



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN  
FILOLOGIA MODERNA

*DALLO SHOT HEARD 'ROUND THE WORLD A MEZZO SECOLO*  
DI STORIA AMERICANA  
IL VIAGGIO SIMBOLICO DI UNA PALLA DA BASEBALL TRA  
GENERAZIONI DI PADRI E FIGLI

Relatore:

Chiar.mo Prof. Federico Francucci

Correlatore:

Chiar.mo Prof. Luca Stefanelli

Tesi di Laurea Magistrale di

Federica Perdoncin

Matricola n. 539963

Anno Accademico 2024/2025



## INDICE

<b>Introduzione</b>	1
<b>Capitolo I</b> INTRODUZIONE A <i>UNDERWORLD</i> : ARCHITETTURA NARRATIVA E SFONDO STORICO	5
<b>I.1</b> Introduzione all'opera	5
<b>I.2</b> La struttura del romanzo	7
<b>I.3</b> Il contesto storico: Guerra Fredda, paura nucleare e società americana	12
<b>I.4</b> <i>The Triumph of Death</i>	14
<b>I.5</b> J. Edgar Hoover: uomo e personaggio di <i>Underworld</i>	18
<b>I.6</b> Il quartetto pittoresco	23
<b>I.7</b> I personaggi di <i>Underworld</i>	26
<b>Capitolo II</b> MANX MARTIN E NICK SHAY	30
<b>II.1</b> Manx Martin 1, 2 e 3	30
<b>II.1.2</b> Il Vangelo secondo Matteo e Manx Martin	44
<b>II.2</b> Nick Shay	49
<b>Capitolo III</b> PADRI E FIGLI IN <i>UNDERWORLD</i>	55
<b>III.1</b> Russ Hodges a Toledo	55
<b>III.2</b> Da Bill Waterson a Chuckie Wainwright: padri, figli e rispettivi tradimenti	58
<b>III.3</b> Jimmy Costanza	64
<b>III.4</b> Das Kapital – Keystroke 2	73
<b>Bibliografia e sitografia</b>	76
Bibliografia primaria	76
Bibliografia secondaria	76
Opere consultate	77
Sitografia	78
<b>Ringraziamenti</b>	79

## Introduzione

La prima volta che ho letto *Underworld* sono rimasta profondamente colpita dalla straordinaria capacità di Don DeLillo di intrecciare realtà storica e finzione narrativa, inserendo all'interno di una vicenda romanzesca eventi che hanno segnato la storia degli Stati Uniti tra il 1951 e il 1992. Il romanzo prende avvio dal racconto di una partita di baseball realmente disputata il 3 ottobre 1951 tra i New York Giants e i Brooklyn Dodgers, episodio che diventa il punto di partenza per una narrazione molto più ampia, capace di collegare esperienze individuali e memoria collettiva. Proprio per l'ammirazione che nutro nei confronti di quest'opera ho deciso di farne l'oggetto del mio elaborato finale, con cui intendo concludere il mio percorso di laurea magistrale in Filologia moderna.

Pubblicato nel 1997, *Underworld* rappresenta una delle opere più ambiziose e complesse di Don DeLillo, nonché uno dei romanzi che più efficacemente hanno saputo restituire la complessità storica, culturale e simbolica della seconda metà del Novecento americano. Attraverso una struttura narrativa ampia e stratificata, caratterizzata da continui spostamenti temporali e da una pluralità di prospettive, il romanzo costruisce un vero e proprio affresco della società statunitense nel periodo della Guerra Fredda, mettendo in relazione la dimensione privata delle vicende individuali con i grandi eventi della storia collettiva.

Fin dalle prime pagine emerge con chiarezza uno degli elementi centrali dell'opera: il costante intreccio tra esperienza quotidiana e contesto storico. Il romanzo si apre infatti con la celebre partita di baseball del 3 ottobre 1951 tra i New York Giants e i Brooklyn Dodgers, disputata al Polo Grounds e passata alla storia per il fuoricampo decisivo di Bobby Thomson, noto come *Shot Heard 'Round the World*. Questo episodio sportivo, che per molti americani rappresenta uno dei momenti più iconici della cultura popolare del dopoguerra, assume nel romanzo un valore simbolico molto più ampio, poiché si svolge nello stesso giorno in cui l'Unione Sovietica effettua un importante test nucleare, inaugurando una nuova fase della competizione atomica con gli Stati Uniti.

L'accostamento tra questi due eventi — la partita di baseball e la minaccia nucleare — costituisce uno dei primi esempi della modalità narrativa attraverso cui DeLillo costruisce il proprio racconto. Da un lato vi è la dimensione della vita quotidiana americana, fatta di sport, spettacolo e rituali collettivi; dall'altro emerge la presenza costante della Guerra Fredda, con il suo carico di tensione politica, paura e incertezza. Nel romanzo questi due livelli non rimangono

separati, ma si intrecciano continuamente, contribuendo a delineare un'immagine della società americana attraversata da contraddizioni profonde.

Un altro elemento fondamentale di *Underworld* riguarda la sua particolare struttura narrativa. Dopo il prologo ambientato nel 1951, il romanzo procede attraverso una serie di sezioni che si muovono in direzione retrospettiva, ricostruendo gradualmente il passato dei personaggi e gli eventi che hanno contribuito a determinare il presente della narrazione. Questa organizzazione temporale non segue dunque una progressione lineare, ma si sviluppa attraverso continui spostamenti tra epoche diverse, creando una struttura frammentata che riflette il modo in cui la memoria individuale e collettiva si costruisce nel tempo.

In questo contesto, uno degli elementi che contribuiscono a collegare le diverse storie narrate è rappresentato dalla palla da baseball colpita da Bobby Thomson durante la partita del 1951. Nel corso del romanzo questo oggetto passa di mano in mano tra diversi personaggi, assumendo progressivamente il valore di una sorta di reliquia laica. La palla diventa infatti un oggetto carico di memoria e significati simbolici, capace di collegare tra loro vicende apparentemente distanti e di mettere in relazione individui appartenenti a contesti sociali e geografici molto differenti.

Attraverso la circolazione di questo oggetto, DeLillo costruisce una rete di connessioni che attraversa l'intero romanzo, mostrando come le esperienze individuali possano essere lette alla luce di una più ampia dimensione storica. In questo senso, *Underworld* si configura come un'opera profondamente legata alla riflessione sul rapporto tra memoria e storia, in cui oggetti, immagini e ricordi contribuiscono a costruire una narrazione complessa della seconda metà del Novecento.

Accanto a questi elementi, il romanzo dedica ampio spazio alla rappresentazione del clima culturale e politico della Guerra Fredda. L'ansia nucleare, la competizione ideologica tra Stati Uniti e Unione Sovietica e il diffondersi di un sentimento di sospetto e paranoia costituiscono infatti uno sfondo costante delle vicende narrate. In questo contesto, figure storiche reali si intrecciano con personaggi di finzione, contribuendo a rafforzare l'impressione di una narrazione in cui la dimensione storica e quella letteraria risultano strettamente connesse. Tra queste figure emerge, ad esempio, quella di J. Edgar Hoover, la cui presenza nel romanzo contribuisce a rappresentare il clima politico e culturale dell'epoca.

Il presente elaborato si propone di analizzare alcuni dei principali nuclei tematici e narrativi di *Underworld*, soffermandosi in particolare sul rapporto tra memoria storica, identità individuale e relazioni familiari. Attraverso l'analisi di specifici personaggi e situazioni narrative,

l'obiettivo è mettere in luce il modo in cui le vicende private dei protagonisti riflettano, su scala individuale, le trasformazioni storiche e culturali che attraversano l'America del secondo dopoguerra.

Nel primo capitolo verrà proposta un'introduzione generale all'opera, con particolare attenzione alla sua architettura narrativa e al contesto storico in cui essa si inserisce. Dopo una prima presentazione del romanzo, l'analisi si concentrerà sulla struttura della narrazione e sul modo in cui DeLillo organizza i diversi piani temporali dell'opera. Successivamente verrà approfondito il contesto storico della Guerra Fredda, con riferimento alla paura nucleare e alle trasformazioni sociali che caratterizzano la società americana del secondo dopoguerra. All'interno dello stesso capitolo verranno inoltre esaminati alcuni elementi simbolici e culturali presenti nel romanzo, tra cui il riferimento al dipinto *The Triumph of Death*, la figura di J. Edgar Hoover e il cosiddetto "quartetto pittoresco", fino a giungere a una prima panoramica dei principali personaggi che popolano l'universo narrativo dell'opera.

Il secondo capitolo sarà invece dedicato all'analisi di due figure particolarmente significative del romanzo: Manx Martin e Nick Shay.

Attraverso l'esame delle diverse apparizioni di Manx Martin nel testo, verrà messo in evidenza il ruolo che questo personaggio svolge all'interno della narrazione, soprattutto in relazione alla circolazione della palla da baseball e al tema del tradimento familiare. In questa prospettiva, verrà inoltre preso in considerazione il riferimento al Vangelo secondo Matteo, che introduce nel romanzo una dimensione simbolica e religiosa capace di dialogare con le vicende dei personaggi.

Parallelamente, il capitolo si concentrerà sulla figura di Nick Shay, il vero protagonista principale di *Underworld*. Attraverso la sua storia personale — segnata da un passato problematico e dal rapporto irrisolto con il padre scomparso — Nick rappresenta infatti una delle chiavi interpretative più importanti dell'intero romanzo, incarnando il tentativo di confrontarsi con la memoria, la colpa e la responsabilità individuale.

Il terzo e ultimo capitolo sarà infine dedicato all'analisi dei rapporti tra padri e figli presenti nel romanzo. Partendo dall'episodio iniziale che coinvolge il cronista Russ Hodges e il ricordo di suo padre, verranno esaminate diverse dinamiche familiari che attraversano l'opera, mettendo in luce come il tema della paternità si intrecci spesso con quello del tradimento, dell'assenza e della trasmissione della memoria tra generazioni.

In questa prospettiva verranno analizzate figure come Bill Waterson, Cotter Martin e Chuckie Wainwright, i cui rapporti familiari si collegano direttamente alla storia della palla da baseball

e al suo valore simbolico. Allo stesso modo verrà presa in esame la figura di Jimmy Costanza, padre di Nick Shay, la cui scomparsa rappresenta uno degli elementi più significativi nella costruzione dell'identità del protagonista. Attraverso l'analisi di queste relazioni, il capitolo mostrerà come *Underworld* utilizzi il rapporto tra padri e figli non soltanto come elemento narrativo, ma anche come strumento per riflettere sul passaggio del tempo, sulla fragilità dei legami familiari e sul peso del passato nella formazione dell'identità individuale.

Nel suo complesso, il percorso di analisi proposto in questo elaborato intende mettere in evidenza la capacità di DeLillo di intrecciare dimensione privata e storia collettiva, costruendo una narrazione in cui le vicende individuali dei personaggi diventano parte di un più ampio racconto della società americana del secondo Novecento.

## Capitolo I – Introduzione a *Underworld*: architettura narrativa e sfondo storico

### I.1 Introduzione all'opera

Pubblicato il 3 ottobre 1997, *Underworld* di Don DeLillo si afferma come una delle opere più ambiziose, complesse e stratificate della narrativa americana contemporanea. Frutto di un lavoro durato cinque anni, il romanzo segna il raggiungimento di una piena maturità artistica da parte dell'autore e propone un vasto affresco narrativo che attraversa oltre quarant'anni di storia degli Stati Uniti, dal secondo dopoguerra agli anni Novanta, più precisamente dal 1951 al 1997. L'opera intreccia vicende individuali e collettive in una struttura frammentaria e apparentemente non lineare, che riflette la natura discontinua, caotica e stratificata della memoria storica e culturale del Novecento.

Fin dalla sua pubblicazione, *Underworld* è stato accolto dalla critica come un romanzo-summa, capace di raccogliere e rielaborare i temi centrali della produzione precedente di DeLillo: il rapporto tra individuo e storia, il potere dei media, la paura nucleare, la violenza latente nella quotidianità, la difficoltà di attribuire un senso unitario all'esperienza moderna. In questo senso, il romanzo non si limita a raccontare una storia, ma ambisce a rappresentare un intero sistema culturale, ponendosi come una riflessione ampia e problematica sulla condizione americana della seconda metà del Novecento.

*Underworld* nasce all'interno di un contesto storico segnato in modo profondo dalla Guerra Fredda, dall'ossessione nucleare e dalla progressiva saturazione mediatica della società occidentale. Don DeLillo, tra i più lucidi interpreti della cultura americana contemporanea, utilizza il romanzo come uno spazio privilegiato di riflessione sulla paura, sul controllo e sulla produzione di senso in un mondo dominato da immagini, informazioni e scarti. La dimensione privata e quella pubblica risultano costantemente intrecciate: le vite dei personaggi sono modellate da forze storiche e simboliche che sfuggono al loro controllo, ma che incidono in modo determinante sulla percezione del reale.

Allo stesso tempo, *Underworld* può essere letto come un vasto archivio narrativo, in cui la storia ufficiale e le esistenze marginali si sovrappongono e si contaminano reciprocamente. Attraverso una narrazione non lineare e una molteplicità di voci, il romanzo costruisce un'immagine del mondo in cui il passato non è mai definitivamente concluso, ma continua a riaffiorare sotto forma di memoria, rifiuto e ossessione. La struttura stessa dell'opera diventa

così una metafora della memoria collettiva: frammentata, discontinua, talvolta incoerente, ma inevitabilmente persistente.

## I.2 La struttura del romanzo

*Underworld* è diviso in undici parti non individuali: non si tratta, infatti, di sezioni costituite da narrazioni singole e autoconclusive, ma di segmenti narrativi che intrecciano tra loro le vicende dei diversi personaggi, contribuendo alla costruzione di una trama ampia e interconnessa. Si parte con un prologo e si finisce con un epilogo. Ci sono poi sei parti intervallate da altre tre porzioni (molto più brevi) dette “intermezzi” che s’intitolano rispettivamente *Manx Martin 1*, *Manx Martin 2* e *Manx Martin 3*. Questi intermezzi sono delimitati da una pagina iniziale e una finale completamente nere, che funzionano come un dispositivo analogico alla “scatola nera” del cinema, collocata tra una scena e l’altra. Il colore nero assume inoltre un ruolo centrale all’interno del romanzo: non è soltanto un contrasto cromatico, ma richiama anche una contrapposizione razziale, tema fondante per l’epoca storica in cui la narrazione è ambientata.

Nelle sezioni che non corrispondono agli intermezzi “Manx Martin”, la pagina introduttiva presenta invece una suddivisione visiva: circa due terzi sono bianchi e un terzo è occupato da una banda nera. Nella parte superiore della pagina compare l’indicazione della sezione di appartenenza (“Part...”); all’inizio della banda nera, collocata a un terzo della pagina, si trova il titolo della parte (ad esempio *Long Tall Sally*); all’interno della banda nera, infine, è indicato in bianco il periodo storico in cui si svolge la narrazione. Ogni suddivisione ha quindi un titolo e un sottotitolo. Le parti dalla 1 alla 6 sono caratterizzate ognuna da una data, mentre per prologo, epilogo e intermezzi di Manx Martin, la data è ricavabile dal testo.

