



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

**MODELLI ABITATIVI E
PARADIGMI IDENTITARI NELLA
CONTEMPORANEITÀ**

a cura di Nunzia Palmieri
aprile 2015

ANDREA PITOZZI

**Abitare il tempo, abitare il corpo.
Una lettura di *The Body Artist* di Don DeLillo**

Da sempre Don DeLillo impiega nella sua scrittura l'immediatezza comunicativa delle immagini per parlare del mondo e della società americana post-bellica. Nei suoi libri si trovano descrizioni di fotografie, quadri, video, film, con cui le parole entrano in relazione in modi sempre diversi, cercando di forzare i limiti espressivi legati alle singole forme. A partire da *Americana* (1971), dalle scene televisive relative all'omicidio Kennedy descritte in *Libra* (1988), dalle discussioni sulla fotografia in *White Noise* (1985) e *Mao II* (1991) – che prende il titolo da un'opera di Andy Warhol –, fino alla costellazione di immagini, spezzoni di film e video, che popolano come spettri le pagine di *Underworld* (1997), DeLillo ha sempre fatto delle immagini simbolo del XX secolo elementi essenziali della narrazione. Ma quale apporto forniscono queste presenze documentali nel dialogo con i frammenti di esistenze private che attraversano i libri? Essenzialmente funzionano come stimoli, si fanno icone e segno dei tempi, e la loro riproduzione seriale rappresenta una nuova aura,¹ non più garantita da un'esperienza irripetibile ma legata alla reduplicazione continua. Proprio la popolarità delle immagini scelte fa di DeLillo uno scrittore in cui "le immagini sono

¹ Si vedano, a questo proposito, le pagine di *White Noise* dedicate alla "Stalla più fotografata d'America". Qui il protagonista ragiona con un amico proprio sul concetto di aura, e sostiene che questa sia ormai affidata soltanto alla costante diffusione e circolazione mediatica delle immagini, nonché alla loro riproduzione in serie. D. DeLillo, *Rumore Bianco*, Einaudi, Torino 1999.

presupposte e non esposte” (Belpoliti 2005: 68). Se, però, in tutti i casi citati, l'immagine e l'arte hanno una funzione sintomatica nel definire un'appartenenza culturale massificata, con le opere scritte a partire dal nuovo Millennio, DeLillo sembra affrontare questi elementi in modo diverso, spostando lievemente il tiro.

Al di là dalla possibilità di considerare gli eventi dell'11 Settembre come linea di demarcazione,² un processo di restringimento dell'obiettivo, un approfondimento sui dettagli della quotidianità rispetto alle grandi dinamiche storiche, si può riconoscere già a partire da *The Body Artist* (2001), pubblicato prima degli attentati alle Torri Gemelle. Per certi versi, *Underworld* può rappresentare più verosimilmente uno spartiacque di carattere stilistico. I romanzi precedenti, e lo stesso capolavoro del 1997, infatti, hanno senza dubbio una portata più corale, ed esprimono una dimensione generazionale e politica nel senso più pieno del termine, mentre con *The Body Artist* l'interesse si sposta sulla dimensione privata e minimale dell'esistenza (Borrelli 2005: 194). In particolare è l'impiego delle immagini che sembra aver modificato la sua funzione, dato che queste immagini non sono più un segno e uno specchio dei tempi considerati in decenni, come accadeva nei romanzi precedenti (Boxall 2006: 215-216), quanto piuttosto un orizzonte di movimento della narrazione, una modalità di indagine in grado di scandagliare i più piccoli istanti in modo subatomico. In *The Body Artist* DeLillo presenta una scrittura quasi lirica, in cui è la vita intima ad elevarsi ad una dimensione universale. I libri che seguono, da *Cosmopolis* (2003) fino all'ultimo *Point Omega* (2010), pur presentando poche descrizioni, hanno però al centro un modo narrativo che riguarda il mondo visivo e visuale. Qui DeLillo sembra procedere attraverso un meccanismo di composizione di immagini

² Alcuni commentatori hanno visto nella tragedia delle Torri Gemelle una sorta di momento di svolta nella scrittura di DeLillo, considerando le storie narrate a partire da quell'evento come rappresentazioni private di condizioni post-traumatiche. Si vedano, a questo proposito, P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, London 2006 e N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press 2008.

ni quotidiane, non al fine di farne una metafora, ma di espanderne a dismisura il momento, la visione descritta. È come se lo scrittore smettesse di usare le immagini, per cominciare, invece, ad abitarle, ad estenderne il significato. I più piccoli gesti, quelli che generalmente rimangono al di sotto della soglia d'attenzione, assumono una presenza, una durata e un valore più ampio. L'effetto che ne deriva è quello che nel cinema si raggiunge con la tecnica della *slowmotion*, o con un'azione radicale di rallentamento del tempo. Non è un caso che la storia narrata in *Point Omega* sia "incorniciata" da un prologo e un epilogo in cui è descritto minuziosamente il video di Douglas Gordon *24H Psycho*, proiezione rallentata fino alla durata complessiva di 24 ore del famoso film di Alfred Hitchcock. Nelle parole di DeLillo le immagini scandiscono un tempo diverso, in cui un anonimo osservatore entra, quasi fisicamente, all'interno del video (DeLillo 2010: 8). Da un punto di vista narrativo si assiste così ad un rallentamento estremo e ad una dilatazione della scena sospesa nella descrizione dei suoi aspetti infinitesimali.

