



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

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

IL SILENZIO
a cura di Massimiliano Fierro
settembre 2012

LUCA BOCHICCHIO

Dimensioni letterarie, plastiche e cybernetiche del silenzio nel romanzo *Cosmopolis* di Don DeLillo

I. Per cominciare

L'intreccio fra silenzio e arti plastiche non può che rappresentare uno sterminato campo di analisi teoriche, soprattutto se si considera lo sviluppo delle avanguardie nel corso del Novecento e nel decennio appena trascorso.¹ Questa complessità richiede di sacrificare molte interessanti divagazioni a una semplificazione dell'approccio critico, volta a stabilire una rotta primaria da percorrere a tappe forzate, come richiede l'occasione di questo breve contributo.

Il romanzo *Cosmopolis*² di Don DeLillo costituisce lo spunto originario della presente riflessione. Il protagonista dell'opera, il giovane miliardario Eric Packer, costituisce il perno di uno sfasamento cognitivo e identitario che sembra trovare nel silenzio una sorta di contrappunto costante, che si rivela tanto necessario alla vita quanto sfuggente e labile. Eppure, il romanzo racconta una giornata

¹ Un aspetto importante che qui non verrà affrontato è la riflessione sul linguaggio nella cultura filosofica artistica degli anni Sessanta e Settanta, per la quale rimando alla bibliografia citata da Leo Lecci e Angelo Trimarco nei rispettivi saggi pubblicati in Terraroli 2009. Sul tema arte e silenzio la bibliografia è decisamente vasta. A titolo di esempio si vedano alcuni recenti saggi specifici come Predaval 2005; Cieri Via 2005/2006. È importante ricordare che nel 2008 la mostra *Rumore: un buco nel silenzio* (Milano 2008), curata da Giacinto di Pietrantonio e Gwy Mandelincq, ha proposto un ottimo sguardo sull'interconnessione fra le ricerche artistiche plastiche, sonore e poetiche.

² Pubblicata per la prima volta negli Stati Uniti nel 2002 con il titolo *Cosmopolis: a novel*, l'opera è stata tradotta in italiano per Einaudi nel 2003 (DeLillo 2003).

ta trascorsa a bordo di una limousine che attraversa il centro di New York in una delle giornate più caotiche che la grande mela potrebbe ricordare. Se si isolano tutti i passaggi narrativi che si riferiscono inequivocabilmente al silenzio, è possibile rilevare una singolare convergenza rispetto all'esperienza estetica vissuta dal protagonista, un'esperienza non esente da riferimenti puntuali all'arte contemporanea. *Cosmopolis* testimonia in modo esemplare l'interconnessione linguistica dei fenomeni comunicativi nella cultura post-umanista: interrelazione fra linguaggi artistici e non, fra tecnologia e mercato, fra scienza e arte, fra arte e vita. Questo dato emerge in modo ancora più evidente se si pensa alla recentissima versione cinematografica di *Cosmopolis*, diretta proprio da David Cronenberg: un regista la cui poetica può essere decisamente ricondotta alla cultura post-umanista.

Prima di procedere all'analisi del romanzo è utile premettere alcune brevi riflessioni su come il silenzio sia stato protagonista delle espressioni artistiche nelle epoche precedenti a quella attuale. Procedendo cronologicamente verso i nostri giorni, infatti, il silenzio appare sempre meno come un effetto derivato o trasmesso in seconda istanza all'assimilazione passiva del fruitore (come avviene con il ricorso basilico all'iconografia), per assestarsi piuttosto al livello di avanguardia linguistica, dimensione plastica extrasensoriale che mette in comunicazione lo spazio dell'opera d'arte a quello umano fisico e mentale.

2. Verso un'arte silenziosa: dall'iconografia alla dimensione dell'ignoto e dell'inesprimibile

Jean-Louis Chrétien, nel suo *Corps à Corps. À l'écoute de l'oeuvre d'art* (1997) definisce il silenzio in pittura come un fenomeno comunicativo radiante, in opposizione al banale carattere privativo di insonorizzazione del quadro. Chrétien circoscrive l'espressione pittorica del silenzio che si avvale esclusivamente di mezzi iconografi-



Fig. 1: Auguste Préault, *Le Silence*, 1842, Parigi, Cimitero Père Lachaise, tomba Jacob Roblès.

ci. L'esempio più significativo in tal senso è quello della figura divina o semidivina che, portando un dito a sigillare le labbra, suggerisce il silenzio allo spettatore. L'origine di questa iconografia viene fatta risalire alla figura divina egizia di Arpocrate il quale, nato prematuramente da Iside, a causa della sua debolezza porterebbe istintivamente le mani alla bocca a mimare l'atto del nutrimento. In seguito, l'emblematico gesto viene interpretato come un monito al silenzio o come valore da attribuire allo stesso, fino ad approdare all'iconografia cristiana, dove ritroviamo questa immagine nelle raffigurazioni del Gesù Bambino in fasce (attributo che caratterizza lo stesso Arpocrate). Nel corso dei secoli, questa particolare raffigurazione si riscontra anche nei soggetti classico-pagani. Il caso più noto è senz'altro quello di Auguste Préault, che nel 1842 realizza il medaglione destinato alla tomba di Jacob Roblès [Fig. 1], nella sezione ebraica del cimitero Père Lachaise di Parigi (Michelet 1846;



Fig. 2:
Tomba Carlo Magno,
fine XIX - inizio XX
secolo, Argentina, Ci-
mitero di Victoria Entre
Rios.

Charlet 2003). Il successo di quest'opera, confermato dalle successive interpretazioni simboliste, sarebbe all'origine del rilancio di questa iconografia nella scultura cimenteriale europea e americana a cavallo fra XIX e XX secolo [Fig. 2]. Proprio la rapida affermazione e diffusione internazionale del motivo dell'*angelo del silenzio* testimonia la mutata sensibilità delle classi borghesi occidentali nei confronti della morte.

Sempre intorno alla metà dell'Ottocento, il paesaggio urbano trasfigura quello naturale nei quadri di matrice realista e, più tardi, impressionista. Elementi quali il treno, le fabbriche, le carrozze, i concerti, i balletti e i caffè, trasferiscono indirettamente sulla tela un importante riferimento agli elementi sonori che contraddistinguono la "vita moderna" (Nochlin 2003). Questa tendenza emerge

con forza all'inizio del Novecento anche nel cinema, basti pensare all'emblematico caso di *Berlino, sinfonia di una grande città* (1927) di Walter Ruttmann, film nel quale non soltanto il ritmo visivo e gli oggetti in movimento ma anche la particolare ricerca musicale di Edmund Meisel contribuisce a tracciare il nuovo paesaggio sonoro urbano: tutt'altro che silenzioso.