Per dare un’idea chiara della struttura del romanzo, ho provveduto a creare una tabella con tutte le undici parti divise come nel libro.

Prologue	Part 1	Manx Martin 1	Part 2	Part 3	Manx Martin 2	Part 4	Part 5	Manx Martin 3	Part 6	Epilogue
<i>The Triumph of Death</i> [October 3, 1951]	<i>Long Tall Sally</i> <i>Spring-Summer</i> 1992	[October 3, 1951]	<i>Elegy for Left Hand Alone</i> <i>Mid-1980s- Early 1990s</i> <i>[Mid-Late 1980s]</i>	<i>The Cloud of Unknowing</i> <i>Spring</i> 1978	[October 3, 1951]	<i>Cocksucker Blues</i> <i>Summer</i> 1974	<i>Better Things for Better Living Through Chemistry</i> <i>Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s</i> <i>[1952 - 1969]</i>	[October 3, 1951]	<i>Arrangement in Grey and Black</i> <i>Fall 1951 - Summer 1952</i>	<i>Das Kapital</i> <i>[Mid-Late 1990s]</i> <i>[1996]</i>

Come si può vedere, *Underworld* è un libro dalla struttura fortemente simmetrica e speculare: due parti precedono sempre gli intermezzi di Manx Martin creando un effetto-specchio. La suddivisione di *Underworld* in undici parti può essere letta come una scelta strutturale tutt'altro che casuale. Il numero undici, inteso come 1–1, rimanda a una logica di duplicità che informa l'intero romanzo: un “due” che non produce sintesi (1 + 1), ma mantiene i termini in una relazione di contiguità e opposizione. Questa dinamica di coesistenza conflittuale si manifesta emblematicamente nel 3 ottobre 1951, data in cui l'esplosione della bomba atomica sovietica coincide con il fuoricampo dei Giants, e riflette più in generale l'assetto geopolitico del periodo, segnato dalla divisione del mondo in due blocchi antagonisti, Stati Uniti e Unione Sovietica.

In *The Power of History*, Don DeLillo racconta com'è nata l'idea del romanzo spiegando anche come notizie semi-dimenticate possano coinvolgere l'immaginazione di un romanziere e come fatti e artificio si mescolino nella vita onirica del linguaggio. Proprio all'inizio del suo articolo racconta di essersi trovato nel seminterrato di una biblioteca – in occasione del 40° anniversario della partita giocata a New York nel 1951 – a leggere la prima pagina del New York Times del 4 ottobre 1951 e di come sia rimasto spiazzato leggendo i due titoli in cima alla pagina:

*Giants capture pennant* – this was the dramatic substance of the first headline.

*Soviets explode atomic bomb* – this was the ominous threat of the second.

What did I see in this juxtaposition? Two kinds of conflict, certainly, but something else, maybe many things – I could not have said at the time. Mostly, though, the power of history. This is what kept me fixed to the swivel chair, eyes on the screen but not really looking anymore, staring past the page or into it. A fiction writer feels the nearly palpable lure of large events and it can make him want to enter the narrative. The passionate mastering of documentary material is a

bracing cure for the self-spiralings and unremitting inwardness that a long novel can inflict on a writer. And the prospect of recovering a nearly lost language, the idiom and scrappy slang of the postwar period, the writer's own lifetime but misted, much of it, in deep distance – what manias of anticipated pleasure this can summon. A language to reinvigorate the senses. A subject of strong and absorbing proportions. These were feelings that would come, eventually. At the moment, in the library basement, just a small numb hush. A sense of history.<sup>1</sup>

In quel preciso momento, quindi, DeLillo si è trovato davanti a quello che lui stesso definisce “il potere della storia”: un fuori campo che presto sarebbe diventato famoso come “The Shot Heard 'Round the World” e il suo terribile contrappunto: un fungo atomico russo.

Suddiviso in questo modo, dunque, il libro perde il fattore del tempo (recuperabile per mezzo delle didascalie, dei sottotitoli e dei riferimenti cronologici). Procedendo in maniera lineare dalla parte 1 alla parte 6, si assiste a un retrocedere del tempo dal 1992 al 1951, con un altro balzo in avanti – nell’epilogo – con il 1996 [Mid-Late 1990s].

I tre intermezzi di Manx Martin continuano in tutto l’arco temporale del romanzo costituendo un altro tempo dello stesso: una sera che poi diventa notte spalmandosi nelle tre parti a essa dedicata da Don DeLillo.

I tre tempi del romanzo sono:

- Anni '50 – Anni '90 (dal prologo alla parte 1);
- anni '90 – Anni '50 (dalla parte 1 alla parte 6);
- 3 ottobre 1951 (prologo e intermezzi *Manx Martin*).

In un'altra tabella ho dato un quadro ancora più dettagliato delle sezioni del romanzo con le date specifiche per ogni capitolo di ciascuna parte e la relativa durata:

SEZIONI	ORDINE	DURATA
Prologo	3 ottobre 1951	1 mattina
Parte I	Primavera – Estate 1992	6 mesi
Manx Martin 1	3 ottobre 1951	1 pomeriggio e 1 serata
Parte II	Metà anni '80 – primi anni '90	<b>7 anni</b>
Parte III	Primavera 1978	3 mesi

<sup>1</sup> DON DELILLO, *The Power of History*, New York Times, New York 1997, p. 2.

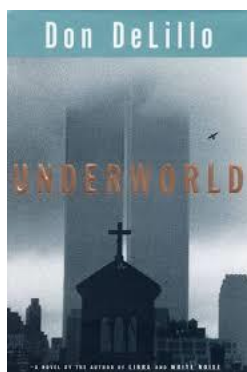
Manx Martin 2	3 ottobre 1951	1 notte
Parte IV	Estate 1974	3 mesi
Parte V	Frammenti, anni '50 e '60	21 gg in 20 anni ('52-'69)
	<u>Capitolo uno</u> <b>3 novembre 1952</b> <b>22 ottobre 1962</b> <b>12 luglio 1952</b>	
	<u>Capitolo due</u> <b>8 ottobre 1957</b> <b>14 agosto 1964</b> <b>19 dicembre 1961</b>	
	<u>Capitolo tre</u> <b>11 gennaio 1955</b> <b>24 ottobre 1962</b> <b>14 giugno 1957</b>	
	<u>Capitolo quattro</u> <b>28 novembre 1966</b> <b>9 gennaio 1967</b> <b>29 novembre 1966</b>	
	<u>Capitolo cinque</u> <b>25 ottobre 1962</b> <b>2 luglio 1959</b> <b>27 ottobre 1962</b>	
	<u>Capitolo sei</u> <b>18 ottobre 1967</b> <b>6 febbraio 1953</b> <b>1° dicembre 1969</b>	
	<u>Capitolo sette</u> <b>9 novembre 1965</b> <b>29 ottobre 1962</b> <b>9 novembre 1965</b>	
Manx Martin 3	3 ottobre 1951	Qualche ora
Parte VI	Autunno 1951 – estate 1952	7 mesi
Epilogo	1997	Durata incerta

*Underworld* è la storia del percorso travagliato della palla da baseball presa da Cotter Martin (poi rubata a Cotter dal padre Manx Martin) attraverso cinquant'anni di storia americana, uno dei personaggi del romanzo (Marvin Lundy) passerà la sua vita alla ricerca della palla. Guardando la tabella che ho riportato sopra, la struttura temporale del romanzo può simulare il movimento di una palla da baseball che viene passata dai giocatori se immaginiamo che ogni data (una parte e quindi un immaginario giocatore) possa essere una mano che la afferra tenendola per la durata del racconto e che poi la passa alla parte/giocatore successiva che fa la stessa cosa.

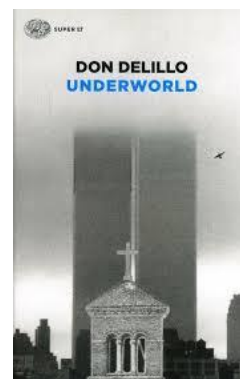
L'elemento che cambia l'equilibrio strutturale è certamente il rapporto tra prologo ed epilogo: le due parti sono (per ovvie ragioni) le più distanti tra loro anche dal punto di vista cronologico dato che il prologo è collocato nel 1951 e l'epilogo è posto del Mid-Late 1990s. DeLillo ha però trovato un *escamotage* per unire le due rispettive parti attraverso un sintagma che si trova all'inizio del prologo e che poi si ritrova – quasi immutato – nelle ultimissime parti del romanzo: la prima frase di *Underworld* è “He speaks in your voice...”<sup>2</sup>, nell'epilogo troviamo “they speak in your voice”<sup>3</sup>, quasi a coronamento della fine del romanzo.

La foto di copertina, infine, è stata scattata a Manhattan nel 1972 da André Kertész: nuvole e smog newyorkesi incorniciano due grattacieli che si slanciano verso l'alto, mentre un volatile — potrebbe essere un falco, ma, trattandosi di un romanzo americano, mi piace immaginare un'aquila — vola verso la loro sommità. In primo piano compare un edificio religioso, in netto contrasto sia con l'ideale di progresso e con l'immaginario politico americano, sia con i materiali utilizzati: i grattacieli sono in acciaio cemento e cemento armato, l'edificio sacro in pietra.

Nell'edizione americana il titolo occupa il centro della copertina, mentre in quella italiana è collocato in alto, immerso nella nebbia.



Edizione americana di *Underworld*



Edizione italiana di *Underworld*

<sup>2</sup> DON DELILLO, *Underworld*, Scribner, New York 1997, p. 11.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 827.

### I.3 Il contesto storico: Guerra Fredda, paura nucleare e società americana

Il primo a utilizzare il termine “Guerra fredda” fu il consigliere presidenziale Bernard Baruch nel 1947 e successivamente il giornalista Walter Lippmann, anche se già nel 1945 lo scrittore inglese George Orwell ne parlò nel suo saggio *You and the Atomic Bomb* pubblicato sul *Tribune* inglese il 19 ottobre dello stesso anno:

James Burnham's theory has been much discussed, but few people have yet considered its ideological implications — that is, the kind of world-view, the kind of beliefs, and the social structure that would probably prevail in a state which was at once unconquerable and in a permanent state of ‘cold war’ with its neighbors.<sup>4</sup>

Come anticipato precedentemente, 16 aprile 1947, Bernard Baruch tenne un discorso alla Camera dei Rappresentanti della Carolina del Sud, dicendo al pubblico: «Let us not be deceived — we are today in the midst of a cold war.»<sup>5</sup> L’intervento di Baruch era finalizzato a inaugurare la Camera dei Rappresentanti della Carolina del Sud, ove un suo ritratto come nativo del South Carolina sarebbe stato appeso in suo onore, al posto di un breve discorso, però, Baruch si lanciò in un appassionato discorso sull’utilizzo della bomba atomica a scopi pacifici e non bellicosi:



The New York Times Archives

We must provide the mechanism to assure that atomic energy is used for peaceful purposes and preclude its use in war. To that end, we must provide immediate, swift and sure punishment of those who violate the agreements that are reached by the nations. Penalization is essential if peace is to be more than a feverish interlude between wars. And, too, the United Nations can prescribe individual responsibility and punishment on the principles applied at Nuremberg by the Union of Soviet Socialist Republics, the United Kingdom, France and the United States—a formula certain to benefit the world's future. In this crisis we represent not only our governments but, in a larger way, we represent the peoples of the

<sup>4</sup> GEORGE ORWELL, *You and the Atomic Bomb*, Tribune, Inghilterra 1945: [https://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e\\_abomb](https://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e_abomb)

<sup>5</sup> BERNARD BARUCH, Discorso presso la Camera dei Rappresentanti della Carolina del Sud, South Carolina 1947: <https://update.lib.berkeley.edu/2022/04/13/let-us-not-be-deceived-recalling-the-75th-anniversary-of-the-cold-war/>

world.<sup>6</sup>

La Guerra Fredda fu un periodo di tensioni geopolitiche, ideologiche ed economiche che caratterizzò le relazioni internazionali tra Stati Uniti e Unione Sovietica dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Durò dal 1947 al 1991 e fu definita “fredda” perché non ci fu un conflitto militare diretto tra le due superpotenze, ma la rivalità si manifestò attraverso crisi, competizioni e guerre indirette nei paesi terzi.

Si sviluppò attraverso diverse fasi storiche, caratterizzate da un’evoluzione delle relazioni internazionali tra le due principali superpotenze dell’epoca, gli Stati Uniti e l’Unione Sovietica, e dai rispettivi blocchi di alleati.

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

#### **I.4 *The Triumph of Death***

La storia prende avvio il 3 ottobre 1951, quando un giovane afroamericano, Cotter Martin, riesce a introdursi furtivamente nel Polo Grounds di New York, teatro della leggendaria sfida di baseball tra i New York Giants (oggi San Francisco Giants) e i Brooklyn Dodgers, oggi noti come Los Angeles Dodgers.

La cornice spazio-temporale è rigorosamente circoscritta: l'azione ha inizio poco prima del fischio d'apertura e si conclude subito dopo la fine dell'incontro, mentre l'evento centrale e imprescindibile attorno a cui tutto ruota è proprio la partita. Nel romanzo emergono tre prospettive differenti, ciascuna associata a un gruppo specifico di personaggi, che contribuiscono a offrire tre angolazioni narrative distinte sul medesimo evento. Don DeLillo organizza queste prospettive con grande abilità, alternandole all'interno della narrazione attraverso il procedimento strutturale del paragrafo. Il risultato è una costruzione che ricorda, per certi aspetti, il montaggio cinematografico: le diverse scene e i diversi punti di vista si susseguono e si intrecciano tra loro, permettendo al lettore di osservare la stessa realtà da posizioni differenti e contribuendo così a creare una rappresentazione più ricca e complessa degli eventi narrati.

La prima prospettiva è quella di Cotter Martin, la seconda è quella di Russell (Russ) Hodges, storico commentatore di partite per la WMCA e la terza è la prospettiva di Frank Sinatra, Jackie Gleason (attore e cantante), Toots Shor (noto proprietario della catena di ristorazione "Toot Shor's Restaurant" a Manhattan) e di J. Edgar Hoover (il noto direttore dell'FBI). C'è poi una quarta prospettiva, quella che ingloba tutte queste tre angolazioni: *the crowd*, la folla. Tra noi lettori e la partita si interpone sempre il filtro di DeLillo che la narra attraverso la voce di Russ Hodges, riuscendo a farlo con straordinaria efficacia proprio perché riproduce fedelmente gli spezzoni della sua radiocronaca.<sup>7</sup>

Non entriamo dunque in contatto diretto con l'evento, ma con chi lo racconta e lo vive in prima persona: tra noi e la leggendaria partita si crea così un lieve scarto, rappresentato proprio dalla radiocronaca di Russ Hodges.