Insieme a una nuova passione per il minimalismo – sia in termini descrittivi che quantitativi –, con *The Body Artist* DeLillo inaugura un ciclo che potremmo definire di "piccoli ritratti in un interno", le cui figure si caricano di una portata concettuale molto ampia. Il taglio privato assunto come osservatorio privilegiato, il restringimento degli spazi offerti ai personaggi, che fanno da contraltare ad una trattazione del tempo molto complessa, sembrano mettere DeLillo in relazione con le tematiche indagate negli stessi anni proprio dall'arte, e in particolare dalla video-arte. È infatti possibile tracciare una sorta di legame tra la scrittura di DeLillo e il lavoro di uno dei più interessanti e apprezzati videoartisti contemporanei: Bill Viola. Proprio la particolare struttura narrativa di *The Body Artist*, per esempio, fa pensare alle ambientazioni, alle forme e alle figure che Viola mette al centro della sua ricerca attraverso immagini cariche di una sostanza sfuggente. Più che di carattere tematico, però, la relazione che avvicina Viola all'ultimo DeLillo trova le sue radici ad un livello tecnico e concettuale. I due, pur



Fig. 1
Bill Viola, *The Quintet of Astonished*, 2000, installazione video. Photo Kira Perov.

nella specificità degli strumenti impiegati, sembrano accomunati da una dimensione narrativa di fondo che si avvale di modi simili e di simili dinamiche. Viola nei suoi video affronta spesso temi di carattere generale come il dolore, la fragilità umana, la morte, la spiritualità, e nel farlo sceglie di dare a questi concetti una via espressiva che li identifichi nella loro sostanza più diretta e palpabile. Tutto questo è considerato dall'artista americano ad un livello di manifestazione minima, attraverso l'esasperazione di microespressioni facciali [Fig. 1], frammenti di esistenze che mostrano un processo di manomissione del tempo e rendono visibili istanti altrimenti impossibili da individuare. Inoltre, in Viola il rallentamento del gesto reso possibile dalla tecnologia si fa anche espressione di una indecidibilità, di un'impossibilità di riconoscere fino in fondo l'emozione a cui assistiamo. Così, l'artista sembra lavorare su ciò che Walter Benjamin ha definito "inconscio ottico": frammenti – o magari *frames* – che vengono persi nell'osservazione quotidiana e che sono invece esaltati dal medium fotografico.³

Da un punto di vista estetico, DeLillo, in *The Body Artist*, si interessa esattamente a questo modo espressivo. "Romanzo sul dolore", come è stato definito (Borrelli 2005: 198), il libro scava in profondità nel pensiero di chi è costretto ad affrontare la perdita della persona amata. La scrittura, però, non descrive stati d'animo, ma si concentra su un susseguirsi di situazioni al limite tra il vero e il falso, costruite come fossero frammenti di immagini tra loro in tensione. Poco sopra abbiamo accennato al fatto che un simile metodo narrativo possa delineare un modo di *abitare le immagini*, e anche Viola descrive il suo lavoro negli stessi termini, sottolineando

³ Walter Benjamin parla di "inconscio ottico" a proposito della fotografia perché "il rallentatore e gli ingrandimenti" resi possibili dal mezzo fotografico permettono una maggiore concentrazione dell'attenzione visiva su dettagli altrimenti impossibili da individuare. In questi termini, Benjamin vede la fotografia come il mezzo necessario ad un'esplorazione del livello microscopico del mondo, così da portare alla luce elementi nascosti attraverso un processo che viene assimilato a quello medico, e, in particolare, a quello con cui si scandaglia "l'inconscio istintivo" grazie alla psicanalisi. Cfr: W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 62-63.



Fig. 2
Bill Viola, *Emergence*, 2002, installazione video. Photo Kira Perov.

che l'intento della sua arte non è quello di riprendere l'arte del passato attraverso nuovi *media*, ma piuttosto quello di "incarnare, abitare e sentire respirare le immagini".⁴

Abitare l'immagine

In un ciclo di opere ispirato all'arte antica, Viola parte da quadri di grandi maestri come Andrea di Bartolo Cini, Masaccio, Goya, Masolino, non per riproporre in video i loro soggetti, ma per immaginare ed esplorare tutti i frammenti che potrebbero precedere e seguire gli istanti raffigurati. Così, temi classici della pittura come deposizioni, risurrezioni o Pietà, diventano figure in movimento che emergono dall'acqua [Fig. 2], video diversi che in contemporanea presentano la vita di una moderna Santa Caterina [Fig. 3], ispirandosi ad una predella del XIV secolo raffigurante cinque immagini della devozione della Santa [Fig. 4]; o ancora, un soggetto mitologico come quello di Tristano e Isotta che ispira un video dove



Fig. 3
Bill Viola, *Catherine's Room*, 2001, installazione video.
Photo © Bill Viola courtesy tate.org.



Fig. 4
Andrea di Bartolo Cini, *Santa Caterina da Siena e Beate Dominicane*, ca. 1385-1428, olio su tavola, collezione Museo del Vetro, Murano, Venezia.

un uomo sfida la legge di gravità e ascende verso la luce circondato da una cascata d'acqua che ne contrasta e ne sottolinea il movimento [Fig. 5].⁵ Al di là del valore simbolico dei particolari usati

⁴ Passaggio della conferenza di presentazione dell'ultima mostra monografica organizzata a Parigi (Grand Palais) curata da Jérôme Neutres. Il video della conferenza è disponibile al sito:

<http://www.grandpalais.fr/en/article/bill-viola-presents-his-exhibition-grand-palais>

⁵ Per un approfondimento dei temi classici rielaborati e individuabili nell'arte di Bill Viola si rimanda al volume collettivo C. Townsend (a cura di), *L'arte di Bill Viola*, Bruno Mondadori, Milano 2004; si veda anche AA.VV., *Bill Viola*, BeauxArts Éditions, Paris 2014.