Il secondo livello sul quale si gioca la partita del silenzio nell'arte d'avanguardia è quello, sicuramente più complesso e intrigante, del linguaggio. Del resto, già nella cultura romantica e poi in quella simbolista francese il rapporto con la musica inizia a rappresentare un termine imprescindibile di confronto per gli artisti di altre discipline. In ambito *fauve*, Henri Matisse sostiene la necessità di utilizzare le tonalità cromatiche seguendo lo stesso processo con cui nella musica si compongono gli accordi. Com'è noto, questo rapporto si rivelerà ancor più fondamentale per Vasilij Kandinskij. In altre avanguardie è il rumore ad essere sollecitato, piuttosto che il silenzio. Spostandosi in Italia, ad esempio, nel manifesto futurista sulla *pittura dei suoni, rumori e odori* del 1913, Carlo Carrà afferma che "gli impressionisti fecero qualche confuso e timido tentativo di suoni e rumori pittorici". È tuttavia Luigi Russolo, nel suo celebre testo programmatico di pochi mesi precedente, a imprimere una svolta alla ricerca musicale d'avanguardia con le sue macchine *intonarumori*.

D'altro canto, i rigetti avanguardistici che portano alla nascita, in Italia, di due espressioni culturali diverse ma complementari come Valori Plastici e Novecento, testimoniano quanto il silenzio, pittoricamente e plasticamente reso, rappresenti ancora un solido valore estetico e un ricorrente espediente compositivo; un silenzio che è emblema dell'enigma e della sospensione della temporalità nella più precoce pittura metafisica di Giorgio De Chirico e in quella dello stesso Carrà, e che raggiunge vette di inquietudine nel realismo magico di Cagnaccio di San Pietro o di Antonio Donghi (Fagiolo Dell'Arco 2006). Quando poi, fra anni Trenta e Quaranta, l'*ordine* imposto dalla sinergia tra Novecento e regime fascista inizia a mostrare le prime crepe nelle derive espressioniste e angol-

scose della Scuola Romana, del gruppo di Corrente ma anche di artisti in precedenza allineati come Mario Sironi, in Inghilterra esplose sulla tela il grido muto di Francis Bacon. Nonostante il ricorso iconografico (e il riferimento cinematografico) all'urlo deforme – e nonostante elementi quali le prospettive serrate, il cromatismo violento e la tumefazione dei corpi – la violenza *ca-cofonica* delle opere degli anni Quaranta di Bacon viene soverchiata da una sorta di ammutolimento asfittico e irreversibile. Le creature deformi trasmettono assenza di parola, impossibilità di linguaggio e di nominare il mondo.

Questo disagio esistenziale dell'artista (in anni di crisi che coincidono con la seconda guerra pur non essendone l'immediata e unica derivazione) non si riverbera soltanto nel linguaggio e nell'iconografia dell'opera, andando piuttosto a segnare lo spirito, il metodo e lo stesso procedere critico e poetico dell'artista. Nei diversi casi di Osvaldo Licini [Fig. 3] e Arturo Martini, ad esempio, attraverso il silenzio viene a stabilirsi una funzione di relazione biunivoca tra il linguaggio dell'opera e l'esperienza spirituale umana: di fronte al disagio esistenziale e alla tensione della ricerca, entrambi gli artisti esprimono l'incapacità o il rifiuto della parola.³

Le ricerche artistiche successive, negli Stati Uniti come in Europa, si caratterizzano per un'articolazione profonda e complessa dei *media* e dei linguaggi, riflettendo la necessità e la volontà di far convergere l'azione artistica con lo svolgersi della vita. Il silenzio può, in certi casi, rappresentare un vettore linguistico o un riferimento concettuale capace di far dialogare opere di natura diversa e di epoche diverse.

³ Nei primi anni Quaranta Arturo Martini afferma: "Non parlo mai nel fare una statua, che essendo un'immagine già mi turba. E vado avanti, avanti, immaginandomi l'aldilà, che non voglio mai vedere. [...] Lavoro in silenzio e nascosto per vedere se finalmente mi uscirà da queste mani la forma eterna nel costume moderno" (De Micheli 1982: 65-67). Nel 1948, invece, Giuseppe Marchiori ricorda così il suo primo incontro con Osvaldo Licini dopo la guerra: "non sapeva più parlare di sé [...] in anni e anni di taciti colloqui con la natura [...] parlava soltanto con la mobilità degli occhi, con le lacrime che, all'improvviso, gli scendevano sulle guance infossate" (Marchiori 1968: 26).

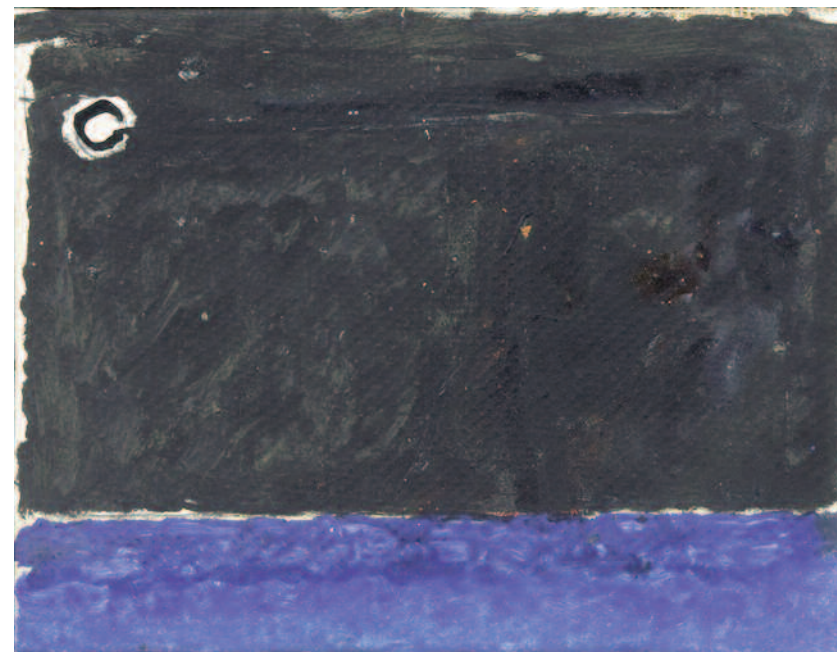


Fig. 3: Osvaldo Licini, *Viaggio fantastico (notturno)*, 1955-56, Torino, Galleria Narciso.

3. Il silenzio nella *Cosmopolis* di Don DeLillo

Il romanzo⁴ si apre con il giovane miliardario Eric Packer, all'alba di un giorno d'aprile del 2000, vittima per l'ennesima notte di un'insonnia che lo tiene sveglio nel suo gigantesco appartamento newyorkese:

Non aveva un amico tanto intimo da sopportare il tormento di una telefonata. Cosa dirgli? Era una questione di silenzi, non di parole.