La trascrizione della radiocronaca originale di Russell Hodges è facilmente accessibile e possiamo confrontarla con il commento dello stesso durante la partita raccontata in

---

<sup>7</sup> Per ascoltare la battuta di Russ Hodges "The Giants Win the Pennant!":  
<https://www.youtube.com/watch?v=WWIGfBQghJs>

*Underworld:*

L'home run di Bobby Thomson: trascrizione della radiocronaca di Russell Hodges:

There's a long drive ... it's gonna be, I believe ... The Giants win the pennant! The Giants win the pennant! The Giants win the pennant! The Giants win the pennant! Bobby Thomson hits into the lower deck of the left-field stands! The Giants win the pennant and they're going crazy! They're going crazy! I don't believe it! I don't believe it! I do not believe it! Bobby Thomson hit a line drive into the lower deck of the left-field stands and this blame place is going crazy! The Giants! Horace Stoneham has got a winner! The Giants won it by a score of 5 to 4, and they're picking Bobby Thomson up, and carrying him off the field!<sup>8</sup>

Leggendo *The Triumph of Death* si può osservare come la radiocronaca venga riportata in modo fedele ma frammentato: DeLillo, infatti, intervalla le battute di Hodges con le reazioni della folla e dello stesso commentatore. Ogni intervento di Russ Hodges è introdotto anaforicamente dal sintagma “*He says*”<sup>9</sup>, fino all’ultimo momento in cui lo incontriamo, quando si accorge di stare ancora gridando, “convinto di avere qualcosa che valga la pena di ripetere.”<sup>10</sup>

Ma come è arrivato Cotter Martin al Polo Grounds? DeLillo introduce il romanzo parlando proprio del fatto che il ragazzino ha marinato la scuola per essere lì quel giorno:

It’s a school day, sure, but he’s nowhere near the classroom. He wants to be here instead, standing in the shadow of this old rust-hulk of a structure, and it’s hard to blame him – this metropolis of steel and concrete and flaky paint and cropped grass and enormous Chesterfield packs aslant on the scoreboards, a couple of cigarettes jutting from each.<sup>11</sup>

Cotter Martin riesce a entrare allo stadio sovrastando la folla e una guardia con uno scatto simile a quello di un corridore che si conclude in un salto sorprendente:

He is just a running boy, a half-seen figure from the streets, but the way running reveals some clue to being, the way a runner bares himself to consciousness, this is how the dark-skinned kid

---

<sup>8</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Russ\\_Hodges](https://en.wikipedia.org/wiki/Russ_Hodges)

<sup>9</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 43.

<sup>10</sup> DON DELILLO, *Underworld*, Einaudi, trad. DELFINA VEZZOLI, Torino 2014, p.42.

<sup>11</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O. p. 11.

seems to open to the world, how the bloodrush of a dozen strides brings him into eloquence. Then he leaves his feet and is in the air [...] His head is tucked, his left leg is clearing the bars. [...] He comes down lightly and goes easy-gaiting past the ticket taker groping for his fallen cap and he knows absolutely – knows it all the way, deep as knowing goes, he feels the knowledge start to hammer in his runner’s heart – that he is uncatchable.<sup>12</sup>

Una volta dentro lo stadio, Cotter realizza che ce l’ha fatta, che ha compiuto l’impresa da solo e adesso si riunisce alla folla, “then you lose him in the crowd.”<sup>13</sup>

Ritroviamo Cotter nel momento in cui si accendono i riflettori dello stadio, il ragazzino prende posto accanto a un uomo, Bill Waterson, che gli offre delle noccioline e – come un padre – assiste alla partita insieme a lui. Ma tra padri e figli il rapporto subisce sempre un conflitto, ed è quello che accade a Cotter e a Bill nel momento in cui – a partita finita – Cotter s’impadronisce della palla lanciata da Bobby Thompson lottando con le mani di un avversario non meglio identificato:

And Cotter’s hands around the rival’s arm, twisting in opposite directions, burning the skin – it’s called an Indian burn, remember? One hand grinding one way, the other going the other, twisting hard, working fast.

There’s a pause in the rival’s breathing. He is pausing to note the pain. He fairly croons his misgivings now and Cotter feels the arm jerk and the fingers lift from the ball.<sup>14</sup>

La conquista di Cotter è il gioco che fanno i bambini di stritolare il polso del nemico nelle mani; solitamente è un gioco ma qui è una strategia di guerra per vincere una battaglia. Al momento giusto la mano acchiappa la palla che rotola, è un gesto istintivo che sa di dover fare “dall’istante in cui è uscito dalla culla”<sup>15</sup>, è vecchio come lui: “the action of his hand is as old as he is”.<sup>16</sup>

La palla passa di mano in mano, dalla mano del bianco alla mano del nero, e il “nemico” di Cotter è proprio l’uomo che ha funto da padre per lui durante la partita: Bill Waterson. Waterson insegue Cotter anche fuori dallo stadio intimandogli di dargli la palla, l’altra faccia della medaglia di Bill è quell’uomo con la camicia bianca macchiata e i capelli arruffati che

---

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 13, 14.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>15</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p.46.

<sup>16</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 48.

guarda Cotter “con un sorriso da tagliagole”<sup>17</sup> (“flashing a cutthroat smile”<sup>18</sup>).

La battaglia prosegue anche fuori dallo stadio, Bill sta alle costole di Cotter finché quest’ultimo non entra nel quartiere di Harlem dove Bill preferisce non entrare “perché non sai chi potrebbe ricambiare il tuo sguardo”<sup>19</sup> (“because you don’t know who might be looking back at you”<sup>20</sup>).

Cotter è finalmente libero, e domani a scuola non ci vuole proprio andare: “Shit man. I don’t want to go to school tomorrow.”<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p.47.

<sup>18</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 49.

<sup>19</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p.56.

<sup>20</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 57.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 58.

## **I.5 J. Edgar Hoover: uomo e personaggio di *Underworld***

Quindi è nel clima storico della Guerra Fredda che è inserito *Underworld*, e non a caso il giorno in cui ha inizio il racconto è il 3 ottobre 1951, giorno in cui l'Unione Sovietica faceva esplodere la bomba atomica a fissione all'uranio. Nel romanzo è l'agente speciale Rafferty ad annunciarlo sia a noi lettori sia al suo superiore, il Direttore dell'FBI "the nation's number one G-man"<sup>22</sup> John Edgar Hoover:

It seems the Soviet Union has conducted an atomic test at a secret location somewhere inside its own borders. They have exploded a bomb in plain unpretending language. And our detection devices indicate this is clearly what it is – it is a bomb, a weapon, it is an instrument to conflict, it produces heat and blast and shock. It is not some peaceful use of atomic energy with home-heating applications. it is a red bomb that spouts a great white cloud like some thunder god of ancient Eurasia. Edgar fixes today's date in his mind. October 3, 1951. He registers the date. He stamps the date.<sup>23</sup>

Alla notizia, Hoover realizza innanzitutto che è la seconda esplosione e poi pensa allo spionaggio nucleare del Progetto Manhattan: scienziati o tecnici del Progetto che fornivano informazioni sugli sviluppi all'Unione Sovietica. Hoover va nel panico, si irrigidisce:

He knows this is not completely unexpected. It is their second atomic explosion. But the news is hard, it works into him, makes him think of the spies who passed the secrets, the prospect of warheads being sent to communist forces in Korea. He feels them moving ever closer, catching up, overtaking. It works into him, changes him physically as he stands there, drawing the skin tighter across his face, sealing his gaze.<sup>24</sup>

Mentre la partita prosegue, J. Edgar Hoover è rimasto in disparte, dall'ampio corridoio in cima alla rampa osserva la partita e gli spettatori; Rafferty se n'è andato, ma Hoover ha deciso che è inutile andarsene perché tanto sarà la Casa Bianca a darne notizia entro un'ora. Lasciando quasi in sospenso la frase, DeLillo rivela l'odio che Hoover prova per il presidente degli Stati Uniti Harry Truman (di cui il sopracitato Bernard Baruch era segretario) al punto da volerlo vedere

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

morire per un attacco di cuore.

Edgar Hoover vorrebbe empatizzare con la folla, avere con essa un'affinità da compatriota e provare un senso di appartenenza, ma vi è in lui da sempre un'amarezza che non è mai riuscito a definire ma che – nonostante l'ulcera che ne è derivata – è una parte di lui che dipende dalla forza del suo nemico (in questo caso, sovietico):

The White House will make the in less than an hour. Edgar hates Harry Truman, he would like to see him writhing on a parquet floor, felled by chest pains, but he can hardly fault the President's timing. By announcing first, we prevent the Soviets from putting their own sweet spin on the event. And we ease public anxiety to some degree. People will understand that we've maintained control of the news if not of the bomb. This is no small subject of concern. Edgar looks at the faces around him, open and hopeful. He wants to feel a compatriot's nearness and affinity. All these people formed by language and climate and popular songs and breakfast foods and the jokes they tell and the cars they drive have never had anything in commons so much as this, that they are sitting in the furrow of destruction. He tries to feel a belonging, an opening of his old stop-cocked soul. But there is some bitter condition he has never been able to name and when he encounters a threat from outside, from the moral wane that is everywhere in effect, he finds it is a balance to this state, a restoring force. His ulcer kicks up of course. But there is that side of him, that part of him that depends on the strength of the enemy.<sup>25</sup>

A darci conferma dell'astio che Hoover prova nei confronti dello stato è il saggio *Underworld* di Patric O'Donnell, dove quest'ultimo – parlando del primo verso del romanzo – scrive: “J. Edgar Hoover reflects, midway through the novel, that with the development of nuclear weaponry, it is the state, rather than any divine power, that ‘control[s] the means of apocalypse’, the state that becomes ‘the godhead of Annihilation and Ruin.’<sup>26</sup>”<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 563.

<sup>27</sup> PATRICK O'DONNELL, *Underworld*, in JOHN N. DUVALL, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 177.



Pieter Bruegel, *The Triumph of Death*, 1562 circa, olio su tavola, Museo del Prado, Madrid

Mentre è nei box del Polo Grounds, Hoover si ritrova tra le mani due pagine di giornale che raffigurano il dipinto *The Triumph of Death* di Pieter Bruegel, inizialmente è infastidito dal fatto che l'oggetto sia entrato a contatto col suo corpo (la misofobia di J. Edgar Hoover è cosa ben nota), poi osserva il dipinto che è una scena macabra dove figure medievali moribonde e morte periscono su uno sfondo di distruzione e rovina; Hoover nota anche la terra rosso-bruna, «the red-brown earth»<sup>28</sup> dove i soggetti sono sia scheletri in marcia sia frotte di persone tormentate spinte dalla morte stessa verso l'entrata di una botola infernale che può essere letta in chiave moderna come un tunnel della metropolitana o il corridoio di un ufficio. La terra rosso-bruna può essere una metafora del campo da baseball su cui si sta giocando la partita del secolo e questo «trionfo della morte» può essere presagio di un terzo conflitto mondiale dopo la bomba lanciata dai Sovietici quello stesso giorno.



Osservando il dipinto, Hoover si sofferma sul ronzino cavalcato dalla morte che gli ricorda una torre solitaria in Kazakistan (dove l'Unione Sovietica porta avanti i suoi test nucleari): «a lonely tower standing on the Kazakh Test Site, the tower armed with the bomb»<sup>29</sup> e si domanda quale storia segreta stiano scrivendo i russi, segreta a tal punto che nemmeno lui che è il Direttore dell'FBI e che conosce i segreti più purulenti del mondo occidentale, riesce a indovinare: «what secret history are they writing? There is the secret of the bomb and there are secrets that the bomb inspires, things even the Director cannot guess – a man whose own sequestered heart holds every festering secret in the Western world – because these plots are only now evolving.»<sup>30</sup>

<sup>28</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 41.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 50-51.

I Giants vincono la partita nonostante gli iniziali pareri sfavorevoli, per esempio in un dialogo tra il produttore e il tecnico del suono durante la partita, si legge che lo stesso Albert Einstein, in un'intervista avrebbe sostenuto che i Dodgers avrebbero eliminato i Giants:

“Albert, with the hair. Some reporter asked him to figure out the mathematics of the pennant race. You know, one team wins so many of their remaining games, the other teams wins this number or that number. What are the myriad possibilities? Who’s got the edge?”  
“The hell does he knows?”  
“Apparently not much. He picked the Dodgers to eliminate the Giants last Friday.”<sup>31</sup>

Ed è in questo clima felice che, mantenendo il linguaggio metaforico, la realtà effettiva è nettamente contrastante con il dipinto *The Triumph of Death*: la folla del Polo Grounds è felice e inebetita, urla a squarciagola il punteggio finale della partita, mentre la folla del dipinto perisce disperatamente: «He looks up for a moment. He takes the pages from his face – it is a wrenching effort – and looks at the people on the field. Those who are happy and dazed.»<sup>32</sup>

Come già detto, il tema della Guerra Fredda attraversa tutto il romanzo; il terzo capitolo della seconda parte (*Elegy for Left Hand Alone*) si apre con la visita del personaggio Brian a Marvin Lundy, un anziano signore collezionista che è appena riuscito a procurarsi la palla da baseball con cui Bobby Thompson ha segnato la vittoria dei Giants nella partita al Polo Grounds dopo 22 anni che la cercava. Parlando con Brian, Marvin associa l'evento sportivo agli eventi geopolitici in particolare, per l'appunto, alla Guerra Fredda:

“We’re talking baseball. This is baseball. You see the clock” Marvin said. “Stopped at three fifty-eight. Why? Is it because that’s when Thompson hit the homer of Branca?”  
He called him Branker.  
“Or because that’s the day we found out the Russian exploded an atom bomb. You know something about the game?”  
“What?” Brian said.  
“There were twenty thousand empty seats. You know why?”  
[...]  
“Because certain events have a quality of unconscious fear. I believe in my heart that people sensed some catastrophe in the air. Not who would win or lose the game. Some awful force that

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 51.

would obliterate – that’s the word?”

“Obliterate.”

“Obliterate. That would obliterate the whole thing of the game. You have to understand that all through the nineteen-fifties people stayed indoors. We only went outside to drive our cars. Public parks were not filled with people the way they later became. A museum was empty rooms with knights in armor where you had one sleepy guard for every seven centuries.”<sup>33</sup>

Marvin fa riferimento a un orologio fermo alle ore 3:58, nel prologo questo viene confermato: «The clock atop the clubhouse reads 3:58.»<sup>34</sup>

In ultimo, leggendo un’intervista di Stefania Maurizi al Professor Roald Sagdeev – fisico teorico russo che nel 1955 entrò a far parte del Kurchatov Institute of Atomic Energy e che dal 1973 al 1988 è stato direttore del Space Research Institute di Mosca – ho trovato interessante un fatto non di certo cruciale per il mio elaborato ma che fu indicativo per gli esiti della Guerra Fredda, ossia che nel 1990 Sagdeev sposò Susan Eisenhower, nipote del noto presidente americano che è stato anche comandante della NATO. Nell’intervista, la Dott.ssa Maurizi chiede allo scienziato:

***Going towards the conclusion, in 1990 you married Susan Eisenhower, the granddaughter of the American president who was the first Commander of NATO. Did the KGB tell you that that marriage was really “not on”?***

*We did not have this kind of pressure. Of course, we informed the Soviet authorities about our projects and they told us not to expect a standing ovation. Whereas during our wedding celebration the former American Secretary of Defense, Robert Mc Namara, raised his glass and said: “This marriage signifies the end of the Cold War and the beginning of global warming!”*<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 171-172.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>35</sup> STEFANIA MAURIZI, “Parla lo scienziato che unì Est e Ovest” – Intervista esclusiva con Roald Sagdeev, “Tuttoscienze” in La Stampa, Torino 2003.