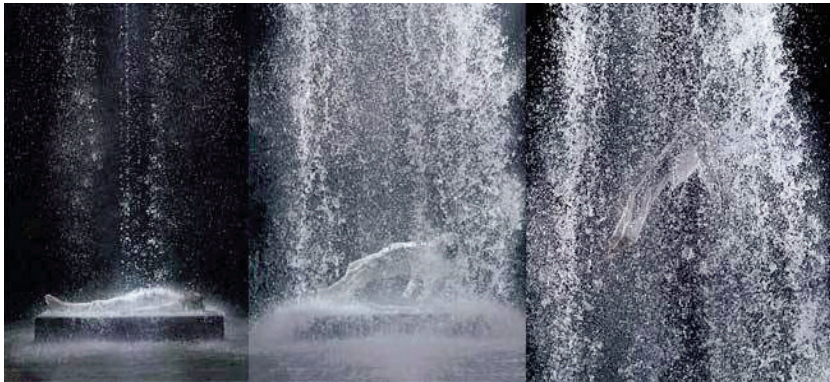


Fig. 5
Bill Viola, *Tristan's Ascension (The Sound of a Mountain under a Waterfall)*, 2005, installazione video. Photo © Collection Pinault, photo Kira Perov (X3).

da Viola, è costante il riferimento agli elementi naturali - acqua, aria, terra e fuoco - come sostanze fondamentali e spirituali dell'esistenza: egli porta la bidimensionalità e l'immobilità dei quadri a raggiungere forme di concretezza e presenza grazie a una costante azione sulla temporalità della visione.

Ma cosa significa quindi abitare l'immagine? In un saggio dedicato alla figura della *Ninfa*, e di fatto dedicato alla relazione tensiva che l'immagine instaura tra sistemi di riferimento diversi, Giorgio Agamben dice qualcosa che ci aiuta a comprendere il livello in cui l'immagine può - e deve - essere abitata. Proprio a proposito di Bill Viola, il filosofo scrive:

se si dovesse descrivere in una formula la prestazione specifica dei video, si potrebbe dire che essi non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini. E poiché nel moderno, non il movimento, ma il tempo è il vero paradigma della vita, ciò significa che c'è una vita delle immagini, che si tratta di comprendere. (Agamben 2007: 10)

Ecco allora che le immagini dei quadri si ispessiscono, acquistano volume (corpo) e tempo. Proprio questi elementi sono fondamentali nell'approccio di Viola. Abitare l'immagine significa dare

Fig. 6
Gerhard Richter, *Confrontation 2 (Gegenüberstellung 2)*, 1988, olio su tela, 112x102 cm.



corpo e tempo a quanto appare privo di entrambi; aprire l'immagine a qualcosa che sia in grado di renderla viva. Del resto abitare è una questione di tempi, di corpi, di momenti, di istanti, e soprattutto di immagini (Vitta 2008), in quanto il processo abitativo evolve da uno stadio di *pro-getto* virtuale fino ad una pluralità di attualizzazioni concrete, esattamente come accade nelle immagini di Viola. Ma intervenire sulle immagini significa anche ascoltarle. Secondo l'ormai famosa formula di Mitchell, infatti, le immagini vogliono qualcosa in quanto sostanza desiderante (Mitchell 1996), vogliono essere interrogate prima di essere etichettate, e questo diventa per Viola un modo di fare di quelle immagini una sostanza pulsante, che non rappresenta necessariamente un'interpretazione o una lettura, ma una nuova *condizione* dei soggetti.

È interessante vedere ora in che termini questo rientra nella scrittura di DeLillo. Un meccanismo simile a quello impiegato da Viola si può riconoscere, per esempio, in *Falling Man* (2010), che muove dalle immagini sconvolgenti dei *9/11 jumpers* - le persone saltate dalle torri in fiamme durante gli attacchi alle Twin Towers - per restituire loro un corpo e una storia: quello di David Janiak, performer che mette in scena quei salti agli angoli delle strade di New York, oppure, in modo indiretto, quello di Keith Neudecker, protagonista maschile del libro di DeLillo, sopravvissuto all'attentato. In *Point Omega* lo scrittore sceglie di fondere il corpo di Anthony Perkins proiettato nel video di Gordon con quello di un osservatore (DeLillo 2010: 104). Un altro esempio è rappresentato dal racconto *Baader-Meinhof* (2002), in cui un'esposizione di opere di



Fig. 7
Gerhard Richter, *Funeral (Beerdigung)*, 1988, olio su tela, 200x320 cm.

Gerhard Richter dedicate ai membri della RAF [Fig. 6; Fig. 7] diventa il pretesto per una narrazione di violenza privata in cui i personaggi del racconto sembrano riprodurre le dinamiche di sopraffazione interne al gruppo terroristico. Il corpo di due visitatori nella galleria risponde così ai corpi rappresentati nelle opere esposte, e i tempi della narrazione rallentano ed esasperano i particolari dell'incontro tra i personaggi.

Dare corpo / dare tempo

Negli esempi citati DeLillo sembra caricare le immagini di un altro tempo, di un'altra durata fornita dalla narrazione. In questi termini *The Body Artist* rappresenta un esempio più sottile e profondo della dinamica di espansione delle immagini. L'evento tragico, che in altri libri nasceva da una portata storica, assume qui un valore intimo, e porta la protagonista a ridefinire il proprio posto nel

mondo e nella vita di ogni giorno. La body artist Lauren Hartke deve affrontare la perdita del marito, Rey Robles, filmmaker e "poeta dei luoghi solitari", morto suicida: semplici fatti descritti con freddezza in un "ritratto" posto tra il primo e il secondo capitolo.

Per Lauren l'elaborazione del lutto passa attraverso la lentezza del recupero di tutti i movimenti e delle cose viste e vissute con il marito in un "prima" che tenta di far riemergere. Anziché cercare di distrarsi e di stare con qualcuno che la aiuti a superare quel momento, la donna sente il bisogno di stare sola: vuole perdersi nelle pieghe della casa, della memoria e della sua mente. Decide così di restare nella casa sulla spiaggia affittata insieme al marito, perché in quel luogo il tempo non esiste, sembra ritirarsi e sottrarsi al suo continuo scorrere, oppure è così assoluto da essere la sola cosa che esiste. Là "il tempo sembra passare" (DeLillo 2001: 3), e questa formula vale per l'intero libro, dove un presunto svolgimento è dato soltanto dalla successione delle visioni descritte.