⁴ Per quel che riguarda ogni premessa critica su DeLillo e, in particolare, su *Cosmopolis*, rimando per ragioni di spazio agli ottimi saggi di Adam Thurschwell 2007; Varsava 2005; DeLillo-DePietro 2005.

Cercava di leggere fino ad addormentarsi, ma riusciva solo a sentirsi più sveglio. [...] Gli piacevano le poesie scarse collocate minuziosamente nello spazio bianco [...]. Una notte cercò di dormire in piedi, nella sua cella di meditazione, ma non ci riuscì [...]. Aggirò il sonno e si arrotondò in posizione di equilibrio [...]. Fu un sollievo brevissimo, una piccola pausa nell'agitarsi di identità irrequiete. [...] Nulla esisteva intorno a lui. C'era soltanto il rumore nella sua testa, la mente nel tempo. (DeLillo 2003: 7-8)

Questo primo paragrafo dà l'avvio al racconto, marcando in modo netto e lucido molti aspetti centrali nel romanzo: il silenzio, la discrasia fra mente, corpo e identità, il rapporto interno-esterno, lo spazio e i codici del linguaggio. Pochi paragrafi dopo, attraversate le quarantotto stanze dell'appartamento, giunge il primo accenno all'improvvisa e inattesa scalata dello yen⁵ che, di fatto, inaugura e scandisce tutta la giornata che Eric trascorrerà nella sua limousine bianca. Prima di decidersi a uscire, però, Eric si sofferma in ogni stanza, "assorbendo quello che conteneva, osservando intensamente, tratteneendo ogni particella di energia sotto forma di raggi e onde" (DeLillo 2003: 9).

L'arte alle pareti era soprattutto a campi di colore e geometrica, grandi tele che dominavano le stanze e conferivano una quiete religiosa all'atrio con il soffitto a lucernario, gli alti quadri bianchi e il gocciolio della fontana. L'atrio possedeva la tensione e la suspense di uno spazio torreggiante, e richiedeva un devoto silenzio per essere visto e percepito in modo adeguato [...]. I quadri bianchi riuscivano incomprensibili a molti. (DeLillo 2003: 9)

⁵ È indicativo, a mio parere, che Cronenberg abbia voluto modificare la valuta con cui si scontra Packer da yen (giapponese) a yuan (cinese). Questo elemento, che al momento ho potuto riscontrare soltanto nel doppiaggio italiano del film, se confermato anche nella versione originale denoterebbe la volontà del regista di attualizzare lo sviluppo della storia rispetto all'odierno contesto di scontro economico-finanziario.

Poco oltre, il riferimento all'arte contemporanea prosegue con un significativo dialogo su un quadro di Rothko che sta per essere messo sul mercato. Dalla sua consulente artistica (nonché amante) Eric vuole sapere se esiste margine di trattativa anche per l'acquisto dell'intera cappella di Houston.⁶ Il milionario vorrebbe collocarla così com'è nel proprio appartamento, che è molto grande, ricorda Eric, grande al punto da avere due ascensori distinti da utilizzare a seconda dello stato d'animo. Infatti, uno dei due è programmato per muoversi a un quarto della velocità normale, diffondendo la musica per pianoforte di Satie.

Tele a campi di colore e geometrie, monocromi bianchi, opere e ambienti di Rothko, musica di Satie... Il riferimento alla scena artistica statunitense dei primi anni Cinquanta è chiaro ed evoca, senza nominarlo, John Cage. Ma andiamo con ordine.

Il desiderio di Eric di acquistare e collocare nel suo appartamento la Rothko Chapel nasce dal bisogno di implementare la sensazione di equilibrio e armonia con se stesso e nello spazio. Nel film di Cronenberg questo aspetto passa decisamente in secondo piano rispetto alla volontà (delirio?) di potenza del protagonista. Il silenzio che il miliardario cerca nella stanza della meditazione è lo stesso che egli ritiene necessario per osservare i quadri bianchi nell'atrio; la presenza di un *ambiente aumentato* dalle grandi tele di Rothko completerebbe sicuramente la percettibilità del silenzio interiore in Eric. L'effetto e lo scopo delle grandi opere di Rothko si possono sintetizzare citando la sospensione della temporalità e l'esperienza stereoscopica che i campi cromatici determinano nel rapporto con lo spazio e con lo spettatore. Le superfici delle tele di Rothko non respingono lo sguardo, bensì rendono permeabile e accessibile un'estensione al di sotto della quale sembra vibrare un fondo non meglio percepibile. Proprio questa incertezza proiettata al di là del quadro, un apparente azzeramento formale, agisce nello spazio al di qua dell'opera, quello che l'osservatore percepisce dalla sua prospettiva in modo alterato. La bidimensio-

⁶ Si veda: <http://www.rothkochapel.org/>.

nalità dell'opera viene quasi annullata dall'espansione della luce e del colore nell'ambiente ma anche nel quadro stesso, creando un'inedita relazione empatica con l'osservatore. "Si può quindi a ragione parlare di quiete, per Rothko, di arte che raggiunge una sorta di zenit della tranquillità" (Pasini 1997: 131). L'elemento spirituale non è, del resto, assente dalla ricerca di Rothko così come da quella di altri artisti d'avanguardia del medesimo periodo, si pensi allo stesso Cage, ad Allan Kaprow o, su un altro versante parallelo in quel momento, a Joseph Beuys.

La capacità di creare un altrove spazio-temporale mediante l'uso del colore e l'intervento gestuale sulla tela (una sorta di *vuoto comunicante* che veicola nella sensorialità di chi osserva la percezione del silenzio) trova nel monocromo o comunque nella *color field painting* un varco decisivo verso l'apertura dello spazio pittorico tradizionale. Quest'ultimo, depurato del segno calligrafico, proietta l'osservatore in un piano fisico e mentale dalle coordinate multiple, non più bidimensionali. Inevitabilmente, la riduzione minimalista del segno e della forma, e lo sfondamento del piano in modo non prospettico ma ambientale e gestuale, spostano l'asse comunicativo da un piano di lettura sonora del quadro al sovrappiamento di una sensazione di avvolgente silenzio. Per questo, ad esempio, anche di fronte ai *Concetti spaziali* di Lucio Fontana [Fig. 4] è facile percepire una sensazione di azzeramento sonoro simile: pur trattandosi di ricerche molto diverse, anche nel caso di Fontana si tratta di tele monocrome che danno accesso a una profondità, un altrove di fatto sconosciuto che fatica ad essere letto e quindi nominato.

A parziale conferma del profondo legame che unisce il gesto dell'artista, l'uso del monocromo e il silenzio, si può citare un passo molto significativo di Arnulf Rainer, protagonista dell'Azionismo Viennese.⁷ Rainer osserva come al termine della sua carica propulsiva ed energica, la pittura d'azione abbia:

⁷ Devo la segnalazione di questo pertinente passo di Arnulf Rainer a Federico Zanoner, che ringrazio.