## I.6 Il quartetto pittoresco

Ultimo oggetto della mia analisi iniziale è il cosiddetto “quartetto pittoresco” presente alla partita dei Giants contro i Dodgers: Jackie Gleason, Frank Sinatra, Toots Shor e J. Edgar Hoover.

Di J. Edgar Hoover ho già fatto cenno poc’anzi parlando della sua reazione alla notizia dell’esplosione della bomba atomica, ma DeLillo approfondisce la presenza dei quattro alla partita e di come lui abbia interpretato la loro presenza tutti insieme a un evento così importante:

Sometime after I emerged from the library basement, I learned that a certain picturesque foursome had been present at the ballgame in question. Jackie Gleason, Frank Sinatra, Toots Shor and J. Edgar Hoover. Three roistering night owls and one strait-laced man of the law. Sportsmen and cronies who wouldn't want to deny themselves the aura of such a high-profile event. Hoover's name was a surprise, the kind of lucky find that makes a writer believe he is astrologically blessed.<sup>36</sup>

Ma è J. Edgar Hoover ad attirare maggiormente l’attenzione di DeLillo: mentre la maggior parte dei personaggi di *Underworld* sono invenzioni – se non intere almeno parziali – Hoover è una “disinvenzione” reale, una congettura tesa e a tratti furiosa nella sua individualità inespugnabile. Un uomo che ogni romanziere vorrebbe analizzare fino a scoprirne la vera natura nascosta; non a caso, DeLillo configura la personalità di Hoover con particolari che non passano inosservati: la sua presunta omosessualità, la sua misofobia e il suo costante desiderio di stare con uomini importanti non per il proprio ego ma per poterli “controllare” da vicino.

J. Edgar Hoover makes several appearances in "Underworld." He is not one of the central characters. These people are all inventions, whole or partial, issuing from the author's memory and imagination, from the small, gathered fragments of overheard voices and random faces glimpsed in the street. Hoover is a disinvention, real, conjectured, gambled on, guessed at. Hoover in his taut and raging selfhood. Hoover in his impregnability, an incitement to the novelist's perennial effort to detect the hidden nature of things.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> DON DELILLO, *The Power of History*, New York Times, New York 1997, p. 4.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Per gli altri tre personaggi che “accompagnano” Hoover, DeLillo ci fa notare che, sebbene si trovino a una partita di baseball in qualità di cittadini americani e non in qualità di personaggi famosi, loro continuano a comportarsi come se fossero in scena, in particolare Gleason e Sinatra. Gli spettatori che si trovano vicini a loro continuano a chiedergli di mettersi in mostra come a volerli vedere *in live* come VIP e non come persone normali, pendono dalle loro labbra e sono sempre in attesa di sentire una battuta che hanno detto in un film o in uno spettacolo, vogliono vedere il ghigno di Sinatra e sentire la sua cadenza italoamericana, non a caso i dialoghi tra Sinatra, Gleason e Shor sono molto stilizzati e rimanendo sul modello “spettacolare” dei loro interventi mediatici in televisione o a teatro. Gleason è un comico, ha fatto e continua a fare satira offensiva, *insult comedy*, e come tale prende in giro il pubblico anche in maniera molto greve; arriva allo stadio già ubriaco, addirittura non dovrebbe trovarsi lì ma alle prove del suo sketch *The Honeymooners* che andrà in onda due giorni dopo (il 5 ottobre 1951) ma non ci vede niente di male a mancare alle prove dal momento che in tribuna sta comunque facendo il suo lavoro intrattenendo gli spettatori (nonostante Sinatra inizi a esserne seccato).

Gleason isn't even supposed to be here. There's a rehearsal going on right now at midtown studio and that's where he's supposed to be, preparing a skit called 'The Honeymooners', to be shown for the first time in exactly two days. [...] Gleason sees nothing strange about missing a rehearsal to entertain fans in the stands. But it's making Sinatra uneasy, all these people lapping at their seat back. He is used to ritual distances. He wants to encounter people in circumstances laid out beforehand. Frank doesn't have his dago secret service with him today. And even with Jackie on one flank and Toots on the other – a couple of porkos who function as natural barriers – people keep pressing in, showing a sense of mission. He sees them decide one by one that they must speak to him. The rigid grins floating near. And the way they use him as a reference for everything that happens. Somebody makes a nice play, they look at Frank to see if he had noticed.

He leans over and says, “Jack, it's a great boot being here but you think you can put a towel over your face so these people can go back to watching the game?”<sup>38</sup>

Dopo aver delineato il quadro generale del romanzo e i suoi principali assi tematici e strutturali, il capitolo successivo si concentrerà su un'analisi approfondita degli intermezzi dedicati a Manx

---

<sup>38</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 24.

Martin, che svolgono una funzione cruciale all'interno dell'architettura narrativa dell'opera. Attraverso questi passaggi sarà possibile introdurre progressivamente quello che può essere considerato il vero fulcro del romanzo, il personaggio di Nick Shay, la cui traiettoria individuale si intreccia in modo significativo con la storia collettiva e con le tensioni che attraversano *Underworld*.

## I.7 I personaggi di *Underworld*

Per offrire un quadro chiaro e completo dei personaggi del romanzo, presento qui di seguito una tabella riassuntiva che elenca tutti i protagonisti e i personaggi secondari, insieme alle loro relazioni principali. La tabella ha lo scopo di permettere ai lettori del mio elaborato di orientarsi facilmente tra i nomi e i ruoli presenti in *Underworld*, fornendo le informazioni essenziali su ciascun personaggio e sui legami che lo collegano agli altri, così da rendere comprensibile la rete narrativa anche a chi non ha letto direttamente il romanzo.

PERSONAGGIO	RUOLO NEL ROMANZO E PERSONAGGI COLLEGATI
<b>Russ Hodges</b> (reale)	Commentatore della partita dei Giants VS Dodgers per la WMCA
<b>Bobby Thomson</b> (reale)	Battitore di Giants (il vincitore): manda la palla in fuoricampo (nella realtà non si sa dove sia la palla; nel racconto viene presa da <b>Cotter</b> ) <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Ralph Branca</b>: lanciatore dei Dodgers (il vinto): sia Branca che Thompson appariranno in varie foto celebrative con diversi presidenti USA nel corso dei decenni</li> </ul>
<b>Frank Sinatra</b> (reale)	Cantante e attore; spettatore alla partita
<b>Jackie Gleason</b> (reale)	Conduttore statunitense, attore della sitcom <i>The Honeymooners</i> ; spettatore alla partita
<b>Toots Shor</b> (reale)	Proprietario di un famoso locale di Manhattan; spettatore alla partita
<b>J. Edgar Hoover</b> (reale)	Direttore dell'FBI negli anni '50 e '60; spettatore alla partita (detto "Jedgar") <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Clyde Tolson</b> (detto "Junior"): fedele braccio destro di Hoover</li> <li>- <b>Jesse Detwiler</b> (reale): teorico dei rifiuti. Famoso negli anni '70 per aver rubato rifiuti a J. Edgar Hoover</li> </ul> <p>È un personaggio pilota che, a un certo punto della narrazione, viene presentato in una sorta di sdoppiamento: il narratore fa incontrare la sua figura "reale" con Suor Alma Edgar, personaggio fittizio che porta lo stesso nome. Questo gioco di omonimia crea un effetto di specchio tra i due, come se fossero due versioni parallele della stessa identità narrativa. Un ulteriore elemento di collegamento è la comune fobia dei germi, tratto che li accomuna</p>

	e rafforza il legame simbolico tra le due figure.
<b>Cotter Martin</b>	<p>Ragazzo afroamericano, entra di straforo alla partita dei Giants e s’impadronisce per primo della <b>palla</b>. Questa scena viene costruita come una sequenza visiva, cinematografica, sembra come un montaggio di immagini</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Rosie Martin</b>: sorella</li> <li>- <b>Manx Martin</b>: padre; ruba la palla e la rivende a <b>Charles Wainwright</b></li> <li>- <b>Ivie Martin</b>: madre</li> <li>- <b>Bill Waterson</b>: seduto accanto a Cotter durante la partita; litigano per la palla</li> </ul>
<b>Klara Sax</b>	<p>Artista: trasforma i rottami dei B-52 in opere d’arte (corrispettivo di quest’opera d’arte – fittizia – sono le <b>Watts Tower</b>, a L.A., torri costruite con rifiuti e materiali di scarto)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Albert Bronzini</b>: marito, lo tradisce con Nick e con Miles. Poi lo lascerà e si risposerà</li> <li>- <b>Teresa</b>: figlia</li> <li>- <b>Esther Winship</b>: amica e mecenate di Klara</li> <li>- <b>Jack Marshall</b>: marito di Esther Winship</li> <li>- <b>Miles Lightman</b>: regista di film indipendenti e compagno di Klara. Saxofonista famoso</li> <li>- <b>Acey Greene</b>: pittrice e amica di Klara</li> <li>- <b>Jason Vanover</b>: secondo marito di Klara</li> <li>- <b>Nick Shay</b>: hanno una relazione sessuale quando lui è giovane e lei è ancora sposata con Albert</li> <li>- <b>Carlo Strasser</b>: terzo marito di Klara</li> <li>- <b>Sergej Ejzenstein</b>: Klara vede un suo film (fittizio) e fa una riflessione sul contraddittorio e sul conflitto. Il film è intitolato “<b>Unterwelt</b>” – da cui è stato preso il titolo del libro “Underworld”</li> </ul> <p>Nella <b>Parte IV</b> i suoi occhi sono il filtro della narrazione. Si tratta dell’estate del</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- ’74, chiamata l’<b>estate dei tetti</b>: passa tutta l’estate con Miles a party sui tetti di Manhattan.</li> </ul>
<b>Albert Bronzini</b>	Professore in pensione, primo marito di <b>Klara Sax</b> ; ha insegnato a <b>Matt Shay</b> a giocare a scacchi. Ha rapporti anche con <b>Padre Paulus</b> , con cui parla della famiglia

	Shay e dei due ragazzi. È lui che chiede al Padre di aiutare Nick.
<b>Nick Shay</b>	<p>Imprenditore della spazzatura; ultimo possessore della palla (la compra da <b>Marvin Lundy</b>). Per via delle sue origini italo-americane nel Bronx e di alcuni ragionamenti di cui si fa portatore, può essere considerato l'<i>alter ego</i> di <b>DeLillo</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Marian Shay</b>: moglie, che poi lo tradirà con il migliore amico, <b>Brian Classic</b></li> <li>- <b>Jeff Shay</b>: figlio, sta sempre al computer</li> <li>- <b>Lainie Shay</b>: figlia</li> <li>- <b>Jimmy Costanza</b>: suo padre, allibratore scomparso quando i figli erano piccoli</li> <li>- <b>Rosemary Shay</b>: madre</li> <li>- <b>Brian Classic</b>: amico e socio di Nick; amante di Marian</li> <li>- <b>Simeon Branson Biggs (Big Sims)</b>: collega di Nick</li> <li>- <b>Greta Branson Biggs</b>: moglie di Simeon</li> <li>- <b>Loyal Branson Biggs</b>: figlio di Simeon</li> <li>- <b>Padre Paulus</b>: padre che lo aiuta dopo il riformatorio</li> <li>- <b>Jane Farish</b>: produttrice della BBC che vuole realizzare un programma su uno dei giacimenti che avrebbero utilizzato l'immagazzinaggio delle scorie nucleari.</li> <li>- <b>Jesse Detwiler (reale)</b>: teorico dei rifiuti. Famoso negli anni '70 per aver rubato rifiuti a J. Edgar Hoover</li> <li>- <b>George Manza</b>: barista. Aveva trovato lavoro a Nick. Faceva uso di eroina e aveva trovato un fucile, con cui sarà ucciso da un Nick quasi diciassettenne</li> <li>- <b>Amy</b>: ha una storia con Nick ad un certo punto</li> </ul>
<b>Matt Shay</b>	<p>Fratello di Nick, da bambino appassionato di scacchi, lavora in una base militare americana chiamata Pocket nel New Mexico</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Janet Urbaniak</b>: infermiera; fidanzata e poi moglie</li> <li>- <b>Eric Deming</b>: professionista dei bombardieri e collega di Matt</li> </ul>
<b>Marvin Lundy</b>	<p>Collezionista di cimeli del baseball, ossessionato dalla ricerca della palla della celebre partita</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Eleanor</b>: moglie. Era con il marito in luna di miele in Svizzera quando ci fu il fuoricampo di Bobby Thompson</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Brian:</b> gli racconta della sua ossessione per la palla</li> </ul>
<b>Ismael Munoz</b>	Artista di strada. Con la sua banda dipinge graffiti con il nome d'arte di <b>Moonman157</b>
<b>Suor Alma Edgar</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Esmeralda:</b> bambina dei bassi fondi (spazzatura), del Muro, stuprata e uccisa, la cui apparizione su un cartellone fa aprire gli occhi alla Suora, che può andarsene in pace</li> <li>- <b>J. Edgar Hoover:</b> suo omonimo</li> <li>- <b>Famiglia Shay:</b> è suora del quartiere del Bronx e conosce i ragazzi</li> </ul>
<b>Charles Wainwright</b>	<p>Secondo possessore della palla, comprata da Manx Martin</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Chuckie Wainwright:</b> suo figlio, pilota militare, eredita la palla ma la perde</li> </ul>
<b>Richard Henry Gilkey</b>	<p>Serial killer, rappresentato nel video continuamente guardato e mandato in tv. È battezzato il <b>Texas Highway Killer</b>. Vive ancora con i genitori e compra medicine per il padre ammalato. Chiama il programma televisivo e aveva parlato con la presentatrice: si era sentito reale ed era riuscito ad aprirsi per la prima volta.</p> <p>Un omicidio da lui commesso viene registrato da una bambina di 12 anni, che riprende con <b>sguardo inconscio</b> all'interno della macchina in cui Richard sta per uccidere il conducente. Questo filmato sarà <b>ripetuto ossessionatamente</b>, sia dalle emittenti televisive, che dalle persone che lo riguardano in continuazione grazie alla rete. La registrazione rende <b>eterno</b> ciò che è successo in pochi secondi. DeLillo riflette sul fatto che nella società moderna viene dato un significato a tutto quello che viene registrato, anche se è una cosa banale. Aveva la tecnica della "mano sinistra"</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- <b>Bud Walling:</b> suo amico.</li> </ul>
<b>Lenny Bruce</b>	Cabarettista acido ed eclettico, diventato famoso per la frase " <i>moriremo tutti quanti!</i> ". <b>Schneider:</b> è il suo nome da ebreo, che cambierà per avere normalità.

## Capitolo II – Manx Martin e Nick Shay

In questo capitolo mi occuperò di analizzare gli episodi di Manx Martin – in particolare il primo e il terzo – e di introdurre la figura del personaggio principale di *Underworld*, Nick Shay.

### II.1 Manx Martin 1, 2 e 3

Quando Cotter Martin torna a casa dopo la partita, in casa c'è solo sua sorella Rosie, che sta facendo i compiti. Dalla finestra Rosie lo vede arrivare senza libri e capisce subito che ha marinato la scuola; poco dopo, però, lo vede entrare in casa con i libri in mano. In realtà Cotter, prima di salire, è dovuto tornare nel sottoscala a recuperarli e proprio lì viene fermato dal custode del palazzo, che sta cercando suo padre perché deve parlargli.