L'assenza giunge spesso a colazione e la tazza abbandonata e rovesciata sulla tavola ne è la conseguenza ben nota. [...] I sensi restano svegli, ma tuttavia chiusi alle impressioni esterne. Il ritorno è immediato quanto la partenza, la parola e il gesto sospesi riprendono dal punto in cui si erano interrotti, il tempo cosciente si rincolla automaticamente, forma un tempo continuo senza cesure apparenti. (Virilio 1992: 11)

Queste parole di Paul Virilio risultano esemplari nel commentare la scena che occupa il primo capitolo di *The Body Artist*, e forse anche l'intera narrazione, che si configura a tutti gli effetti come una "estetica della sparizione".⁶ Il libro di DeLillo si apre con una lunga descrizione dell'ultima colazione che Lauren fa con il marito. La scrittura si concentra sulle piccole disattenzioni, i recessi del pensiero e le parole vuote che due persone si scambiano appena sve-

⁶ È questo il titolo del saggio di Virilio da cui è tratta la citazione. Cfr: P. Virilio, *Estetica della sparizione* [1989], Liguori Editore, Napoli 1992.

glie. Si intravede che qualcosa sfugge, emerge un gusto per l'evasione, che si manifesta nelle fantasie di Lauren, in cui lei diventa protagonista delle storie lette sul giornale o ne immagina i risvolti e le situazioni comiche e drammatiche: "quando guardi una pagina e distingui una riga dall'altra, quella realtà comincia ad avvolgerti [...]. Oppure diventi qualcun altro, una delle persone nell'articolo." (DeLillo 2001: 13, 15). Il confine tra un sé preciso e l'altro si fa labile, realtà e fantasia coesistono.

Nei "primi giorni dopo" è in primo luogo proprio la realtà a venir meno, a farsi più "strana" e astratta. In particolare è il corpo del marito a rappresentare un'assenza profonda che trasforma gli spazi noti in spazi *altri*. DeLillo accompagna questa transizione con le parole riferite all'opera di Rey: "Il tema che la caratterizza è la presenza umana in paesaggi di straniamento. Robles trova una tensione esistenziale nella poesia dei luoghi altri, dove le situazioni estreme diventano inevitabili e i personaggi sono costretti a vivere momenti che definiscono un'esistenza" (lvi: 21). Tutto il libro sembra descrivere questa ri-configurazione delle cose tese verso un momento di rivelazione. La casa sulla spiaggia diventa luogo di estraneità rispetto agli automatismi quotidiani, e "nell'abitudine si compie la congiunzione tra il dato puramente spaziale dell'abitazione, [...], e l'esperienza vitale dell'abitante, definita dalla storia che si è impressa nella sua fisicità" (Vitta 2008: 83). La casa è quindi portatrice di tempo: essa diventa una prima misura della durata, poiché porta in sé la presenza del passato. Nei suoi angoli, nelle stanze, assistiamo ad una forma di attualizzazione della memoria in visioni presenti. Rey ri-vive nella casa, dove sono rimaste le conversazioni, le parole, che si depositano nello spazio e "riecheggiano" ad ogni sguardo: "Ora era il fumo, Rey era il fumo, quella cosa nell'aria, inconsistente, che prima o poi si insinuava in ogni spazio, priva di forma ma dotata di una faccia che in un certo senso faceva parte della presenza" (DeLillo 2001: 24).

Da un punto di vista strutturale, *The Body Artist* presenta una serie di gesti ripetuti in una sequenza ininterrotta. Ogni movimento è descritto in una percezione che permette di tracciare i micro-

frammenti della sua traiettoria, come in una cronofotografia. Il piano diegetico dell'azione si riduce e si dissolve in movimenti singoli, isolati e descritti in tutte le loro variazioni. Al contrario i pensieri di Lauren, le sue visioni, le sue immagini mentali si fanno sempre più elaborate e si dispiegano in una forma quasi "fisica". Le pause non sono sospensioni della narrazione ma diventano una forma di astrazione, un intervallo in cui si condensa una giuntura temporale e concettuale tra immagini. Sono i singoli momenti quotidiani ad espandersi a piani temporali diversi. Le descrizioni non rappresentano gli oggetti intorno, ma li *mostrano*, li rendono visibili nella loro dimensione più pura, li aprono. Anche da questa forma scritturale, tesa ad individuare singoli istanti astraendoli dallo scorrere del tempo, nasce la sensazione di poter visualizzare il tempo, di vedere la sua forma e la sua natura: abitarlo.

Questa dimensione aperta è esattamente l'*alterità* cercata dalla protagonista per ridare forma e senso alle cose, per farle uscire dallo scorrere insensato che ha disperso suo marito. È davvero una "poesia dei luoghi solitari" quella presentata da DeLillo. Il tempo, in *The Body Artist*, assume le caratteristiche di ciò che viene indicato in Bergson e in Deleuze come una coesistenza virtuale, cioè come un "Tutto-passato" continuamente attingibile dallo stato di presente attuale.⁷ Da questo punto di vista, in *The Body Artist* siamo fuori dal regime della ripetizione e della rappresentazione delle immagini, perché ogni cosa è autonoma e porta in sé la propria differenziazione e attualizzazione possibile, la sua virtualità appunto. Tutto viene sfaccettato attraverso il tempo. Le cose, quindi, sono descritte nel loro essere, ma anche *poter-essere*. Il lettore è coinvolto in questa (dis)percezione, o nuova percezione, che DeLillo presenta descrivendo le scene in questo modo: "Lo scoiattolo morto che vedi nel vialetto, morto e decapitato, si rivela una

⁷ Cfr. G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi* [1966], Einaudi, Torino 2001, p. 53-54. Qui Deleuze parla del rapporto tra presente attuale e passato virtuale come di una continua tensione che si sviluppa attraverso l'immagine del cono di Bergson, dove tutto il passato è sempre sul punto di attualizzarsi attraverso i movimenti di "contrazione-traslazione" e "orientamento-rotazione".

striscia di tela di sacco accartocciata, ma la guardi, la oltrepassi, comunque, con un senso misto di terrore e pietà" (lvi: 90). Non c'è un confine netto tra il vero e il falso, e l'esperienza che si fa delle cose reali e di quelle immaginarie è la stessa: provoca una reazione che mette in gioco i sensi nella visione. In termini molto simili Deleuze si esprime a proposito dell'immagine-tempo pura: un dispiegamento del tempo che si fa tutto visibile e si mostra.

