viaggia arbitrariamente nella semiosfera, è obsoleto pretendere che quel testo non si sporchi, non venga in qualche modo rubato, contraffatto o semplicemente rielaborato. La vera rivoluzione sta nell'accettare tutto ciò senza gridare allo scandalo, al plagio, approdando a nuove rivisitazioni semantiche del concetto di originalità dell'opera, ricordandoci che, da secoli, «ogni scrittura è sempre riscrittura» (Fusillo 2010: 182). La sfida di DeLillo ci porta a considerare 'testo' qualsiasi occorrenza semiotica concreta (un romanzo, un film, un quotidiano, uno spot pubblicitario), ossia una complessa configurazione di senso che, utilizzando una certa materia dell'espressione, si fa veicolo di determinati contenuti e li traduce, li negozia, li rimodula nell'immaginario. Il testo va quindi al di là del suo essere "opera aperta" e si rivela realtà polare, permeabile nei confini, predisposta alla riconversione, alla contaminazione ed al fraintendimento. La letteratura, pertanto, del cinema, così come delle altre pratiche di significazione ad essa contemporanee, assorbe i linguaggi e le procedure di senso, traducendoli ora in nuclei tematici, motivi e sottomotivi, ora in espedienti formali e nuove scelte stilistiche per i propri tessuti romanzeschi. Ai fini di una maggiore libertà nella comparazione delle arti, per il reale superamento di stantii stereotipi normativi, risulta quindi funzionale e vincente un'idea di letteratura incentrata sulle relazioni tra testo e contesto, favorevole alla sua predisposizione 'sociale'. Laddove comparazione diventa sinonimo di apertura e libertà la letteratura non rimane linguaggio chiuso in se stesso, monade isolata priva di scambi e comunicazioni, ma sistema simbolico a-normativo che sbircia, prende in prestito, copia talvolta, senza peccato. La sfida di DeLillo stimola nuove riflessioni sulla questione dell'originalità dell'opera che si ripropone nei termini di patto identitario, continuamente rinegoziato con le opere precedenti,

appartenenti o al medesimo o ad altri codici semiologici. Se è vero, come suggerisce Paolo Fabbri, che ogni testo possiede al suo interno infiniti biglietti di invito, DeLillo ne ha semplicemente raccolto alcuni dall'opera di Godard, immettendoli in quell'immenso incrocio di flussi discorsivi che è la nostra semiosfera. Flussi, appunto, e per questo incontrollabili e non soggetti ad alcuna norma prestabilita. Barthes ha scritto: «il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, transculturale, il racconto è là come la vita» (Barthes 1966: 7). Sono proprio i racconti del mondo e sul mondo ad indicarci la loro intrinseca traducibilità, la varietà dei codici in cui possono riversarsi, trasformarsi, ibridarsi. L'apertura, la curiosità verso gli studi culturali e le scienze della comunicazione sono già lì, *in nuce* nel discorso letterario. Nessuna legge può limitare tale universalità, DeLillo ha vinto la sua sfida.

Bibliografia

- Baker, Stephen, *The fiction of Postmodernity*, New York, Rowman & Littlefield Publishers, INC., 2000.
- Barbuto, Alessandra – Di Monte, Maria Giuseppina – Nisini, Giorgio (eds.), *Saggi e dialoghi sul cinema*, Milano, Meltemi, 2009.
- Barthes, Roland, "Introduction à l'analyse structurale du récit", *Communications*, 8 (1966): 1-27, trad. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti, L'analisi del racconto*, A.A.VV., Milano, Bompiani, 1977.
- Id., *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, trad. it. *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Cortellazzo, Sara – Tommasi, Dario, *Letteratura e cinema*, Bari, Editori Laterza, 1998.
- Cowart, David, *Don DeLillo: the Physics of Language*, Georgia, University of Georgia Press, 2002.
- DeLillo, Don, "Coming Sun. Mon. Tues.", *Kenyon Review*, 28 (1966): 391-394.
- Id., "Baghdad Towers West", *Epoch*, 17 (1968): 195-217.
- Id., *Americana*, New York, Penguin Books, 1971, trad. it. *Americana*, Milano, Il Saggiatore, 2003.
- Id., "The Uniforms", *Cutting Edges: Young American Fiction for the '70s.*, Ed. Jack Hicks, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973: 451-459.
- Id., *Mao II*, New York, Viking, 1991, trad. it. *Mao II*, Torino, Einaudi, 2003.
- Id., *Underworld*, New York, Simon & Schuster INC., 1997, trad. it. *Underworld* Torino, Einaudi, 2003.
- De Pietro, Thomas, *Conversation with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.
- Dusi, Nicola – Spaziante Lucio, *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2006.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Id., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.
- Fabbri, Paolo, *La svolta semiotica*, Roma, Laterza, 1998.
- Farassino, Alberto, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro Cinema, 2002.
- Ferraresi, Mauro, *La società del consumo, lessico della postmodernità*, Roma, Carocci, 2005.

- Fusillo, Massimo, "Stavo solo facendo del cinema". Intersezioni e ibridazioni, *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni*, Eds. Matteo Colombi – Stefania Esposito, Roma, Meltemi, 2008, pp. 21-36.
- Id., *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Iacoli, Giulio, "La rincorsa della vita su pellicola. Il cinema come discorso e materiale compositivo in DeLillo", *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e alter visioni*, Eds. Matteo Colombi – Stefania Esposito, Roma, Meltemi, 2008: 251-277.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London-New York, Verso, 1991.
- Johnston, John, *Information Multiplicity – American Fiction in the Age of Media*, Baltimore, USA, The Hopkins University Press, 1998.
- Marrone, Gianfranco, *Corpi sociali, processi comunicativi e semiotica del testo*, Piacenza, Einaudi, 2001.
- Id., *L'invenzione del testo*, Bari, Laterza, 2010.
- Osteen, Mark, *American Magic and Dread, Don DeLillo's Dialogue with Culture*, Philadelphia USA, University of Pennsylvania Press, 2000.

Filmografia

- À bout de souffle*, Dir. Jean Luc Godard, France, 1959.
- Weekend*, Dir. Jean Luc Godard, France, 1967.
- Masculin féminin*, Dir. Jean Luc Godard, France, 1966.

L'Autore

Mariangela Bio

Dottore di ricerca in Letterature Compare, Università di Bologna.

Email: maribioleta@libero.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2012

Data accettazione: 28/05/2012

Mariangela Bio, *Leggi della contaminazione e della mescolanza: Don De Lillo e Jean-Luc Godard, una sfida illuminante*

Data pubblicazione: 30/05/2012

Come citare questo articolo

Bio, Mariangela, "Leggi della contaminazione e della mescolanza: Don DeLillo e Jean-Luc Godard, una sfida illuminante", *Between*, II.3 (2012), <http://www.Between-journal.it/>