Per quanto riguarda l'avvio della narrazione, DeLillo comincia con un «Then he remembers»<sup>39</sup>, come se riprendesse il racconto dal punto in cui lo aveva sospeso nel prologo: «Shit man. I don't want to go to school tomorrow.»<sup>40</sup>, per poi proseguire con un linguaggio che si rivolge a un "tu" generico quando dice «and goes back down the stairs because you can't come home from school without your schoolbooks, fool.»

Dal punto di vista linguistico, quindi, la frase «Then he remembers his books and goes back down the stairs because you can't come home from school without your schoolbooks, fool.» è costruita per riprodurre il flusso immediato del pensiero e dell'azione, combinando narrazione in terza persona e voce interiore colloquiale.

L'attacco con "Then" ha valore temporale e sequenziale: segnala uno scatto cognitivo improvviso, quasi un momento di realizzazione. È tipico di una narrazione che segue passo dopo passo la coscienza del personaggio e scandisce gli eventi come una catena di micro-azioni mentali e pratiche. La sequenza "he remembers" → "goes back down" accosta un verbo mentale e uno motorio. Prima il recupero mnemonico, poi la reazione fisica. La coordinazione con "and" è semplice e lineare, senza subordinazioni complesse: rispecchia la logica immediata del pensiero (ricorda → agisce).

Invece l'uso del presente semplice ("remembers", "goes") produce un effetto di simultaneità e vividezza, come se la scena si svolgesse davanti al lettore. È una strategia tipica per rendere la focalizzazione interna più diretta. La proposizione "because you can't come home from school without your schoolbooks" introduce la causa dell'azione ma lo fa in forma di massima

---

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 58.

generale, non come motivazione soggettiva (“because he can’t...”). Questo trasforma il motivo in una regola quasi proverbiale o automatica. Il passaggio da terza persona (“he”) a seconda persona generica (“you”) è molto significativo: simula una voce interiore auto-diretta, come se il personaggio si stesse parlando da solo, crea un effetto di coinvolgimento del lettore e rende la giustificazione più universale e normativa.

Il lessico è quotidiano (“books”, “stairs”, “schoolbooks”) e i *phrasal verbs* (“goes back down”) contribuiscono a un tono parlato. La sintassi è lineare, paratattica, poco gerarchizzata, tipica del discorso spontaneo. La chiusura con “fool” funziona come un auto-rimprovero colloquiale. È un marcatore pragmatico che rende esplicita la dimensione di monologo interiore e introduce una sfumatura ironica, quasi brusca rafforzando il carattere informale e psicologicamente immediato dell’enunciato.

In sintesi, la frase combina presente narrativo, coordinazione semplice, slittamento di persona e marcatori colloquiali per costruire una prosa che imita il pensiero in atto: rapida, autocorrettiva e internamente dialogica.

I dialoghi — prima con il custode, poi con la sorella — sono molto brevi e concisi: si configurano come rapidi botta e risposta che Cotter scambia con i suoi interlocutori, chiudendo ogni conversazione in modo immediato e senza eccessivi sviluppi.

Per esempio, il dialogo con il custode:

The janitor comes in the back door from the yards, the new janitor, he limps so bad you’re not even sure you feel sorry for him – maybe you wonder why he’s walking around at all.

“What’s this?”

“Dropped something,” Cotter says.

“I need to talk to your father.”

“When I see him.”

“Tell him,” the man says.<sup>41</sup>

Anche con la sorella il dialogo procede in modo rapido e serrato, ma con una differenza significativa: Rosie apre con una domanda retorica e parla del fratello in terza persona singolare, adottando un tono quasi investigativo quando nota qualcosa nella tasca di Cotter e allude a una mela per la sua forma sferica; solo nell’ultima battuta passa alla seconda persona, rivolgendosi direttamente a Cotter:

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 137.

“What’s he carrying in his pocket? Makes a person wonder,” Rosie says. “Looks like an apple to me. Maybe he went to an orchard on his day off.”

“What day off?”

“Traveled upstate on a bus to pick some apples. Of course we have apples right here. But that’s for after school. No school, no apples. Is that why he found his own apple?”

“If I didn’t go to school, where did I go?”

“I don’t know but when I saw you from the window you had no books and when you walked in the door, lo and behold.”

“Then you know that’s not an apple in my pocket.”

He takes out the ball and does his flip trick, back-spinning the thing over his hand and wrist and catching it with a sort of gearshift motion, elbow in reverse.<sup>42</sup>

Quindi Cotter ottiene una piccola vittoria simbolica: Rosie si limita a sorridere e torna ai suoi compiti senza controbattere. Il sorriso, più che segnare una resa, suggerisce una sospensione del confronto, ma dal punto di vista del ragazzo equivale comunque a chiudere lo scambio a proprio favore. La scena si spegne così senza escalation, coerentemente con la dinamica di dialoghi brevi e taglienti che caratterizza il loro rapporto.

Subito dopo Cotter si ritira in camera: appoggia la palla sul letto, indossa un vecchio maglione e resta a guardare fuori dalla finestra. La sequenza di gesti è minima e concreta, costruita su azioni quotidiane che rallentano il ritmo e introducono una breve pausa contemplativa. L’attenzione si sposta dall’interazione verbale all’interiorità silenziosa del personaggio. Quando arriva la madre, però, Cotter torna in cucina e la narrazione riprende il suo andamento dialogico: anche qui lo scambio è costruito su battute rapide e funzionali, senza lunghe spiegazioni o digressioni, in continuità con il registro asciutto già visto nelle scene precedenti. La famiglia cena insieme, ma l’assenza del padre — Manx Martin — è significativa: non è presente a tavola e nessuno lo nomina. Questo vuoto non viene tematizzato apertamente, ma resta sullo sfondo come dato implicito della situazione domestica. Durante la cena la conversazione si concentra su un uomo che predica per strada sempre nello stesso punto: una figura ricorrente del romanzo, destinata a riemergere più avanti. Nel secondo capitolo dedicato a Manx Martin gli verrà riservato un breve episodio autonomo, che permetterà al lettore di ascoltare direttamente il contenuto della sua predicazione, trasformando un accenno laterale in

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 138.

un momento testuale pienamente sviluppato.

L'arrivo a casa di Manx Martin risulta quasi improvviso, perché DeLillo non lo introduce con alcuna preparazione narrativa. Il lettore viene semplicemente informato del suo rientro, senza indicazioni su dove sia stato o cosa abbia fatto durante la giornata. In un primo momento si potrebbe pensare che torni dal lavoro, ma andando avanti nella lettura si scopre che Manx è disoccupato e che l'unica a lavorare è la moglie, Ivie.

Nel capitolo "Manx Martin 1" la scena è narrata dal punto di vista di Cotter. Quando Manx rientra in casa, DeLillo non scrive "When Manx Martin comes in", che sposterebbe il fuoco sul personaggio di Manx, ma «When his father comes in»<sup>43</sup>: il narratore resta in terza persona, però adotta la prospettiva di Cotter. È una scelta coerente che mantiene la focalizzazione sul ragazzo per tutto il capitolo.

All'arrivo di Manx, il dialogo tra padre e figlio segue la stessa modalità già vista negli scambi di Cotter con la madre e la sorella: un confronto rapido, costruito su battute brevi e risposte immediate. Cotter riferisce al padre che il custode vuole parlargli «He's a yard dog. Pay no mind.»<sup>44</sup>, risponde Manx, al che Cotter gli domanda come faccia il custode a conoscerli nonostante sia appena arrivato e la risposta del padre è significativa: «Maybe we're famous, you and me. Two hombres that they put out the word these guys be mighty tough.»<sup>45</sup>

Manx definisce entrambi "hombres", scegliendo quindi un termine spagnolo per riferirsi a sé e al figlio. Anche nella traduzione italiana di Delfina Vezzoli questa sfumatura linguistica viene mantenuta: «Forse siamo famosi, tu e io. Due macho, forse circola voce che siamo dei duri.»<sup>46</sup>

La traduttrice conserva infatti un vocabolo spagnolo — *macho* — invece di sostituirlo con un equivalente italiano neutro come "uomini". Questa scelta preserva il colore espressivo dell'originale e richiama un'idea di mascolinità esibita, quasi stereotipata, legata all'immagine del "duro" dominante e virile. Allo stesso tempo, nel contesto del testo, l'uso di questo termine produce un effetto leggermente ironico o contrastivo, perché il lettore capisce che i personaggi non incarnano davvero quel modello di mascolinità ostentata che la parola suggerisce.

Cotter chiede poi al padre di scrivere una lettera per giustificare la sua assenza da scuola, e la scena torna a svilupparsi attraverso uno scambio di battute rapido e serrato; è proprio nel corso di questo dialogo che, alla fine, il ragazzo confessa di essere andato alla partita al Polo Grounds

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p. 149.

e di aver preso la palla del fuoricampo di Bobby Thomson; il padre pensa che il figlio stia mentendo, ma bastano poche battute incalzanti per far sì che si convinca:

“Hey. Are you being straight-up with your dad?”

“Why would I lie?”

“Okay. Why would you? You wouldn’t.”

“No reason for it.”

“All right. No reason. I can see that. Who else you tell?”

“Nobody.”

“You didn’t tell your mother?”

“She’d tell me give it back.”<sup>47</sup>

L’ultima domanda di Manx, in cui chiede a Cotter se avesse raccontato l’accaduto alla madre, e la relativa risposta del ragazzo — «mi avrebbe detto di restituirla» — sono particolarmente significative, perché ci offrono uno sguardo su più livelli della vicenda familiare. Da un lato, servono a caratterizzare il rapporto tra padre e figlio: in questo momento, infatti, tra Manx e Cotter si crea una sorta di complicità, un’intesa che li unisce nella gestione segreta della palla. Tuttavia, questa complicità è destinata a essere tradita, come il lettore scoprirà in seguito, quando Manx deciderà di vendere la palla, ignorando l’accordo implicito con il figlio.

Dall’altro lato, la stessa domanda e risposta ci aiutano a delineare il carattere della madre. Mentre Manx accoglie la palla portata a casa da Cotter e ne riconosce il valore — seppur in modo egoistico e personale, vedendola come un trofeo da custodire — la madre, al contrario, ne riconoscerebbe l’importanza e agirebbe in modo etico: proprio in virtù del valore della palla, consiglierebbe al figlio di restituirla al Polo Grounds, insegnandogli la differenza tra possesso e giustizia. Così, un semplice scambio di battute non solo rivela le dinamiche tra padre e figlio, ma mette anche in luce le diverse concezioni morali e affettive dei genitori.

A questo punto, però, Cotter si mette in guardia sapendo bene che allearsi con suo padre contro sua madre è un rischio: «He knows the worst trap in the world is taking sides with his father against his mother. He has to be careful every which way, saying this and doing that, but the most careful thing of all is stick by his mother. Otherwise he’s dead.»<sup>48</sup>

A questo punto, Manx cerca di organizzare con Cotter un piano per recarsi insieme il giorno

---

<sup>47</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 145.

<sup>48</sup> *Ibidem.*

seguito allo stadio, con l'intento di mostrare la palla e il biglietto del ragazzo come prova che quest'ultimo era davvero presente alla partita. Tuttavia, Manx comprende subito che per portare a termine il piano non basta semplicemente presentarsi: bisogna sapere esattamente a chi rivolgersi una volta arrivati, perché allo stadio saranno presenti molti altri tifosi, ognuno con la propria palla, pronti a dichiarare che quella in loro possesso è quella del fuoricampo. La situazione, dunque, richiede attenzione e strategia: non è sufficiente avere la prova fisica della palla e del biglietto, ma occorre anche affrontare la possibile confusione e la concorrenza di altri spettatori, rendendo il compito più complesso e delicato di quanto inizialmente avesse immaginato. Cotter però è più realista: «Who pays attention to us? They see two coloreds from nowhere. They gonna believe some colored boy snatch the ball out of them legions in the crowd?»<sup>49</sup> così Manx ci riflette su e torna a parlare della lettera per la scuola e inizia a pensare di scrivere una lettera – da mandare raccomandata – per la federazione del baseball. In questo momento, a Manx comincia a balenare l'idea di vendere la palla: è la prima volta che questo pensiero prende forma nella sua mente. Cotter, invece, non vuole nemmeno sentirne parlare; per lui la palla rappresenta un ricordo prezioso e vuole tenerla per sé. Alla risposta del padre — «Crazy to let the thing sit here and do nothing and earn nothing»<sup>50</sup> — emerge in modo chiaro la differenza di visione tra i due: mentre Cotter la considera un oggetto carico di valore affettivo, simbolo della giornata allo stadio e della propria esperienza, Manx la vede esclusivamente come una possibile fonte di guadagno, un'occasione da sfruttare.

È proprio in questo scambio che comincia a incrinarsi l'ideale del rapporto padre-figlio, un legame che, almeno in teoria, la passione per il baseball avrebbe dovuto rafforzare partendo proprio dalla partita di quel giorno. La complicità che si stava formando nel condividere l'emozione dell'evento sportivo si scontra con interessi e prospettive divergenti: Cotter e Manx non sono più allineati in ogni aspetto, ma cominciano a muoversi in direzioni opposte.

E poi la stoccata finale: Cotter prova a chiedere al padre quanti soldi gli darebbero, Manx risponde che non ne ha idea ma che sarà necessario accludere alla lettera anche il biglietto o lo scontrino come controprova che Cotter fosse alla partita, ma il figlio risponde: «I don't have a stub.»<sup>51</sup> Manx è sconvolto, il figlio gli spiega che non avendo i soldi per comprare il biglietto ha scavalcato i cancelli e poi sconcolato conclude: «No money, no tickee.»<sup>52</sup>

Il figlio a questo punto sa di aver vinto una battaglia costringendo il padre alla ritirata, ma in

---

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> *Ibidem.*

lui s'insinua un senso di colpa sapendo che con il guadagno ricavato dalla palla avrebbero preso un respiro dai debiti; tace aspettando che il padre se ne dimentichi: «This is one of the things they count in this house, unspokenly – they sit around and wait for him to forget.»<sup>53</sup>

Il padre se ne va, entra la madre a dargli la buonanotte e poi Cotter rimane solo a pensare alla giornata appena passata, alla partita che «gli rotola addosso»<sup>54</sup> e sa che è la prima cosa a cui penserà la mattina: «one part of him is already there even as he falls asleep, waking up to think about the game.»<sup>55</sup>

Nella parte finale di “Manx Martin 1” assistiamo a un breve ma significativo siparietto tra marito e moglie, che rivela con chiarezza la natura del loro rapporto. In questa scena emerge in modo evidente la scarsa considerazione che la moglie nutre nei confronti del marito: le sue parole e il suo atteggiamento tradiscono disinteresse e superiorità. Allo stesso tempo, il marito si mostra per quello che è realmente: un uomo debole, passivo, privo di carattere e incapace di esercitare un vero controllo, sia sulla situazione che sulla dinamica familiare. La scena, seppur breve, serve quindi a rendere visibile la disparità di ruoli all'interno della coppia e a mettere in luce il contrasto tra l'atteggiamento dominante della moglie e la remissività del marito, offrendo al lettore un quadro netto della loro relazione e delle tensioni implicite che la attraversano.