Non ci troviamo più all'interno di una distinzione indiscernibile tra il reale e l'immaginario [...] ma all'interno di alternative indecidibili tra falde di passato, o di differenze "inesplicabili" tra punte di presente, che riguardano ora l'immagine-tempo diretta. Non sono più in gioco il reale e l'immaginario, ma il vero e il falso. (Deleuze 1989: 303)

Tutto si intreccia sul piano dell'esperienza, e l'indiscernibilità diventa totale e si rigenera continuamente. Così, il passato della relazione tra Lauren e Rey vissuto in quella casa viene improvvisamente "incarnato", attualizzato, da una figura misteriosa che appare nell'abitazione. Come in un classico racconto del mistero con case infestate da fantasmi e spiriti di abitanti precedenti, Lauren in soffitta trova un qualcosa, un corpo, una voce, una "presenza" (DeLillo 2001: 32). Il tempo si concentra in questo personaggio, che si fa immagine della tensione tra presente e passato e, in quanto immagine, è percepito come manifestazione di un'alterità irriducibile. La prima reazione di Lauren è quella di pensare all'inevitabilità della situazione. Non c'è spavento o stupore per avere trovato un estraneo in casa, ma solo la normale accettazione del fatto. Il corpo di questo "visitatore" è accettato nella sua ineluttabilità, come una di quelle "situazioni estreme inevitabili" rappresentate nei lavori di Rey: è percepito come qualcosa che è "sempre stato lì", contiguo alla fisicità della casa. Non viene mai chiarito se questa "presenza" sia un fantasma, un'allucinazione o una visione, ma, nell'ottica di *The Body Artist*, questa distinzione è irrilevante: tutto ciò che si dice è che questa cosa c'è. Lauren decide di chiamare la misteriosa figura Mr. Tuttle, con un nome preso dalla sua memoria di studentessa, poiché quel corpo le ricorda il professore di scien-

ze: "pensava che così sarebbe diventato più facile da vedere" (lvi: 37).

C'è un senso di incertezza categoriale che viene sottolineato dalla scrittura nei confronti di Mr. Tuttle. I momenti percettivi che espandono il tempo manifestano all'interno delle cose una continua instabilità della loro essenza. Il "visitatore" deve essere paragonato a una figura nota per risultare più visibile. È quindi ricondotto anche in questo caso ad una forma di passato che viene attualizzata *in* lui e *da* lui. Le prime parole che pronuncia, in risposta ad una domanda di Lauren sono: "Non è capace" [It is not able] (lvi: 33), come se parlasse di sé in terza persona, con un pronome neutro oltretutto. Questo fa di lui ciò che è, ma al contempo anche ciò che potrebbe essere: egli si manifesta come proiezione di sé. A sconvolgere Lauren sono proprio le parole di Mr. Tuttle. Nel suo modo incerto di parlare egli attraversa una pluralità di voci, di inflessioni e di frammenti di discorsi. Lei si percepisce in quella voce come posta fuori da se stessa, come oggettivata. Nella "cantilena" del personaggio Lauren riconosce le sue parole, pezzi di conversazioni avute nel tempo, nel passato: i dialoghi con Rey riguardo alle cose banali ma anche a quelle importanti. Solo a questo punto sente il bisogno di reagire e scappa fuori, lontana dalla casa. Nei giorni seguenti Mr. Tuttle comincia ad esprimersi anche attraverso la voce di Rey, e accompagna le parole con i suoi stessi gesti, come se li avesse visti e spiati per tutto il tempo. Questa figura diventa così una reincarnazione del marito morto: la sostanza della sua assenza. Il tempo confluisce in lui e diventa concreto e visibile agli occhi di Lauren e del lettore. Al di là dal fatto che sia una presenza reale o solo il frutto dell'immaginazione della donna, Mr. Tuttle si fa portatore di tempo. È anche questo, però, un tempo immobile:

Forse quest'uomo sperimenta un altro tipo di realtà dove lui è qui e là, prima e dopo, forse si muove nello spazio e nel tempo, emotivamente sconvolto, in uno stato di collasso, senza identità [...]. Pensò che forse viveva in un tempo che non possedeva dimensione narrativa. (lvi: 52)

Il tempo di Mr. Tuttle prescinde dalle suddivisioni di “prima” e “dopo” che compongono la rete di conseguenze della dimensione cronologica: è un tempo totale, indivisibile. Esso sembra rappresentare proprio “l’eterna fondazione del tempo, il tempo non-cronologico” di cui parla Deleuze (1989: 96). Questo è quanto emerge anche nei frammenti di conversazione con cui si esprime:

Essere qui mi è capitato. Sono con il momento, lascerò il momento. [...] Mi è capitato. Qui e vicino. Dal momento che me ne sarò andato, me ne andrò, me ne vado. Lascerò il momento dal momento. [...] Andando e venendo me ne andrò. Andrò e verrò. [...] E ho visto quello che vedrò. (DeLillo 2001: 60)

È all’interno di un simile “collasso” dei tempi verbali che si definisce il concetto di tempo assoluto rappresentato da Mr. Tuttle. Questo tempo è veramente privo di ogni dimensione narrativa, e scardina il senso della consequenzialità. Tutta la durata qui si dà nel momento. Il tempo esplode a partire dall’isolamento delle scene percettive e non più dalla costruzione delle immagini note. Questi momenti, in *The Body Artist*, rappresentano il punto di apertura delle variazioni infinite che si svolgono attraverso tutto l’arco cronologico delle vicende narrate.