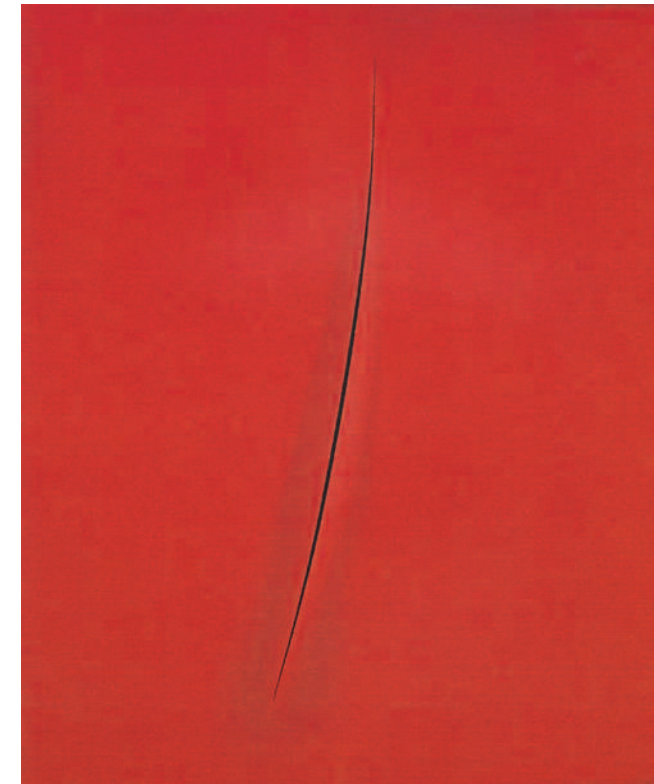


Fig. 4: Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Attese*, 1957, Savona, Fondazione Museo d'Arte Contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo.

chiamato in scena il silenzio, ciò che è occultato, che è equilibrio. Oltre alla struttura verticale-orizzontale (la croce), la monocromia si è rivelata una strada maestra per paralizzare e mortificare. [...] Contrariamente alla copertura eseguita dai pittori azionisti, quella monocroma si esegue lentamente. Perché qui si tratta di un procedimento creativo passivo, il pittore cioè deve restare in ascolto [...]; essere partecipi di quel graduale oscuramento, di quell'annegamento del quadro, il suo progressivo spegnersi nel silenzio e nell'invisibilità [...] tutto ciò potrebbe essere paragonato ai risultati della contemplazione mistica. (Rainer 1980: 80)



Fig. 5: Robert Rauschenberg di fronte a uno dei suoi *White Paintings*, primi anni '50.

Eric Packer predilige dunque le opere di Rothko, le tele a campiture geometriche o quelle che tendono al monocromo. Dalle scarse informazioni offerte da DeLillo, le opere possedute da Eric potrebbero essere di una quantità di artisti che muovono dalle ricerche di Kasimir Malevich e Mark Tobey a Ad Reinhardt o Barnett Newman; tuttavia, la coniugazione fra dipinto bianco, silenzio e musica porta inevitabilmente a pensare ai *White Paintings* (1951) di Robert Rauschenberg [Fig. 5]. Questa particolare ricerca nasce in seguito all'incontro con Josef Albers al Black Mountain College

nel 1948 (Joseph 2000; Zevi 2000: 200). Sebbene i termini con cui Rauschenberg descrive il *White Painting* veicolino un'idea di finalità (silenzio, restrizione, assenza, nulla),⁸ l'azzeramento della pittura, lo svuotamento e la radicalizzazione del linguaggio fino al silenzio aprono finalmente a una più consapevole e rivoluzionaria commistione fra le arti nello spazio (Sborgi 2007). In questo senso, i risultati ottenuti da Rauschenberg rappresentano in realtà un punto di partenza dall'influenza radiale (Licht 2007: 135-141); è proprio John Cage a comprenderlo fra i primi, affermando che i *White Paintings* sono "aeroporti per le luci, le ombre e le particelle" (Joseph-Rauschenberg 2003: 33, traduzione mia).⁹ Il compositore definisce i monocromi bianchi dell'amico *orologi dell'ambiente*, riconoscendo in essi il precedente fondamentale per il suo celebre componimento *4'33"*: una performance in tre parti, definita *quattro minuti e trentatré secondi di silenzio*, il cui obiettivo non era il silenzio tradizionalmente inteso quanto la creazione di uno spazio sonoro aperto, che includesse i suoni emessi dal pubblico e dall'ambiente durante l'esecuzione. Cage, che sotto il titolo *Silence* pubblica nel 1961 una raccolta di saggi (Cage 1961), sostiene infatti che "il silenzio, come la musica, non esiste. [...] Ci sono sempre dei suoni" (Joseph-Rauschenberg 2003: 33, traduzione mia);¹⁰ affermando inoltre che il suo particolare metodo creativo nasce dal non sentire affatto una musica o una composizione particolare in testa prima di scriverla (Cage 1996: 86, 124). Per Cage, quindi, la dimensione artistica ed esistenziale del silenzio prende corpo da una particolare idea dello spazio, del tempo e del vuoto.

Tornando al romanzo, DeLillo ci dice anche che Eric, nel suo ascensore rallentato e *fuori tempo*, ascolta Satie: compositore considerato ineguagliabile e fondamentale proprio da John Cage. Le

⁸ "Indeed, the language Rauschenberg used to describe his achievement – terms such as "silence", "restriction", "absence", "nothing" and "the point a circle begins and ends" – clearly conveys an aura of finality" (Joseph-Rauschenberg 2003: 30, traduzione mia).

⁹ "The white paintings were airports for the lights, shadows and particles".

¹⁰ "Silence, like music, is non-existent. [...] There are always sounds".

Lettere a Satie, composte da Cage a Milano nel maggio 1978 ricorrendo al mesostico, sono poemi visuali che funzionano anche da traccia musicale. L'interesse viscerale di Cage per Satie emerge con forza in una serie di letture e performance a lui dedicate nella fatidica estate del 1948 al Black Mountain College, dove Cage si trova su invito di Albers (Thorman 2006: 113; Zevi 2000: 91). A questo punto si capisce come DeLillo presenti al lettore il ritratto di un uomo fortemente legato a una precisa concezione dell'avanguardia che unisce l'arte alla vita: un flusso di esperienze che trova nell'*happening* la cornice mobile per i rumori e le tensioni dell'ambiente ma anche per la commistione dei linguaggi artistici e del vissuto quotidiano (Cage-Kirbi-Schechner 1965).