She says, “You were talking to him.”

“Whose business is it?”

She says, “Talking an awful long time.”

“He’s my son. Whose business is it?”

“Leave him alone. My business,” she says. “That’s what he wants. Left alone to grow up without advice from you. Only he won’t say it himself.”

“Let him tell me.”

She says, “I’m telling to you.”<sup>56</sup>

In questo breve scambio di battute, la moglie cerca di capire cosa si siano detti padre e figlio e invita Manx a lasciare in pace Cotter, esortandolo a permettere al ragazzo di crescere senza i suoi consigli. Dal punto di vista testuale, è interessante osservare come ogni intervento della

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>54</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p. 154.

<sup>55</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 148.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 148-149.

moglie sia introdotto dall'anafora interna "she says", che ricorre prima di ciascuna sua battuta. Questo espediente non è neutro: mette in evidenza il predominio della voce femminile nella scena, sottolineando che è lei a parlare, a dare indicazioni e a esercitare controllo, mentre le parole del marito restano quasi ignorate. La ripetizione di "she says" diventa così uno strumento stilistico che rafforza la caratterizzazione della moglie come figura dominante, autoritaria e decisa, evidenziando il contrasto con la passività del marito.

Quando la moglie va a dormire, Manx entra nella camera del figlio e vede subito la palla da baseball in bella mostra sul letto inutilizzato (sappiamo, infatti, che la famiglia Martin è composta da Manx, la moglie Ivie, Rosie, Cotter e altri due figli che sono uno in Corea e l'altro in Georgia) e questo lo lascia sempre basito perché ha sempre insegnato ai figli di vivere sulla difensiva e aver cura dei propri beni, dati i tempi che corrono: «They obtain a valuable thing and don't even bother to hide it.»<sup>57</sup>

Ma a chi devono nascondere i loro beni di valore? A chi dovrebbe nascondere, Cotter, la palla? Al mondo o a suo padre? In questo caso, dovrebbe nasconderla proprio a Manx che, se in un primo momento si ferma a riflettere se prendere o meno la palla, poi lo fa. Indossa il cappotto dismesso di uno dei suoi figli, scende i gradini e s'incammina nella strada entrando nell'episodio "Manx Martin 2".

"Manx Martin 2" è l'episodio più lungo dei tre. Il primo è lungo 13 pagine, il secondo 17 e il terzo 15.

Qui il protagonista incontra per primo il custode, che cercava di parlargli fin dal pomeriggio: sono sparite due pale da neve ed è convinto che sia stato Manx Martin a rubarle; Manx, però, sostiene di non saperne nulla. Lasciato il custode, si incammina per andare – come dice a Franzo, un amico – da Tally. Sulla strada incrocia il predicatore di cui parlavano Cotter, Ivie e Rosie a cena. Nel romanzo questa figura viene indicata ricorrentemente con la formula «the preacher». Leggiamo ben tre predicazioni in questa scena, tutte incentrate sulla bomba atomica e sul complottismo massonico americano: la prima proclama che solo gli insetti sopravviveranno alla bomba atomica: «This is what they say and I believe them because they study the matter. All the creatures God put on earth, only insects survive the radiation.»<sup>58</sup> e ancora: «Nobody here need scientific proof that insects be the last living things. They already pretty close. We dying all the time, these roaches still climbing the walls and coming out the

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 352.

cracks.»<sup>59</sup>

La seconda predicazione (che in realtà è un *continuum* della prima dato che si tratta di un discorso unico) sostiene che nel momento in cui i russi hanno fatto scoppiare la bomba atomica (ricordiamolo: quello stesso giorno) dall'altro capo del mondo, i funzionari del governo stanno progettando di costruire rifugi antiatomici sotto le strade di tutta la città capaci di contenere fino a venticinquemila persone, ma solo persone bianche. Ad Harlem, dice, nessuno sta costruendo niente: «Every one of those people standing in those shelters while the bombs raining down is a white person. I'm talking to you. Because not one single shelter's being built in Harlem. [...] A-bombs raining from the sky, what are you supposed to do? Take a bus downtown?»<sup>60</sup> Questo è un passaggio interessante non solo per la teoria del razzismo contro i neri, ma anche per l'aspetto linguistico dell'ultima domanda, tradotta dalla Vezzoli «Che prendiamo un autobus per downtown?»<sup>61</sup>: se riprendiamo il prologo *The Triumph of Death*, ritroviamo un'espressione simile nel momento in cui i tifosi sono fuori dallo stadio o stanno arrivando; la folla, *the crowd*, aspetta nervosamente gli ultimi tifosi che scendono dai taxi che arrivano proprio da downtown: «They are waiting nervously for the ticket holders to clear the turnstiles, the last loose cluster of fans, the stragglers and loiterers. They watch the late-arriving taxis from downtown... »<sup>62</sup>

La terza e ultima parte della predicazione, invece, è incentrata sulla banconota da un dollaro americana, che noi tutti conosciamo, e di cui spesso si sono sentite teorie circa i messaggi massonici nascosti in essa. Il predicatore fa proprio questo: estrae la banconota dalla tasca dei suoi pantaloni (che sono «cuffed pants like some uniform a boy invents, playing army.»), la srotola come se fosse un gioco di prestigio e la fa sventolare davanti al gruppo di persone che si è fermato davanti a lui.

You see the eye that hangs over this pyramid here. What's pyramids doing on American money? You see the number they got strung out at the base of this pyramid. This is how they flash their Masonic codes to each other. This is Freemason, the passwords and handshakes. This is Rosicrucian, the beam of light. This is webs and scribbles all over the bill, front and the back, that contains a message. This is not just rigamarole and cooked spaghetti. They predicting the day and the hour. They telling each other when the time is come. You can't find the answer in the Bible or the Bill of Rights. I'm talking to you. I'm saying history is written on the commonest

---

<sup>59</sup> *Ibidem.*

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>61</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p. 375.

<sup>62</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 12.

piece of paper in your pocket.<sup>63</sup>



*Retro della banconota da 1 \$ americana*

64

Con le frecce rosse ho indicato i principali simboli di cui parla il predicatore: l'occhio che aleggia sopra la piramide, la stessa piramide che – a detta del predicatore – ha poco a che fare con la storia americana e, infine, il numero romano MDCCLXXVI (1776) posto sotto la piramide. Secondo il predicatore, questi sono i mezzi con cui “loro” si trasmettono i codici massonici.

Come ben sappiamo, però, il numero 1776 compare perché è l'anno della Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti, firmata il 4 luglio. La piramide, che fa parte del Grande Sigillo degli Stati Uniti, rappresenta simbolicamente la costruzione della nazione: una struttura solida ma ancora “incompleta”, a indicare un progetto in continua crescita. La data 1776 segna quindi l'inizio ufficiale degli Stati Uniti come Stato indipendente. Nel Grande Sigillo, inoltre, l'occhio posto sopra la piramide — il cosiddetto “occhio della Provvidenza” — suggerisce che la nascita e lo sviluppo della nazione avvengano sotto la protezione e la guida divina.

Il predicatore studia questa banconota da ben quindici anni, si sente controllato e seguito dall'occhio, soprattutto perché – dice – è sempre più vicino a svelare il codice segreto: «I'm getting closer every day to breaking the code.»<sup>65</sup>

Dopo aver lasciato il predicatore, Manx Martin si dirige al bar di Tally, dove incontra Antoine Cooper, fratello di Franzo. Con lui intraprende un dialogo simile a quelli già visti: battute rapide e risposte a volte scollegate dalle domande. Ad esempio, quando Antoine chiede «You don't follow the war?», Manx risponde con un'altra domanda, dando inizio a uno scambio a tratti confuso e sconclusionato:

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 354.

<sup>64</sup> Immagine protetta da copyright: <https://www.alamy.it/retro-di-1-banconota-da-un-dollaro-serie-1981-con-il-grande-sigillo-degli-stati-uniti-vecchia-banconota-da-soldi-americana-retro-d-annata-usa-image438615397.html>

<sup>65</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 354.

“You don’t follow the war?”

“What’s that you’re drinking?”

“I like to follow the war. They plot their strategies.”

“They blow horns and whistles, that’s their strategy, them Chinese. They come charging down in swoops.”

“This here’s brandy, my man. Drinking imported tonight.”

“It’s sitting there a little potent,” Manx says.

“Only in the glass. Goes down the hatch real smooth.”

“They come in swoops. That’s their strategy.”

“You say a prayer now and then. That’s what you do.”

“Sure, Antoine. I kneel by the bedside.”

“You done okay with your kids.”

“Sure, Antoine. They take care of me in my old age.”

“You got some work?”

“They come visit me in the old folks. Slip me a bottle through the gate.”

“You done okay, considering.”

“Rosie’s the one. That’s a great girl. That’s the only one that shows respect.”

“You need some work. Change your temperament around. You’re walking on eggs lately.”

“They’re laying off. They’re not hiring. They’re laying off.”

“You need to get into long-distance moving.”

“They bring me a cake on my birthday,” Manx says.

“Long-distance, that’s the ticket. I got a cousin in Alabama, which he’s based in Birmingham, gets plenty of work long-hauling furniture and whatnot.”

“I keep that in mind.”

“Yellow yams from Birmingham.”

“I place that on my list of things I need to think about.”

“Greenest greens you ever seen,” Antoine says a little croony.<sup>66</sup>

A questo punto, Manx riconosce le pale da neve che il custode stava cercando e scopriamo così che lui e Antoine le avevano rubate. Usciti dal bar di Tally, Antoine lo porta con la sua macchina, carica della spazzatura del ristorante di Willie Mabrey — un amico di Antoine che Manx non conosce — fino a una strada vicino al Polo Grounds. Manx ha sentito da Phil (di cui non sappiamo molto, probabilmente un avventore abituale del bar come lui e Antoine) che i

---

<sup>66</sup> *Ivi*, pp. 357-358.

Giants avrebbero giocato il giorno seguente nella World Series contro gli Yankees, quindi una partita “New York contro New York”. Convinto di trovare qualcuno a cui vendere la palla, Manx si dirige verso il Polo Grounds, per poi rendersi conto che la partita si terrà allo Yankee Stadium. Avvicinandosi, sente infatti un gruppo di tifosi cantare “Say Hey Willie” in onore di Willie Mays. Arrivato, vede la folla carica di cibo e sedie, padri e figli che si scaldano intorno ai fuochi e Manx «feels a rare elation, a wanting-to-be-among-them, and he is pulled along a little slack-jawed because it’s a great thing to see, and they’re singing roaring warring songs, they’re back-and-forthing on the street with rough-and-tumble humor, all these ball fans striding toward the ticket lines at two or three in the morning or whatever the actual hour.»<sup>67</sup>

La sensazione che prova Manx è simile a quella provata quella stessa mattina dal figlio: si sente parte della folla e l’entusiasmo lo coinvolge perché è veramente una cosa straordinaria da vedere.

«He walks along the curving base of the stadium wall, under the blue and white bunting, and he is trying to spot an easy mark.»<sup>68</sup> con queste poche righe prende avvio l’ultimo capitolo dedicato a Manx Martin, in cui il protagonista cerca in mezzo alla folla qualcuno a cui vendere la palla convincendolo – pur senza avere prove concrete – che sia la palla del fuori campo di Thompson.

Non si rivolgerebbe a un uomo di colore perché «un nero lo guarderebbe dall’alto in basso con quell’occhiata insolente e offesa che riserva a chi trama contro la sua persona.»<sup>69</sup>, bisogna che si rivolga a un bianco, e lì ce ne sono molti quindi è solo una questione di probabilità. Mentre Manx cerca qualcuno, DeLillo si dedica a descrivere la folla: «A happy rumble. The street is one big buzz and rumble, a steady roar of talk and song and people calling to each other, filled with good feeling.»<sup>70</sup>

Manx trova due uomini in coda e gli si avvicina iniziando a raccontargli la storia della palla da baseball ma «the longer he talks the more unbelievable he sounds to himself. He can’t even believe this is him talking. His voice sounds like something released from an air mattress when you pull out the nipple.»<sup>71</sup>

Il piano di Manx appare fragile e poco convincente anche nel momento in cui afferma «this is the thing that happened at the ball park across the river»<sup>72</sup>. Con questa frase fa chiaramente

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 366.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 641.

<sup>69</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p. 683.

<sup>70</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 642.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

riferimento al fatto che i due stadi si trovano su sponde opposte del fiume e sono collegati da uno dei numerosi ponti di Manhattan. Il suo modo di spiegare la situazione resta però vago e approssimativo: invece di fornire dettagli precisi, Manx si affida a un'indicazione generica del luogo, come se bastasse la distanza geografica a rendere credibile il suo racconto.

E poi, in modo sorprendente per noi lettori, Manx tiene la palla esattamente come aveva fatto suo figlio Cotter quello stesso pomeriggio: «he holds it much the way his son Cotter had held it earlier in the evening, gripping it in one hand, spinning it with the other, hard-eyed and defiant.»<sup>73</sup> Questo dettaglio crea un legame profondo tra padre e figlio: non solo perché entrambi possiedono la palla, ma anche perché ne ripetono inconsapevolmente gli stessi gesti. Manx riproduce la stessa postura e la stessa mimica delle mani senza sapere che anche Cotter si era comportato allo stesso modo, rafforzando così un parallelismo silenzioso e significativo tra i due.

Forse è proprio questo inconsapevole parallelismo con il figlio che gli fa venire l'idea di cercare padri e figli e convincere il padre a comprare la palla per il figlio facendo appello al suo ruolo di padre o al desiderio di impressionare il figlio rendendo la nottata ancora più speciale. Manx non è più un uomo che ha rubato la palla al figlio, è un imbonitore che ricorrerà a ogni stratagemma pur di concludere un affare.

Trova finalmente una coppia padre-figlio: sono Charlie e suo figlio Chuck. Come era già successo con altri uomini incontrati in precedenza, anche Charlie ascolta il racconto di Manx con evidente scetticismo, facendo fatica a credere alla sua versione dei fatti. Il suo atteggiamento cambia solo quando può osservare direttamente la palla e notare la macchia di vernice verde rimasta sulla superficie. Quel segno diventa una prova concreta: il colore corrisponde infatti alla vernice del pilone dello stadio, che — come sappiamo — la palla aveva colpito prima di finire in tribuna. Questo dettaglio era stato riferito anche alla radio dal cronista Russ Hodges, e proprio la coincidenza tra il racconto trasmesso e la traccia visibile sulla palla rende finalmente credibile la storia di Manx agli occhi di Charlie e conferma a Manx che suo figlio Cotter è un ragazzo sincero:

The man is studying the ball.

Manx decides to shut his mouth for fifteen seconds. Let the occasion take a solemn turn. Give the customer a chance to fall in love with the product.

“Well, I see there's a green, a little sort of green paint smudge near the seam here, between the

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 643.

seam and the trademark,” Charlie says, “and I know for a fact because someone said so on the radio that the ball struck a pillar when it went in the stands. And the pillars are green, I also know for a fact, at the Polo Grounds.”