La mancanza di dimensione narrativa diventa qui anche il sintomo di un’identità in costruzione, in evoluzione verso configurazioni nuove e diverse, tutte compostibili e contemporanee in quanto parte della medesima attualizzazione. Così la scrittura si apre a quello che Blanchot individua come il tempo dell’immaginario, ovvero un tempo

Sempre ancora a venire, sempre già passato, sempre presente in un principio tanto repentino da mozzare il fiato [...]. Questo evento sconvolge i rapporti di tempo, ma afferma insieme il tempo, è un modo particolare, per il tempo, di compiersi, tempo proprio del racconto che si introduce nella durata del narratore in modo da trasfor-

marla, tempo delle metamorfosi dove coincidono in una simultaneità immaginaria e sotto la forma dello spazio che l’arte cerca di realizzare, le diverse estasi temporali. (Blanchot 1969: 19)

Attraverso la rappresentazione delle “estasi temporali”, DeLillo affronta anche il tema della metamorfosi identitaria riflessa nell’arte. Se da una parte, infatti, la casa si attesta come il luogo in cui si è costruita l’identità di Lauren, dall’altra è la continua ricerca di alterazioni a segnare la sua vita di performer. Come nel caso delle storie lette sul giornale, Lauren vuole perdersi nell’*altro* da sé. Questo la spinge a passare ore davanti all’immagine fissa della webcam posta su una strada in una città della Finlandia: “Era interessante perché accadeva in quel momento, mentre lei era seduta lì. [...] Kotka era un altro mondo ma lei lo vedeva nella sua realtà, nelle sue ore, nei suoi minuti e nei suoi secondi” (DeLillo 2001: 29). Quell’immagine la mette in “contatto” con una realtà lontana che diventa anche la realtà di una diversa temporalità, e ciò le permette di dare una forma e un corpo ad un nuovo tempo, in cui “i secondi avanzavano verso i minuti, e i minuti si arrampicavano verso l’ora” (Ivi: 30). Frasi come questa danno la misura della concretezza e del dispiegamento temporale, come accade anche per le descrizioni del corpo-tempo di Mr. Tuttle, lontano e presente in uno stesso istante.

Per il suo lavoro di body artist, Lauren è attratta dall’idea di “identità mutante”⁸ perché la performance le permette di dare forma al concetto di *estasi* attraverso un lavoro profondo di trasformazione del proprio corpo. In questo modo, la mutazione non si limita al piano psicologico, ma la molteplicità dei tempi e delle identità

⁸ L’espressione è di Francesca Alfano Miglietti (FAM), e dà anche il titolo ad uno dei suoi libri in cui la body art viene affrontata proprio attraverso l’esperienza radicale di mutazione a cui sottopone il corpo dell’artista. Qui, come in altri libri della teorica, il paradigma della body art è il centro di un discorso più elaborato sul corpo e sul tempo che riguarda le interazioni possibili tra le tecnologie e la dimensione organica, oltre che le ricadute culturali e identitarie che queste mutazioni e moltiplicazioni hanno a livello socio-politico. Si vedano in particolare: F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, Costa & Nolan, Genova 1997; Id., *Nessun tempo, nessun corpo...*, Skira, Milano 2001.

tra loro in tensione realizza una condizione di totale apertura, una dimensione in cui non c'è successione, ma coesistenza delle differenze. Questo ci riporta all'idea di un tempo privo di dimensione narrativa. Tempi e corpi confluiscono così all'interno della sua performance, dal titolo significativo di *Body Time*, traducibile con l'espressione "corpo del tempo". Tutti gli elementi, le scene e le immagini mentali viste fino a qui trovano un correlativo oggettivo all'interno del corpo di Lauren nella sua performance descritta nel capitolo *Body art in extremis: slow, spare and painful*. Qui il tempo è effettivamente aperto alla visione, è mostrato in una serie di gesti che rappresentano lo scorrere della vita, ma compiuti a rallentatore, quasi dilatati. Come l'altro blocco narrativo dedicato alla notizia del suicidio di Rey, anche questo interrompe la linea narrativa seguita dai capitoli e introduce uno stacco netto. Il lettore è portato a ri-vedere, in un nuovo contesto, i dialoghi, i tempi, le azioni e i gesti descritti nel resto del libro. L'elaborazione del lutto passa così attraverso l'arte e viene estetizzata. Sorge il dubbio che gli assurdi dialoghi con Mr. Tuttle non fossero che monologhi, o soliloqui, o frasi recuperate dalle registrazioni di Rey: prove in vista della performance, frammenti di tempo che si attualizzano nel presente e che vengono *es-pressi* attraverso una voce altra, per rendere più concreta la cosa.

Come in una grande immagine-tempo tutto si mescola in *The Body Artist*. Tutto si sovrappone, arte e vita, verità e finzione, passato e presente, attuale e virtuale, senza possibilità di distinzione. L'intera narrazione sembra il frutto di una visione di Lauren. In soffitta forse lei non è mai andata, e si può ipotizzare che la storia si sia svolta soltanto all'interno della mente della protagonista. Infatti, nell'ultima immagine che DeLillo descrive, i frammenti di testo entrano in coalescenza ad un livello che distrugge ogni possibilità di distinzione effettiva tra i piani temporali e tra il vero e il falso. Lauren, sulla soglia della camera da letto che divideva con Rey, si ferma e, questa volta, *vede* il tempo, tutto dispiegato di fronte a lei. Nella scena vede anche se stessa, in una serie di azioni descritte con lo stesso linguaggio della cantilena di Mr. Tuttle, una visione

che si apre ad una pluralità di forme e di istanti:

Sapeva come sarebbe successo, non era più importante proiettare la scena perché rifiutava di arrendersi ai limiti del credibile. Appena fosse entrata nella camera, sarebbe già stata lì, in quell'istante [...]. Ci sono due corpi concreti nella camera. [...] Avranno già dormito, si saranno già svegliati e saranno scesi di sotto per fare colazione, nel disordine della loro routine separata. (DeLillo 2001: 99-100)