Durante il secondo rapporto sessuale della giornata, Eric Packer ribadisce il suo desiderio di contemplazione meditativa e silenziosa, questa volta però nei confronti di un altro corpo e non di una serie di quadri. Kendra Hays, una delle sue guardie del corpo,

indossò la corazza di ZylorFlex per fare sesso. [...] Aveva la pelle color cannella, o ruggine, o un misto di rame e bronzo. [...] Lui avrebbe voluto trascorrere un giorno in silenzio, nella cella di meditazione, a guardare quella faccia e quel corpo, semplicemente, come in un esercizio taoista, oppure a digiunare con la mente. (DeLillo 2003: 95-96)

Fin qui, il silenzio cui anela Eric Packer si identifica in una dimensione dello spazio condivisa da mente e corpo, un isolamento che lo porta a identificarsi con "il rumore nella sua testa, la mente nel tempo". Non è infatti il rumore della metropoli a interferire con l'anelito del protagonista. In uno dei rari dialoghi con la sua giovane sposa, Eric chiede: "Ti senti nascosta. Ti piace nasconderti. Da cosa?", e lei: "A volte semplicemente dal rumore". Con la sua replica Packer dimostra di non condividere il punto di vista della donna: "Dovevi essere una bambina silenziosa e malinconica. Incolata alle ombre" (DeLillo 2003: 60). Il dialogo procede con la proposta della ragazza:

— Quando andiamo al lago? [...] Al lago c'è silenzio.

— In città c'è silenzio.

— [...] E la tua macchina? Non è certo silenziosa. Ci passi un sacco di tempo.

— L'ho fatta insonorizzare [...] ho dato ordine di insonorizzarla, di rivestirla di sughero per isolarla dai rumori della strada. [...]

— Ha funzionato?

— E come avrebbe potuto? No. La città mangia e dorme rumore. Attinge rumore da ogni secolo. [...] Ma il rumore non mi dà fastidio. Il rumore mi stimola. La cosa importante è che ci sia.

— Il sughero.

— Proprio così. Il sughero. È questo che importa, alla fine. (DeLillo 2003: 61-62)

Eric ritiene importante stabilire un filtro naturale nei confronti dei rumori del mondo, che a loro volta rappresentano degli stimoli vitali. I rumori della città non si caricano di negatività ma necessitano di un ambiente che li calibri sui sistemi vitali e ipertecnologici di Eric.¹¹ Seguendo l'idea di Cage sul silenzio, un ambiente modificato può modulare la nostra percezione del vuoto e dello spazio, contribuendo ad assorbire ogni genere di suono. Per questo, da lì in avanti l'arte plastica sarà sempre più tesa verso la dimensione ambientale e installativa. Si pensi, ad esempio, alla spazialità creata da Joseph Beuys con l'opera *Plight* (1985, Fig. 6);¹² *entrando* in essa si avverte immediatamente il mutamento delle percezioni sensoriali legate al suono, al tatto (alla temperatura), alla vista e all'olfatto. Gli oggetti e i materiali impiegati da Beuys si connotano per una ricercata simbologia che rende l'opera d'arte aperta all'interazione dello spettatore ad un

¹¹ Del resto, la sua limousine, riempita di sistemi di controllo remoto, "aveva il pavimento [di quel] marmo di Carrara [che] Michelangelo aveva sfiorato con la punta del dito" (DeLillo 2003: 21).

¹² L'opera (una stanza con le pareti rivestite con 284 rotoli di feltro, un pianoforte a coda, un quadro e un termometro clinico) è oggi conservata presso il Centre Pompidou di Parigi.



Fig. 6: Joseph Beuys, *Plight*, 1985, Parigi, Centre Pompidou.

livello antropologico e rituale. Il feltro – il cui valore quasi mitologico per Beuys viene ricordato in una commistione di documentazione e letteratura (Beuys 1986; De Dominizio Durini 1998: 16-17) – isola dal freddo, protegge e offre rifugio ad uno stadio primario. Nello stesso tempo però attutisce e assorbe i suoni, filtrando, di fatto, una delle manifestazioni espressive più attive e dinamiche dello spettatore. La presenza del pianoforte e della tavola dipinta libera idealmente la tensione presente in maniera soffocante nella precedente opera *Infiltrazione omogenea per pianoforte* (1966), nella quale lo strumento è completamente inguainato in una pelle di feltro che ne impedisce la normale espressione sonora.

La limousine blindata, schermata e insonorizzata di Packer (cognome che letteralmente significa *impacchettatore*) viene scelta di colore bianco in modo da mimetizzarsi con le altre identiche limousine di moda a New York. Il miliardario utilizza il mezzo quale rifugio mobile per attraversare la città e questa idea è confermata dai continui riferimenti all'intrinseco carattere barbaro e primitivo che la strada conserva a dispetto di ogni moder-

nità.¹³ Questa suggestione irrompe nella versione cinematografica di *Cosmopolis* mediante un efficace elemento sonoro: tutto il film è accompagnato da un rumore sordo, sotterraneo e roboante, talvolta appena percettibile, altre plasticamente delineato. Presto ci si accorge che questo suono cupo non trova un corrispettivo logico nella realtà del film, si tratta piuttosto di un elemento linguistico concettuale e sintetico, volto a definire la dimensione violenta e ignota del mondo esterno. Cronenberg sceglie di limitare quasi ad un'unica *location* lo svolgersi dell'azione; tutto avviene all'interno della limousine, uno spazio iper-tecnologico la cui forma allungata e volutamente distorta ricorda una navicella spaziale. Il siluro, completamente insonorizzato rispetto all'esterno, conduce lentamente questa sorta di *sopravvissuti* attraverso la città. Da questa prospettiva ovattata e protetta, il paesaggio urbano appare alieno e barbaro nella sua brutale concretezza: una cosciente citazione dell'avanguardia cinematografica post-umana alla *Blade Runner*.¹⁴ Il silenzio, nel film, è pertanto una costante metafora dell'esistenza contemporanea: rarefatta e virtuale, completamente astratta rispetto al mondo fisico.

Nel romanzo, agli occhi di Eric gli oggetti quasi spariscono, per non parlare delle parole; in particolare, evidenziando la taratura *post-umanista* del romanzo, intere categorie di oggetti e parole riconducibili al corpo umano appaiono irrimediabilmente desuete (palmare, auricolare, telefono, grattacielo, ecc.). È interessante notare come le ricerche artistiche di matrice concettuale e neo-oggettuale del secondo Novecento proponessero processi comunicativi che riflettono il disagio provato di fronte a una società che fagocita oggetti e parole. Si pensi a due casi esemplari: le architetture e i grandi oggetti *impacchettati* da Christo negli anni Sessanta-Settanta e i *libri cancellati*, più o meno nello stesso periodo, da Emilio Isgrò. La cancellazione dell'oggetto da parte di Christo atti-

¹³ "La strada era un oltraggio alla verità del futuro" (DeLillo 2003: 57).