Manx does a little squat-jump. He is elated to hear this. It’s as though he himself has to be convinced, as though the man’s remark is the confirmation he needs to see Cotter as an honest boy, transformed from a back-talking kid who jumps turnstiles into an honest upright dutiful boy, at last.<sup>74</sup>

Nel momento in cui Charlie si convince che è la palla del fuoricampo, decidendo di costruire per suo figlio Chuck un ricordo («What we’re talking about here is not the present but the future. Pop’s looking to build a memory for the boy.»<sup>75</sup>), inizia a tirare fuori dalle tasche le banconote per pagare (e ingannare) Manx:

Pulling bills out of two or three pockets and uncrumpling a five and smoothing out a single. Manx looks down the line at the nodding heads, men breathing steam in the chill air, sleepers and dreamers deep in the night.

The sum arrived at looks like this. A ten, two fives, another ten, two singles, a quarter, two nickels and a tiddlywink dime.

Plus the kid pops out of the camp bag.

Charlie says, “I want you to take it all because it’s all I’ve got. Even the change. I want you to even have the change. Because I’ve got the ticket money here.” And he pounds his chest. “And the car keys here.” And he slaps his thigh. “And I want you to have every nickel in my pocket above and beyond.”

Manx thinks all right. He tries to keep his eyes from fluttering while they count. He thinks this is more than he could have gotten for those snow shovels he boosted from the utility room in his building. Plenty more. A hell of a lot, actually, more.<sup>76</sup>

Charlie, quindi, finisce per pagare la palla solo 32,45 dollari. Per convincere Manx della correttezza dell’offerta, lo blandisce dicendogli che gli sta dando tutto il denaro che ha con sé, fino all’ultimo centesimo, trattenendo soltanto i soldi necessari per il biglietto e le chiavi della macchina. Charlie diventa l’imbonitore e Manx l’imbrogliato. Quest’ultimo se ne va rendendosi conto a poco a poco di essere stato ingannato, di aver dato alla gioia più grande di suo figlio il

---

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 647.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 646.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 652.

misero prezzo di 32,45 dollari. È tentato di consegnare al predicatore il guadagno irrisorio, ma l'uomo non si trova al solito angolo della strada e, inoltre, all'ultimo momento Manx cambia idea. Torna così a casa, dove la moglie Ivie gli disinfetta e fascia una ferita alla mano; poi lei esce per andare al lavoro, mentre lui resta seduto al tavolo della cucina, in attesa che suo figlio Cotter si svegli.

Non sapremo mai che cosa accadrà dopo, perché questo è l'ultimo momento in cui la narrazione si sofferma sulla famiglia Martin. Da qui in avanti la loro vicenda si interrompe bruscamente: non vedremo come Manx racconterà al figlio di aver venduto la palla, né quale sarà la reazione di Cotter alla notizia. Restano fuori campo anche le conseguenze di quel gesto e il destino della famiglia nel suo insieme. I personaggi non ricompariranno più nei capitoli successivi e la loro linea narrativa rimane sospesa. Don DeLillo sceglie di chiudere la loro storia proprio in questo punto, senza spiegazioni aggiuntive né scene di congedo, con un taglio netto che lascia al lettore solo ipotesi e possibilità.

### **II.1.1 Il Vangelo secondo Matteo e Manx Martin**

Ci sono due aspetti nei capitoli dedicati a Manx Martin in cui è presente tra le righe il Vangelo secondo Matteo.

Il primo si riferisce alla parabola delle dieci vergini (Mt 25, 1-13), il secondo riprende sia la parabola dei talenti (Mt 25, 14-30) sia il tradimento di Giuda Iscariota con il relativo pentimento (Mt 26, 14-16 e Mt 27, 3-10) .

Mentre sono a cena, Ivie, Cotter e Rosie parlano del predicatore (Manx Martin 1). Ivie dice: «How no one knows the day or the hour. Seems there's been the Russians exploding an A-bomb. So no one knows the day or the hour. They announced it on the news.»<sup>77</sup> la frase «nessuno conosce il giorno e l'ora» è il monito di Gesù presente nel versetto 13. Ma in cosa consiste la parabola delle dieci vergini?

Dieci vergini aspettano lo sposo con le loro lampade: cinque sono sagge e portano con sé anche dell'olio, mentre cinque sono stolte e non lo fanno. Quando lo sposo tarda, tutte si addormentano. A mezzanotte arriva il segnale e tutte si svegliano per incontrarlo. Le stolte, però, scoprono che le loro lampade stanno per spegnersi e chiedono olio alle sagge, che

---

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 140.

rifiutano. Le stolte vanno a comprarne, ma nel frattempo lo sposo arriva: solo le vergini pronte entrano con lui alle nozze, e la porta viene chiusa. Le altre restano fuori e vengono escluse, perché non erano preparate. La parabola termina con l'invito a vegliare sempre, perché nessuno conosce il momento in cui arriverà lo sposo.

Il regno dei cieli è simile a dieci vergini che, prese le loro lampade, uscirono incontro allo sposo. **2** Cinque di esse erano stolte e cinque sagge; **3** le stolte presero le lampade, ma non presero con sé olio; **4** le sagge invece, insieme alle lampade, presero anche dell'olio in piccoli vasi. **5** Poiché lo sposo tardava, si assopirono tutte e dormirono. **6** A mezzanotte si levò un grido: «Ecco lo sposo, andategli incontro!» **7** Allora tutte quelle vergini si destarono e prepararono le loro lampade. **8** E le stolte dissero alle sagge: «Dateci del vostro olio, perché le nostre lampade si spengono.» **9** Ma le sagge risposero: «No, che non abbia a mancare per noi e per voi; andate piuttosto dai venditori e compratevene.» **10** Ora, mentre quelle andavano per comprare l'olio, arrivò lo sposo e le vergini che erano pronte entrarono con lui alle nozze, e la porta fu chiusa. **11** Più tardi arrivarono anche le altre vergini e incominciarono a dire: «Signore, signore, aprici!» **12** Ma egli rispose: «In verità vi dico: non vi conosco.» **13** Vegliate dunque, perché non sapete né il giorno né l'ora.<sup>78</sup>

Abbiamo visto che Manx Martin non sa riconoscere il vero valore della palla e non la tratta con la cura e la responsabilità che richiederebbe un oggetto così significativo. Il suo comportamento richiama da vicino la parabola dei talenti raccontata da Gesù (Mt 25, 14-30): come il terzo servo che, per paura e mancanza di iniziativa, nasconde il talento ricevuto invece di farlo fruttare, anche Manx non valorizza ciò che gli è stato affidato. In entrambi i casi, il dono — che sia denaro o la palla — non viene compreso fino in fondo né usato in modo consapevole, e questo mette in luce un atteggiamento di trascuratezza e scarsa responsabilità verso ciò che ha un potenziale e un valore maggiori di quanto il personaggio riesca a vedere:

**14** Avverrà come di un uomo che, partendo per un viaggio, chiamò i suoi servi e consegnò loro i suoi beni. **15** A uno diede cinque talenti, a un altro due, a un altro uno, a ciascuno secondo la sua capacità, e partì. **16** Colui che aveva ricevuto cinque talenti, andò subito a impiegarli e ne guadagnò altri cinque. **17** Così anche quello che ne aveva ricevuti due, ne guadagnò altri due. **18** Colui invece che aveva ricevuto un solo talento, andò a fare una buca nel terreno e vi nascose

---

<sup>78</sup> Parabola delle dieci vergini (Mt 25, 1-13): <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matteo%2025-26&version=CEI>

il denaro del suo padrone. **19** Dopo molto tempo il padrone di quei servi tornò, e volle regolare i conti con loro. **20** Colui che aveva ricevuto cinque talenti, ne presentò altri cinque, dicendo: «Signore, mi hai consegnato cinque talenti; ecco, ne ho guadagnati altri cinque.» **21** «Bene, servo buono e fedele,» gli disse il suo padrone, «sei stato fedele nel poco, ti darò autorità su molto; prendi parte alla gioia del tuo padrone.» **22** Presentatosi poi colui che aveva ricevuto due talenti, disse: «Signore, mi hai consegnato due talenti; vedi, ne ho guadagnati altri due.» **23** «Bene, servo buono e fedele,» gli rispose il padrone, «sei stato fedele nel poco, ti darò autorità su molto; prendi parte alla gioia del tuo padrone.» **24** Venuto infine colui che aveva ricevuto un solo talento, disse: «Signore, so che sei un uomo duro, che mieti dove non hai seminato e raccogli dove non hai sparso; **25** per paura andai a nascondere il tuo talento sotterra; ecco qui il tuo.» **26** Il padrone gli rispose: «Servo malvagio e infingardo, sapevi che mieto dove non ho seminato e raccolgo dove non ho sparso; **27** avresti dovuto affidare il mio denaro ai banchieri e così, ritornando, avrei ritirato il mio con l'interesse. **28** Toglietegli dunque il talento, e datelo a chi ha i dieci talenti. **29** Perché a chiunque ha sarà dato e sarà nell'abbondanza, ma a chi non ha sarà tolto anche quello che ha. **30** E il servo fannullone gettatelo fuori nelle tenebre; là sarà pianto e stridore di denti.»<sup>79</sup>

In questa parabola si può individuare un ulteriore parallelismo con la storia di Manx Martin. Quando il padrone affida il denaro ai tre servi, il Vangelo secondo Matteo specifica con precisione la distribuzione: «A uno diede cinque talenti, a un altro due, a un altro uno». La frase insiste sulla consegna materiale e sulla quantità assegnata a ciascuno, quasi mettendo in scena una vera e propria conta, puntuale e ordinata, delle somme affidate. Questo gesto, accompagnato dall'elenco numerico dei talenti, è per analogia simile al momento in cui Don DeLillo descrive nel dettaglio le banconote che Charles consegna a Manx: anche lì il denaro viene passato e quasi “contato” davanti al lettore, pezzo per pezzo: «A ten, two fives, another ten, two singles, a quarter, two nickels and a tiddlywink dime.»<sup>80</sup> In entrambi i casi la narrazione rallenta per soffermarsi sulla quantità e sulla materialità del denaro scambiato, trasformando la semplice consegna di una somma in un passaggio narrativo carico di significato simbolico. Anche nel momento in cui Charles decide di comprare la palla, lo scambio con Manx assume un valore simbolico: alla domanda «Quanto?», Manx non fissa un prezzo, ma risponde «Decidi tu», lasciando all'altro la scelta della cifra. Questo passaggio non è solo una trattativa improvvisata, ma può essere letto come una scena carica di significato: il valore dell'oggetto

---

<sup>79</sup> Parabola dei talenti (Mt 25, 14-30): *Ibidem*.

<sup>80</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 652.

non viene stabilito in modo oggettivo, bensì affidato alla convenienza e all'interesse di chi compra. L'episodio richiama, per analogia, la scena evangelica in cui Giuda Iscariota concorda con i sacerdoti la somma per consegnare Gesù. Anche lì il prezzo non nasce da un valore intrinseco, ma da una negoziazione che trasforma qualcosa di unico e irripetibile in merce di scambio. Il parallelo suggerisce quindi un'associazione tra la vendita della palla e un gesto di cessione simbolica: ciò che dovrebbe avere un valore speciale viene ridotto a oggetto di contrattazione economica. In questa prospettiva, la scena non mostra soltanto una compravendita, ma una sorta di "svendita" di significato, che rafforza il tema del tradimento del valore autentico dell'oggetto.

**14** Allora uno dei Dodici, chiamato Giuda Iscariota, andò dai sommi sacerdoti **15** e disse: «Quanto mi volete dare perché io ve lo consegno?». E quelli gli fissarono trenta monete d'argento. **16** Da quel momento cercava l'occasione propizia per consegnarlo.<sup>81</sup>

Infine, Manx si mette a cercare il predicatore con l'intenzione di consegnargli il denaro ricavato dalla vendita della palla, ma non riesce a trovarlo. Il brano sottolinea chiaramente il suo disagio e il desiderio di liberarsi di quei soldi: «He looks in the doorways for the preacher because he wants to give him the money. Get it off his hands. He wants to push the money in the old man's clothes just to be done with it. Give it to someone with a scientific interest in the stuff.»<sup>82</sup> Il gesto non nasce dalla generosità, ma da un bisogno di alleggerirsi la coscienza: Manx vuole letteralmente togliersi di dosso quel denaro, come se fosse diventato scomodo da tenere, quasi contaminato dal modo in cui è stato ottenuto.

Questo momento può essere letto in parallelo con il pentimento di Giuda Iscariota che – in Mt 27, 3-10 – dopo aver ricevuto il denaro del tradimento, torna dai sacerdoti per restituire le monete. Anche in quel caso il compenso, prima accettato, diventa insostenibile dal punto di vista morale. Sia Manx sia Giuda cercano quindi di disfarsi del denaro per rimediare simbolicamente a ciò che hanno fatto, ma il loro tentativo non produce una vera riparazione: resta soltanto il segno di un pentimento tardivo, che non riesce a cancellare del tutto l'azione compiuta.

**3** Allora Giuda, che lo aveva tradito, vedendo che Gesù era stato condannato, si pentì e riportò

---

<sup>81</sup> Il tradimento di Giuda (Mt 26, 14-16): <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matteo%2025-26&version=CEI>

<sup>82</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 655.

i trenta sicli d'argento ai capi dei sacerdoti e agli anziani, **4** dicendo: «Ho peccato, tradendo il sangue innocente». Ma essi dissero: «Che c'importa? Pensaci tu!». **5** Ed egli, gettati i sicli d'argento nel tempio, si allontanò e andò a impiccarsi.<sup>83</sup>

Esiste però una differenza sostanziale tra Giuda Iscariota e Manx Martin. Il primo, travolto dal rimorso per il proprio gesto, sceglie un esito estremo e si toglie la vita; Manx, invece, non arriva a una rottura così radicale. Dopo aver tentato — senza riuscirci — di liberarsi del denaro, torna a casa, si rimette nella quotidianità e aspetta che il figlio si svegli, cercando persino di rimediare in modo pratico e limitato, pensando di scrivere una lettera per giustificare l'assenza di Cotter del giorno precedente. Il suo pentimento, quindi, non si traduce in una scelta definitiva o in una vera assunzione di responsabilità, ma si riduce a piccoli aggiustamenti e giustificazioni. Emblematico è il momento in cui, dopo il fallimento del tentativo di restituire i soldi, dice a sé stesso: «Booshit, man.»<sup>84</sup> un'espressione di autocommiserazione che suona più come uno sfogo che come una presa di coscienza. Questo dettaglio mette in luce la debolezza morale del personaggio e una forma di vigliaccheria interiore: Manx riconosce il disagio, ma non trova — o non cerca davvero — il coraggio di affrontarlo fino in fondo.

---

<sup>83</sup> Il pentimento di Giuda (Mt 27, 3-10): <https://www.laparola.net/testom.php>

<sup>84</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 655.

## II.2 Nick Shay

Poiché intendo concentrare il mio elaborato sul viaggio simbolico della palla del fuoricampo di Thompson all'interno del romanzo *Underworld*, l'analisi del personaggio di Nick Shay sarà sviluppata principalmente in relazione al suo rapporto con la palla stessa. In particolare, mi soffermerò non tanto su tutti gli aspetti della sua biografia narrativa, quanto sul valore che l'oggetto assume nel suo percorso personale e simbolico: la palla diventa infatti un punto di connessione tra memoria, storia e identità. Di conseguenza, la lettura del personaggio sarà orientata principalmente a mettere in luce come la sua esperienza e la sua evoluzione si intreccino con la presenza e il significato della palla lungo l'intero arco del romanzo.