Anche in questo caso il tempo non è cronologico ed è privo di linearità. La scena è visualizzata nella sua fisicità, non è più solo una sensazione, non un'immagine, ma una realtà concreta a cui Lauren si abbandona e nella quale *si proietta*. Decide di seguire il pensiero e questa "presenza" fino al limite della possibilità percettiva, della tenuta psichica. Solo una volta entrata si rende conto che la stanza è vuota, ma la potenza della visione la fa quasi svenire di fronte alla porta, investita dall'immensità del tempo accumulato in quella casa. In questa scena si mostra la molteplicità dei mondi e dei tempi che confluiscono in uno stesso istante. Da un punto di vista narrativo, la pausa descritta può essere considerata come una pura possibilità alternativa: ciò che avrebbe potuto verificarsi nella mattina del primo capitolo se le cose fossero andate diversamente. Vengono descritte le stesse azioni riportate anche all'inizio del libro, in una continuità impossibile se non concepita attraverso una distruzione della successione temporale, in una sovrapposizione tra il reale e il possibile.

Abitare il tempo e abitare il corpo

In *The Body Artist* quindi tutto è allo stesso tempo ipotetico e reale, e "tutto accade intorno al verbo *sembrare*" (Ivi: 23). La necessità dell'esterno, dell'*altro*, per Lauren sembra realizzare anche un paradigma identitario in cui la casa non è il luogo di una precisa condizione spazio-temporale, e non definisce i suoi abitanti attraverso una forma unica. Non c'è nemmeno un *genius loci*, sebbene, per

certi versi, Mr. Tuttle potrebbe essere considerato tale, e non sembra reggere nemmeno la semplice metafora della casa infestata o dell'essere *abitati*. Piuttosto DeLillo mostra lo schema di una strana estetica dell'abitare in cui la casa, la presenza, l'arte, il trauma, le visioni, diventano spazi di de-familiarizzazione per via delle forze di straniamento depositate in essi. In questo orizzonte *Body Time* è una lucida metafora dell'abitare l'immagine, una forma di espansione del momento fino ai suoi limiti estremi. Sul piano narrativo, ciò è riflesso dalle descrizioni neutre che DeLillo pone in apertura ad alcuni capitoli, dove la parola fluttua sulle cose che nomina:

Senti l'oggetto cadere e nello stesso istante, più o meno, sai di cosa si tratta, ed è una graffetta. [...] Ora sai di averlo fatto cadere, ricordi com'è successo, o ricordi a metà, o forse lo immagini, o qualcos'altro. La graffetta colpisce il pavimento con una estremità, poi rimbalza sull'altra, leggera e senza peso, un rumore per il quale non c'è parola onomatopeica, il rumore di una graffetta che cade, ma quando ti chini per raccoglierla, non c'è. (lvi: 73)

La scena è narrata in microsecondi e non permette un'immedesimazione, ma solo l'accesso alla forma stessa del tempo puro. Riguardo alla molteplicità identitaria permessa dalla performance di Lauren, sono emblematiche, invece, le parole di Mariella, giornalista e amica della donna:

In passato, ha abitato [inhabitated] i corpi di adolescenti, predicatori fondamentalisti, una donna ultracentenaria, [...]. Ma in questa opera la sua arte è oscura, lenta, difficile e a volte tormentosa. E non è mai il tormento grandioso di nobili immagini o ambienti. È un tormento che [...] ha a che fare con chi siamo quando non siamo impegnati a recitare chi siamo. (lvi: 89)

È lei ad abitare i corpi che mette in scena, non è abitata da essi. In questo grado di coscienza si mostra la ricerca dell'alterità come consapevolezza, come possibilità artistica, e non come misteriosa

passività indotta da un'alterazione psicologica legata alla forma traumatica. Non è più il luogo ad essere abitato ma corpi e tempi sempre nuovi, attraverso un rallentamento e un'apertura delle immagini presentate dalla scrittura.

Come Lauren o Mr. Tuttle, anche il lettore è portato ad entrare nel flusso temporale di un nuovo corpo-tempo. L'immagine-tempo, che attraverso la metafora del cristallo presentava una stratificazione, assume l'aspetto di un dispiegamento istantaneo in cui penetrare. Così, la metamorfosi continua della body artist, insieme alle immagini proposte nella narrazione, diventa un flusso inarrestabile, e assume una forma che muta costantemente. Anziché alla dialettica temporale dell'immagine modernista, attraverso il flusso delle trasformazioni che accompagna tutto il libro, il collasso temporale dell'ultima scena e le figure di *Body Time* DeLillo sembra piuttosto guardare all'apertura dell'immagine come ad un fluire di possibilità sempre diverse che la scrittura intercetta nella loro contraddittorietà. A questo proposito, la filosofa Christine Buci-Glucksman vede l'"immagine-flusso" come evoluzione del paradigma dell'immagine-cristallo deleuziana: essa, infatti, è in grado di rendere conto non solo dell'immagine cinematografica, ma di una serie più ampia di condizioni e situazioni prodotte dai media digitali e dalla virtualità tecnologica. L'estetica del flusso esprime un *divenire* non frammentario, in cui il mutamento si dà come costante della forma:

Flusso di informazioni, flusso di immagini, flusso di identità sessuali, o flusso urbano, ovunque la perdita del luogo lascia spazio a una dinamica temporale-virtuale violenta, che raddoppia il corpo biologico con un corpo più immateriale e artificiale, nomade tanto quanto i telefoni portatili o le e-mails. (Buci-Glucksman 2001: 25)⁹

L'estetica del flusso introduce la transitorietà nel quotidiano, una dimensione plurale come quella che DeLillo affronta in *The Body*

⁹ Traduzione mia.