¹⁴ Anche se l'effetto sembra svanire ogni volta che il capo della sicurezza fa aprire il finestrino per comunicare con Erick.

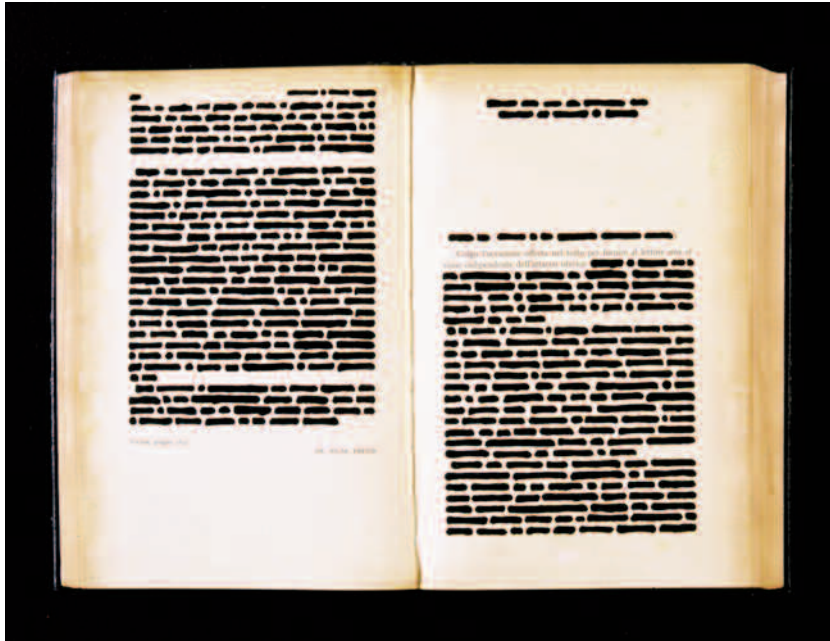


Fig. 7: Emilio Isgrò, *L'attacco isterico (Freud)*, 40x60 cm, china su libro in box di legno e plexiglass, Rovereto, Mart, Collezione VAF (Courtesy: l'artista).

va un processo di osservazione, di memoria e di ricostruzione mentale del paesaggio e dello spazio. Ancor più radicale, se vogliamo, l'operazione di Isgrò, che in un contesto di frenetico ricorso alle parole nell'arte concettuale procede all'inverso, cancellando le parole dei libri per custodirle, proteggerle e salvaguardarle. Nello stesso tempo, gli spiragli tipografici risparmiati dall'atto censorio dell'artista consentono di trarre nuovi significati dal testo [Fig. 7]. Isgrò reagisce alla cultura di massa restituendo, a suo modo, eternità alla parola, al linguaggio e al pensiero. La cancellazione esemplificata da questi due diversi artisti può essere ricondotta al silenzio di *Cosmopolis*, inteso quale dimensione in grado di rigenerare ed elevare il pensiero e lo sguardo sul mondo.

Nella continua tensione fra interno ed esterno, fra paesaggio urbano e dimensione mentale, fra bisogno di emergere e necessità di schermare, agendo per sottrazione, uno degli elementi che an-

corano Eric allo spazio esterno sono le sequenze di informazioni che gli schermi sui grattacieli e nella limousine passano in continuazione. Arriviamo così all'ultimo spunto che DeLillo offre a un'analisi del rapporto fra testo letterario, arte plastica e silenzio: la tecnologia digitale. Osservando gli schemi di dati finanziari che scorrono in direzioni diverse sui monitor, Eric sembra trovare finalmente quel calore e quel palpito che finora è sembrato mancare alle altre espressioni linguistiche:

Era pura superficialità affermare che numeri e grafici fossero la fredda compressione di turbolente energie umane [...]. In realtà i dati stessi erano pieni di calore e passione, un aspetto dinamico del processo della vita. Quella era l'eloquenza di alfabeti e sistemi numerici, ora pienamente realizzata in forma elettronica, nel sistema binario del mondo, l'imperativo digitale che definiva ogni respiro dei miliardi di esseri viventi del pianeta. Lì c'era il palpito della biosfera. I nostri corpi e oceani erano lì, integri e conoscibili. (DeLillo 2003: 23)

Il silenzio impalpabile e inespugnabile del sistema binario (lontano, dunque, da quello aperto e rumoroso di Cage e delle avanguardie precedenti) si presenta ancora una volta come un canale, un flusso capace di mettere in comunicazione Eric con le verità celate (e svelate) dall'universo tecnologico:

Diede un'occhiata ai monitor. Erano schierati a intervalli regolari davanti al sedile posteriore, [...] alcuni a struttura multipla, altri, singoli, che sporgevano dai mobiletti laterali. L'insieme formava un'opera di videoscultura, bella ed eterea, con un potenziale proteiforme [...]. Preferiva ascoltare a volume basso, senza sonoro. (DeLillo 2003: 32)

In questo passo si compie la definitiva fusione fra espressione artistica ed espressione fenomenologica del mondo neo-tecnologico. L'allestimento dei monitor all'interno della macchina detiene una propria valenza estetica paragonabile ad un'installazione video di Nam June Paik (giusto per restare nel solco delle esperienze vici-

ne a *fluxus* citate fin qui), mentre l'idea dell'arte si livella sull'esperienza mediatica della vita (e viceversa). Quello che però viene ancora una volta sottolineato da DeLillo è la dimensione silenziosa nella quale Eric contempla i monitor, proprio come avviene nell'atrio con i quadri bianchi. L'evoluzione dei paradigmi dell'arte concettuale e di quella neo-tecnologica ha portato gli artisti, negli ultimi due decenni, a confrontarsi in modo sempre più estremo con il rapporto fra medium e messaggio, fra spazio fisico e spazio cybernetico. Fra i tanti esempi che si potrebbero citare, le *Macchine programmate* e i *Computer sigillati* di Maurizio Bolognini sono la perfetta concretizzazione nello spazio di un silenzio spurio, apparente e concettuale. I computer vengono programmati dall'artista per generare in modo casuale e indeterminato un continuo flusso di immagini che a volte vengono proiettate. L'opera si presenta come un'installazione in cui dominano i computer posti a terra i quali, essendo sigillati, non consentono di intervenire nell'algoritmo che genera le immagini. La sorgente e la chiave del linguaggio ci sono, in questo modo, precluse. Bolognini rileva in modo nettissimo l'esistenza di due spazi paralleli: le macchine, unite in una rete locale, appaiono mute nel nostro spazio ma sono in realtà attive e dialoganti tra loro nel cyber-spazio [Fig. 8].¹⁵ Quando, nel finale del film di Cronenberg, il protagonista si trova faccia a faccia con il suo assassino, in un angolo della fatiscente stanza appaiono numerosi vecchi monitor da computer impilati uno sull'altro, proprio come una video-scultura muta.

Gli elementi dell'imprevedibilità e del caso sorreggono l'epilogo della giornata di Eric Packer: alle prese con la spiazzante salita dello yen, con una ignota minaccia di morte sempre più pressante e con un sistema di controllo video che sembra reagire agli impulsi esterni in maniera autonoma e imprevedibile. Quasi si trattasse di opere d'arte generativa, il flusso di informazioni che governa il mercato globale, e dunque il mondo, sembra vivere di vita propria

¹⁵ Il concetto e il processo dell'opera sono descritti da Bolognini in un'intervista rilasciata a Domenico Scudero: <http://www.luxflux.org/n6/artintheory2.htm>, 27 gennaio 2012. Vedi anche Solimano 2003 e il sito dell'artista: <http://www.bolognini.org/>.



Fig. 8: Maurizio Bolognini, *Macchine programmate*, 1992-97, Nizza, Atelier de la Lanterne (Courtesy: l'artista).

e, dal punto di vista di Eric, deve essere interpretato sulla base di un'intima connessione dei processi neurologici e biologici:¹⁶

Lui era lì, dentro il suo corpo, la struttura da cui in teoria voleva staccarsi [...]. Voleva considerarlo superfluo e trasferibile. Era convertibile in guide d'onda di informazioni. Era ciò che guardava sullo schermo ovale quando parlava con Jane. (DeLillo 2003: 43)

¹⁶ Sulle implicazioni mediatiche e antropologiche delle opere d'arte elettroniche si vedano le diverse tipologie di contributi di Taiuti 2001 e Shanken 2009.

L'estetica del flusso tecnologico (Costa 2007: 104-111), si basa anche sull'imprevedibilità e sull'assenza di controllo sui dati, sulle informazioni e sulle immagini digitali. Il sistema di telecamere di Eric registra sia i movimenti esterni alla limousine sia quelli della propria persona: una webcam consente infatti un monitoraggio costante della sua esistenza, fruibile in rete. Da un po' di tempo, Eric è inquieto perché le immagini di se stesso restituite dai monitor anticipano di pochi secondi le azioni che egli compie nella vita reale. Pensa ad un errore nel sistema di controllo o a un'intrusione e non di certo ad un'esistenza virtuale parallela ed autonoma (almeno fino a quando non si trova faccia a faccia con la morte).

La telepresenza, che fino a quel momento Eric utilizza come dispositivo funzionale per destreggiarsi fra i mercati, nelle ultime pagine del racconto travalica con evidenza ogni limite biologico e tecnologico, mostrando a Eric, in assoluta anteprima, il suo stesso cadavere. Secondo Oliver Grau (2003: 278), la telepresenza (robotica, telecomunicazione e realtà virtuale), espandendo il raggio delle azioni e delle esperienze umane, attrae i ricercatori anche per la sua portata mitologico-religiosa che li avvicina all'onnipotenza divina.¹⁷ Nelle ultime fasi della vita di Eric questa certezza entra in crisi. Di fronte al suo potenziale assassino, isolato dal mondo esterno e dal proprio mondo, Eric si spara un colpo di pistola alla mano e il dolore lo riporta puntualmente alla consapevolezza dell'essere. In questa assurda parodia di una performance di body art, Eric crede di aver inavvertitamente azionato la telecamera inserita nell'orologio da polso:

La telecamera era un congegno così microscopicamente raffinato da essere quasi pura informazione. Era quasi metafisica. Operava all'interno dell'orologio, raccogliendo immagini nelle immediate vicinanze e mostrandole sul cristallo. (DeLillo 2003: 175)

¹⁷ Grau 2003: 278, traduzione non letterale mia.

Nel silenzio (della stanza, mentale) lo zoom dell'orologio si aziona in autonomia e inizia a focalizzare particolari della stanza invisibili allo sguardo, fino a estendersi ad un'altra temporalità o addirittura ad altri luoghi, mostrando i dettagli di un corpo steso in un obitorio. La microcamera non risponde ai comandi che Eric tenta malamente di impartire, spostando l'inquadratura e scrollando il polso dolorante. La commistione di impulsi neurologici del dolore della carne e di quelli della manipolazione delle informazioni catapulta di un colpo Eric nel più profondo faccia a faccia con se stesso: una concentrazione sull'istante che solo l'ineluttabilità della morte può permettere. Soltanto nel momento in cui il suo stesso cadavere appare nel monitor, disteso in quella stanza dove Eric si trova ancora in vita, finalmente il silenzio si fa totale: "sentì un silenzio nel sangue, una pausa al centro dell'essere" (DeLillo 2003: 176).

4. Per concludere

Come già aveva fatto magistralmente nel suo *The Body Artist* del 2001, Don DeLillo manifesta in questo romanzo la sua attenzione per l'arte performativa e ambientale. Quello che non è stato rilevato in questo breve contributo è l'evento che occupa la parte centrale di *Cosmopolis*: la devastazione di alcune zone di Manhattan da parte di un gruppo organizzato di attivisti che manifestano contro il potere della finanza e delle banche. Alcuni manifestanti mettono in atto delle vere e proprie performance ruotanti attorno al topo, prefigurato come nuova moneta di scambio. Il protagonista, invece, partecipa a un altro tipo di performance (che è in realtà una ripresa cinematografica ma che viene vissuta come tale da Eric Packer) durante la quale, una volta spogliatosi e mischiatosi agli altri corpi nudi e immobili sull'asfalto, egli vive il suo primo sincero e profondo incontro con la giovane moglie.

Al di là di questi pur significativi elementi narrativi, è interessante notare come DeLillo inserisca nel romanzo diversi elementi ricon-

ducibili alle avanguardie del dopoguerra. I riferimenti (nella prima parte del romanzo che è anche la più ricca di riflessioni sul silenzio) a Satie, Rothko e ai monocromi bianchi, anche se non includono esplicitamente John Cage e la sua poetica del silenzio di certo consentono al lettore di inquadrare l'identità del protagonista anche attraverso quel particolare territorio della ricerca artistica e poetica. Proporre raffronti con le altre opere di DeLillo che affrontano i medesimi temi del rumore, del silenzio e dell'isolamento dell'individuo nella società non era lo scopo di questo breve contributo. Quello che mi premeva mettere in luce era la complessità di rimandi culturali e artistici (quelli filosofici, importantissimi, sono stati per forza tralasciati) che caratterizza un'opera come *Cosmopolis*.