Artist, di cui le parole di Buci-Glucksman sembrano fornire un commento. Proprio la dinamica temporale-virtuale è indagata da DeLillo attraverso le fantasie di Lauren, l'ossessione per le immagini della webcam sulla strada di Kotka, o ancora attraverso l'ascolto continuo della segreteria telefonica: materiale ulteriormente virtualizzato e temporalizzato all'interno della performance. Nonostante tutto però questo tempo dura. Dura negli occhi di Lauren ma anche negli occhi del lettore, in una sensazione dove tutto è ancora sospeso a metà strada tra il sonno e la veglia, tra presenza e assenza. Il lettore allora non sa bene a cosa sta assistendo, ma senza dubbio si rende conto che il tempo, il suo e quello del racconto, cambia pagina dopo pagina, attraverso decelerazioni, anticipazioni e significativi scarti. Solo questa lentezza permette una reale apertura delle cose.

È proprio questo metodo narrativo che consente di abitare il corpo e il tempo delle immagini, e ci riporta anche all'arte di Viola da cui siamo partiti, ai tempi che "sembrano" immobili, alle estasi temporali nelle quali l'artista invita ad entrare non in un momento qualsiasi, ma nell'istante in cui il tempo perde la sua qualità narrativa. In modo simile, il rallentamento e la concentrazione della narrazione operata da DeLillo permettono di vedere il mondo nell'istante in cui esso si manifesta. Lo scrittore usa un'espressione molto precisa per definire l'istante dell'attualizzazione, e parla di un mondo che "entra nell'essere irreversibilmente"¹⁰ [*comes into being irreversibly*] (DeLillo 2001: 3). Da un punto di vista filosofico, questa frase esprime la funzione di una ri-creazione del mondo che si dà di continuo, e che si traduce anche in differenziazione e differimento temporale. La materia, non essendosi ancora formata come immagine stabile, è descritta nella possibilità totale delle proprie variazioni e differenze, che si danno contemporaneamente come virtualità sempre sul punto di farsi concrete. In altre pa-

¹⁰ Preferiamo discostarci qui dalla traduzione italiana ("viene alla luce irrimediabilmente"), per proporre una traduzione più letterale che mantiene la portata filosofica dell'espressione originale, riportata tra parentesi quadre nel testo.

role, il movimento dell'attualizzazione è il momento di massima apertura dell'essere, e non essendoci una forma chiusa esso si dà come molteplicità. È a partire da qui che avviene tutta la "formazione", l'"incarnazione" successiva di "tempo-vite" e di parole che è il romanzo di DeLillo.

Sia nel caso di *The Body Artist* che nei video di Viola, siamo di fronte ad un tempo inaugurale, ma già da sempre lì: un istante che fonda tutto il tempo, ma che è anche già colto nel flusso. È nella frattura tra il *non ancora* e il *già*, nel fluire continuo, che sono mostrati Lauren, Mr. Tuttle, ma anche i "quadri viventi" di Viola. In quell'istante essi *diventano* tempo puro: una linea di transizione seguita fino all'estremo. In questi termini le immagini non "assumono una forma spettrale" (Agamben 2005: 22), ma viene data loro una vita nuova, una qualità mobile, transitoria, in grado di modificarsi nei minimi dettagli: *diventano* flusso. In questo, il metodo narrativo che DeLillo impiega in *The Body Artist* per abitare l'immagine è del tutto simile a quello che Viola esplora attraverso i suoi video, e contribuisce ad ampliare una continuità dell'immagine all'interno di una forma espressiva diversa. Così, la scrittura di DeLillo non parla *delle* immagini ma piuttosto sembra parlare *dalle* immagini, dal loro interno, ed è in grado di espanderne le ricadute sul tempo di chi legge, così da praticare una sospensione narrativa e avvicinarsi ad una qualità *immersiva*¹¹ fin qui permesse solo alla forma visiva.

¹¹ Con il termine *immersivo* ci si riferisce ad una qualità particolare della video-arte contemporanea che si avvale di installazioni (*multi-schermi*, effetto *surround*, ecc...) che producono un ambiente visivo e sonoro da cui lo spettatore è letteralmente avvolto. Il punto essenziale di questa dimensione *immersiva* è la sua capacità di avere un effetto sul piano percettivo dell'osservatore, provocando una modifica dei sistemi di riferimento abituali, e presentando un nuovo paradigma di visione come accade in modo emblematico nell'arte di Bill Viola.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2014), *Bill Viola*, BeauxArts Éditions, Paris.
- AGAMBEN G. (2007), *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ALFANO MIGLIETTI F. (1997), *Identità mutanti*, Costa&Nolan, Genova.
- ALFANO MIGLIETTI F. (2001), *Nessun tempo, nessun corpo...*, Skira, Milano.
- BELPOLITI M. (2005), *Crolli*, Einaudi, Torino.
- BENJAMIN W. (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- BLANCHOT M. (1969), *Il libro a venire*, Einaudi, Torino.
- BORRELLI F. (2005), *Biografi del possibile*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BOXALL P. (2006), *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, London.
- BUCI-GLUCKSMAN C. (2001), *L'esthétique du temps au Japon*, Galilée, Paris.
- DI PRETE L. (2005), "Don DeLillo's The Body Artist: Performing the Body, Narrating Trauma", in *CONTEMPORARY LITERATURE*, 46:3, pp. 483-510.
- DELEUZE G. (1989), *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano.
- DELEUZE G. (2001), *Il Bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- DELILLO D. (2001), *Body Art*, Einaudi, Torino.
- DELILLO D. (2010), *Point Omega*, Einaudi, Torino.
- DUVALL J.N. (a cura di) (2008), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University press, Cambridge.
- IACOLI G. (2005), "CorpoReality Show. Elegia e deformazione del mondo in Don DeLillo, *The Body Artist*", in *Nuova Corrente*, 52, pp. 339-356.
- MITCHELL W.J.T. (1996), "What do Pictures "Really" Want?", in *October*, 77, pp. 71-82.
- TOWNSEND C. (a cura di) (2005), *L'arte di Bill Viola*, Bruno Mondadori, Milano.
- VIRILIO P. (1992), *Estetica della sparizione*, Liguori Editore, Napoli.

VITTA M. (2008), *Abitare*, Einaudi, Torino.