È giusto sottolineare che il tema del silenzio non è centrale nel romanzo. La scelta di occuparsene ugualmente è stata consapevole: proprio la marginalità o la *sotterraneità* di questa dimensione sonora, che accompagna il racconto senza mai prevaricare gli altri temi, mi sembra possa rappresentare un utile e inedito filtro critico per analizzare un romanzo che, altrimenti, si presterebbe a molte altre, e sicuramente più lineari, analisi. Ad un primo livello si può riscontrare che il silenzio emerge nel racconto chiamato in causa proprio dall'arte contemporanea. In seconda battuta sono le parole di Eric a rivelare come il suo bisogno di silenzio passi attraverso un diverso rapporto con i rumori della città e con quelli interiori e mentali, ponendo il problema del materiale che modifica lo spazio, del filtro e del rifugio. In terzo luogo, l'onda elettronica che unisce la sfera sensibile della metropoli a quella neurologica di Eric trova sublimazione e rarefazione nello spazio del video, fino alla scena finale in cui la vita e la morte passano attraverso la visione incontrollata e virtuale di uno zoom digitale silenzioso. Quel silenzio ronzante è finalmente accostato a quello dell'essere profondo di Eric nell'attimo sospeso prima, forse, di morire.

Questa inedita fusione tra uomo e macchina, non più altisonante, stridente, carnale e meccanica, quanto silenziosa, impalpabile, rarefatta e numerica, è ancora più interessante da analizzare alla luce



Fig. 9: Robert Pattinson nei panni di Eric Packer nel film *Cosmopolis* di David Cronenberg, 2012.

della versione cinematografica di *Cosmopolis*, realizzata da David Cronenberg con la collaborazione dello stesso DeLillo per la colonna sonora. Nonostante il film si collochi ad un altro livello rispetto al libro, anche in questo caso il silenzio accompagna l'intero sviluppo dell'opera, lasciando che i dialoghi si staglino sul vuoto in maniera teatrale e spiazzante; le musiche sono ridotte al minimo e un tappeto cupo di suoni profondi, non identificati, scorre pressoché ininterrottamente [Fig. 9].

BIBLIOGRAFIA

- BEUYS J. (1986), *Was ist Kunst? Werkstattgesprach mit Beuys*, Verlag Urachhaus, Stuttgart (traduzione *What is Art? Conversation with Beuys*, Clairview Books, Forest Row 2007).
- CAGE J. (1961), *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown.
- CAGE J. - KIRBY M. - SCHECHNER R. (1965), "An Interview with John Cage", in *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n. 2, The MIT Press, pp. 50-72
- CAGE J. (in conversation with Joan Retallack) (1996), *Musicage: Cage Muses on Words Art, Music*, Wesleyan University Press, Middletown.
- CHARLET C. (2003), *Le Père Lachaise. Au coeur du Paris des vivants et des morts*, Gallimard, Paris.
- CHRÉTIEN J.L. (1997), *Corps à corps: à l'ecoute de l'oeuvre d'art*, Minit, Paris.
- CIERIVIA C. (2005/2006), "L'immagine e la soglia del silenzio. Dall'opera d'arte alla processualità formativa", in *Leitmotiv*, 5, *The Age of Visual Culture and the Image*, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, pp. 135-152, <http://www.ledonline.it/leitmotiv-2001-2006/allegati/leitmotiv050510.pdf>, gennaio 2011.
- COSTA M. (2007), *La disumanizzazione tecnologica*, Costa & Nolan, Milano.
- DE DOMIZIO DURINI L. (1998), *Il Cappello di Feltro. Joseph Beuys. Una vita raccontata*, Charta, Milano.
- DELILLO D. (2003), *Cosmopolis*, Einaudi, Torino.
- DELILLO D. - DEPIETRO T. (2005), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Oxford.
- DE MICHELI M. (1982), *Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti*, Jaca Book, Milano.
- DI PIETRANTONIO G. (2008), a cura di, *Rumore: un buco nel silenzio*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 2008), Electa, Milano.

- FAGIOLO DELL'ARCO M. (2006), *Classicismo pittorico. Metafisica, valori plastici, realismo magico e "900"*, Costa & Nolan, Milano.
- GRAU O. (2003), *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge.
- JOSEPH B.W. (2000), "White on White", in *Critical Inquiry*, vol. 27, n. 1, pp. 90-121.
- JOSEPH B.W. - RAUSCHENBERG R. (2003), *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge.
- LECCI L. (2009), *Arte concettuale*, in Terraroli V. (a cura di), *L'arte del XX secolo. 1969-1999 Neoavanguardie, postmoderno e arte globale*, Skira, Milano, pp. 135-175.
- LICHT A. (2007), *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, Rizzoli International Publications, New York.
- MARCHIORI G. (1968), *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, Alfieri, Venezia.
- MICHELET J. (1846), *Le Peuple*, Genève.
- NOCHLIN L. (2003), *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, trad. it. Einaudi, Torino.
- PASINI R. (1997), *L'informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Clueb, Bologna.
- PREDAVAL M.V. (ottobre 2005), "Il silenzio nella pittura: qualche riflessione", in *ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, http://www.filosofia.unimi.it/itineram/mat/saggi/bertolinim_umwelt.pdf, gennaio 2011.
- RAINER A. (1980), *Hirndrang (Furia Cerebrale)*, Salisburgo. Ripubblicato in Ronte D., Bruno G. (a cura di) (1985), *Le avanguardie in Austria. Pittura del dopoguerra da Kokoshka a Schmalix*, Vangelista, Milano.
- SBORGI F. (2007), *L'interrelazione fra le arti nella seconda metà del XX secolo: 1945-1968*, in TERRAROLI V. (a cura di), *L'arte del XX secolo. 1946-1968 La nascita dell'arte contemporanea*, Skira, Milano, pp. 342-359.

- SHANKEN E.A. (2009), *Art and Electronic Media*, Phaidon Press, London.
- SOLIMANO S. (2003), a cura di, *Il viaggio dell'uomo immobile*, catalogo della mostra (Genova, Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, 2003-2004), Neos, Genova.
- TAIUTI L. (2001), *Corpi sognanti*, Feltrinelli, Milano.
- THORMAN M. (2006), "John Cage's 'Letters to Erik Satie'", in *American Music*, vol. 24, n. 1: 95-123.
- TRIMARCO A. (2003), *La critica d'arte contemporanea 1970-2000*, in TERRAROLI V. (a cura di), *L'arte del XX secolo. 1969-1999 Neoavanguardia, postmoderno e arte globale*, Skira, Milano, pp. 285-297.
- THURSCHELL A. (2007), "Writing and Terror: Don DeLillo on the Task of Literature After 9/11", in *Law and Literature*, vol. 19, n. 2, pp. 277-302.
- VARSAVA J.A. (2005), "The 'Saturated Self': Don DeLillo on the Problem of Rogue Capitalism", in *Contemporary Literature*, vol. 46, n. 1, pp. 78-107.
- ZEVI A. (2000), *Arte USA del Novecento*, Carocci, Roma.

SITOGRAFIA

<http://www.rothkochapel.org/>

<http://www.luxflux.org/n6/artintheory2.htm>

<http://www.bolognini.org/>