Nick Shay è il dirigente di un'azienda che smaltisce i rifiuti, è sposato con Marian e ha due figli, il maschio Jess e la femmina Lainie. Sua madre, Rosemary Shay, vive con loro. Nick, nel secondo capitolo di *Long Tall Sally* dice che l'hanno convinta a lasciare l'East Coast e l'avevano sistemata in una stanza fresca sul retro della casa:

We brought her out from the East. We took her out of the daily drama of violence and lament and tabloid atrocity and matching redemption and how the city is hard and how the city is mean and how the city is nice to a tourist from Missouri who leaves her handbag in a cab and we fixed her up in a cool room where she watched TV.<sup>85</sup>

La presenza della madre di Nick in casa è, per Marian, un'occasione per parlare con qualcuno della vita che il «laconico Nick»<sup>86</sup> non le rivelava. Con Rosemary, Marian parlava anche del padre di Nick, Jimmy Costanza, l'allibratore: «They also talked about my father. That's the other thing they talked about in the deep lull after dinner. It's the kind of subject Marian seized on, trying to fill in gaps, work out details.»<sup>87</sup> Del rapporto tra Nick e suo padre parlerò nel prossimo capitolo dedicato ai rapporti tra padri e figli.

Nick Shay lo incontriamo per la prima volta in *Long Tall Sally*, lui è il narratore in prima persona della prima parte di *Underworld* (primavera – estate 1992). Nel primo capitolo di *Underworld*, Nick Shay ha cinquantasette anni e rivede la scultrice e pittrice Klara Sax, con la

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>86</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p. 89.

<sup>87</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 86.

quale aveva avuto una relazione nel 1951: «But then it wasn't an affair, was it? Just an occurrence, a thing in two episodes, a few hours only, measured in hours and minutes and then ended.»<sup>88</sup> L'incontro avviene in occasione di una mostra dell'artista dedicata agli aerei militari abbandonati, contesto che fa da sfondo al loro ricongiungimento e contribuisce a rievocare il carattere breve e circoscritto del loro legame passato. Lo scopo dell'arte di Klara è quello di interrompere la serialità innaturale dipingendo ben 230 aerei che, in tal modo, si differenziano. Si tratta di *nose art*, ossia l'arte di dipingere la fusoliera di un aereo (solitamente quella anteriore). Si tratta di aerei abbandonati, come quelli della Seconda guerra mondiale e i bombardieri B-52.

Per Klara si tratta di esorcizzare la paura, esattamente come quando gli uomini primitivi dipingevano nelle caverne ciò che vedevano e di cui avevano paura:

War scared me all right but those lights, I have to tell you those lights were a complex sensation. Those planes on permanent alert, ever present you know, sweeping the Soviet borders, and I remember sitting out there rocking lightly at anchor in some deserted cove and feeling a sense of awe, a child's sleepy feeling of mystery and danger and beauty. I think that is power. I think if you maintain a force in the world that comes into people's sleep, you are exercising a meaningful power. Because I respect power.<sup>89</sup>

Infine, in quest'occasione veniamo a sapere che l'ex marito di Klara e il vecchio professore di scienze di Nick, Albert Bronzini, è morto da due settimane:

«Strange you should turn up now. God, how strange and awful in a way. And I didn't make the connection until this minute. What in God's name is wrong with me? Did I forget he died? Albert died two weeks ago. Three weeks ago. Teresa called me, our daughter.»<sup>90</sup>

E ancora...

Albert was Klara's husband when I knew them both. He was a science teacher in my high school. Mr. Bronzini. Years after I'd seen him for the last time I found myself thinking of him unexpectedly and often. You know how certain places grow powerful in the mind with passing time. In those early morning dreams when I come back to bed after a sleepy pee and fall quickly

---

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 75-76.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 74.

into the narrow end of the night, there is one set of streets I keep returning to, one dim mist of railroad rooms, and certain figures reappear, borderline ghosts. Albert and Klara among them. He was the Husband, she was the wife, a detail I barely thought about at the time.<sup>91</sup>

Nick Shay è l'ultimo proprietario della palla da baseball, che nel corso della narrazione passa di mano secondo una traiettoria ben definita: dapprima da Cotter a Manx, poi a Charlie e Chuckie Wainwright, successivamente a Marvin Lundy e, infine, allo stesso Nick Shay.

Il legame tra la palla del fuoricampo e la figura di Nick Shay viene messo in luce anche dalla critica, in particolare da Mark Osteen nel suo contributo al volume di Peter Boxall, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*. Nel settimo capitolo, intitolato "The Work of Death: Underworld" e inserito nella sezione dedicata alla produzione delilliana degli anni Novanta, Osteen propone una lettura del romanzo che si serve anche del confronto con il dipinto omonimo di Bruegel, già analizzato nel capitolo precedente. Attraverso questo parallelismo, la palla non appare più come un semplice oggetto sportivo, ma come una sorta di reliquia narrativa che attraversa il tempo e collega personaggi, epoche e livelli simbolici, fino a trovare in Nick Shay il suo approdo finale e il suo interprete più consapevole.

L'espressione "work of death" applicata a *Underworld* indica l'idea che la morte non sia solo un evento isolato, ma una forza sotterranea che agisce continuamente nella storia, nella memoria e negli oggetti, trasformandoli e caricandoli di significato. In questo senso, la morte "lavora" nel tempo: non distrugge soltanto, ma rielabora, conserva tracce, produce memoria e connessioni tra epoche diverse.

Se si guarda alla palla del fuoricampo di Thomson, il concetto diventa particolarmente chiaro. La palla nasce da un momento sportivo preciso, ma subito si stacca dal semplice evento e inizia un lungo percorso attraverso mani, luoghi e decenni. Durante questo viaggio, l'oggetto accumula storie, ricordi e stratificazioni simboliche: non è più solo una palla da baseball, ma una reliquia che porta con sé il peso del passato. L' "opera della morte" si manifesta proprio in questa trasformazione, poiché l'oggetto sopravvive al momento originario e diventa un residuo materiale della storia, qualcosa che continua a esistere mentre il tempo cancella le persone e gli eventi che lo hanno generato.

Nel romanzo, molti elementi funzionano come scarti, resti o reliquie (come Esmeralda, la

---

<sup>91</sup> *Ibidem*.

bambina morta che si rivela miracolosamente alla fine del romanzo): rifiuti (come quelli di Hoover e che il guerrigliero Jesse Detwiler negli anni Sessanta rubava alle persone famose per analizzarli), rovine, oggetti recuperati, memorie traumatiche. La palla si inserisce perfettamente in questa logica. Il suo passaggio da Cotter a Manx, poi ad altri proprietari fino a Nick Shay, non è solo un trasferimento materiale, ma un processo di sedimentazione simbolica: ogni passaggio aggiunge un nuovo strato di senso, come se l'oggetto assorbisse il tempo e le vite che lo attraversano. In questo modo, la palla diventa una sorta di archivio mobile della storia americana e privata.

Applicato al personaggio di Nick Shay, "the work of death" assume anche una dimensione interiore. Nick vive costantemente in rapporto con il passato, con la colpa e con la memoria, e la palla rappresenta per lui un punto di contatto tra storia collettiva e storia personale. Possedere la palla significa, simbolicamente, possedere un frammento di passato che non può essere cancellato, ma solo reinterpretato. L'oggetto, quindi, non è neutro: è carico di memoria e continua a "lavorare" nella coscienza del personaggio, riattivando ricordi e riflessioni sul tempo trascorso.

Quando nasce la sua prima nipotina, Nick dice di sentire «una gioia leggera dentro il petto»<sup>92</sup>, è la riconciliazione della sua crisi edipica:

Or a solace, maybe, an easing of some perennial clutch or gab, some taunt of malehood. All these women now, from my mother in her pale green room to this raw arrival kicking in mortal fret, all gathered near the chimneypiece. It was a kindness that the child should be a girl. I felt an expansive ease, an unthrobbing of some knot in my body.<sup>93</sup>

La nascita della figlia di Lainie avviene alla fine dei tempi, alla morte del secondo millennio. Osteen parla di una nascita nella morte:

This birth, coming not at the beginning but at the end of time, at the death of the second millennium, is a birth into death, into the deathliness of a final reconciliation with self. This personal reconciliation, this draining of tension, of desire, and of opposition at the opening of the novel, find its political echo at the novel's close.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p. 126.

<sup>93</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 120.

<sup>94</sup> MARK OSTEEN, *The work of death: "Underworld"*, in PETER BOXALL, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 179.

Nell'epilogo – *Das Kapital* – Nick Shay si trova in Kazakistan insieme al suo amico e collega Brian Glassic, che in passato è stato anche l'amante di sua moglie Marian.

I due visitano un ex poligono di prova nucleare, uno spazio segnato dalla storia della Guerra Fredda e un tempo simbolo della contrapposizione ideologica e della resistenza al capitalismo statunitense.

In un evidente rovesciamento storico e simbolico, quel medesimo luogo viene ora riconvertito e offerto agli Stati Uniti come sito di smaltimento dei rifiuti: non più teatro di conflitto geopolitico, ma discarica destinata ad accogliere gli scarti della società americana. La presenza di Nick e Brian sul posto si spiega proprio in questa prospettiva, poiché il loro interesse professionale è legato alla gestione e allo smaltimento dei rifiuti, e il poligono rappresenta così un punto di convergenza tra memoria storica, economia globale e logiche di scarto.

Mentre Nick osserva i resti del programma nucleare sovietico che sono rimasti impressi come cicatrici sul paesaggio kazako, comincia a sentire qualcosa svuotarsi dentro di lui: «I begin to feel something drain out of me. Some old opposition, a capacity to resist.»<sup>95</sup>

Questo movimento verso la morte, la riconciliazione e il giudizio finale «in terms of trajectory of Shay's life, of DeLillo's oeuvre, and in relation to the passage of world history towards an American apocalypse»<sup>96</sup> trova un accompagnamento visivo proprio nel dipinto di Bruegel *The Triumph of Death* (1560) di cui ho parlato nel capitolo I.

È un dipinto che, sappiamo, ossessiona J. Edgar Hoover al punto che ne è a conoscenza lo stesso Clyde Tolson: «Edgar had postcards, magazine pages, framed reproductions and enlarged details»<sup>97</sup>.

La morte, in *Underworld*, è una presenza costante, intrecciata in modo inscindibile con la vita di tutti i personaggi, le cui esistenze si dipanano lungo mezzo secolo di storia americana. Inizialmente, essa si manifesta attraverso il dipinto di Pieter Bruegel, introducendosi con un senso di fatalismo: un oscuro scherzo del destino, reso ancora più evidente dal fatto che l'immagine viene pubblicata da una rivista intitolata *Life*. Questo contrasto tra la rappresentazione della morte e il titolo della rivista sottolinea la tensione tra il ciclo vitale degli individui e l'inevitabilità della morte, tema che attraversa l'intero romanzo come un filo invisibile che lega memoria, storia e azioni dei personaggi.

A generare la vita, in senso biologico e simbolico, sono anche le figure paterne, che nel romanzo

---

<sup>95</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 801.

<sup>96</sup> MARK OSTEEN, *The work of death: "Underworld"*, in PETER BOXALL, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 179.

<sup>97</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 574.

si configurano al tempo stesso come origine e come forza determinante nei percorsi esistenziali dei figli. I padri incidono profondamente sulle loro vite, sia attraverso forme di tradimento e mancanza, sia mediante un'assenza ingombrante o, al contrario, una presenza costante e strutturante; in ogni caso, il loro ruolo si rivela decisivo nella costruzione dell'identità e della memoria dei personaggi. In questa prospettiva, la paternità non si limita a essere un dato familiare, ma diventa una categoria interpretativa fondamentale per comprendere le dinamiche morali, affettive e simboliche che attraversano *Underworld*.

Nel capitolo successivo l'analisi si concentrerà dunque in modo specifico sui rapporti tra padri e figli all'interno del romanzo, con l'obiettivo di evidenziarne le implicazioni narrative, psicologiche e simboliche.

### Capitolo III – Padri e figli in *Underworld*

Nell'ultimo capitolo del mio elaborato mi concentrerò sull'analisi dei rapporti tra padri e figli in *Underworld*, con l'obiettivo di mettere in luce come le dinamiche familiari riflettano, su scala privata, le trasformazioni storiche e culturali che attraversano il romanzo. Attraverso le vicissitudini personali dei singoli protagonisti, intendo delineare un panorama storico più ampio, mostrando come le esperienze individuali, i conflitti generazionali, le assenze e le eredità simboliche dei padri contribuiscano a costruire una narrazione che intreccia memoria privata e storia collettiva. In questa prospettiva, i legami tra padri e figli non saranno considerati soltanto come relazioni affettive, ma come dispositivi narrativi fondamentali per comprendere il modo in cui il romanzo rappresenta il passaggio del tempo, la trasmissione della memoria e il peso del passato sulle generazioni successive.

#### III.1 Russ Hodges a Toledo

Il primo figlio a ricordare il proprio padre è il cronista Russ Hodges durante i momenti immediatamente precedenti all'inizio della partita dei New York Giants contro i Brooklyn Dodgers.

Hodges è già in cabina, l'emozione gli sta facendo realizzare di essere al Polo Grounds, un nome che gli sussurra un'eco di ricordi anteguerra e si sente fortunato di far parte di un evento che sarà qualcosa di grosso: «Day of days and he's doing the game and it's happening at the Polo Grounds – a name he loves, a precious echo of thing and times before the century went to war. He thinks who's here ought to feel lucky because something's building. Okay, maybe just his temperature.»<sup>98</sup>

Eppure, mentre percepisce nell'aria il formarsi della storia, il suo pensiero ritorna inevitabilmente al padre e a quella volta in cui lo condusse a Toledo per assistere all'incontro tra Dempsey e Willard: un ricordo che, per l'uomo che continua a sentirsi in fondo ancora un figlio, si intreccia con le immagini del cinegiornale, trasformando gli spettatori – e dunque anche Russ e suo padre – in «portatori di un solenne brandello di storia.»<sup>99</sup>:

But he finds himself thinking of the time his father took him to see Dempsey fight Willard in

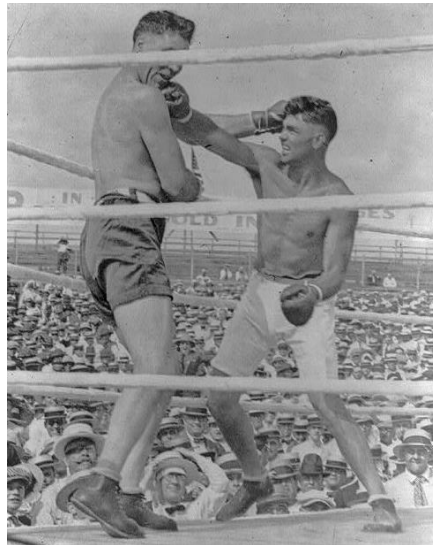
---

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>99</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p. 10.

Toledo and what a thing that was, what a measure of the awesome, the Fourth of July and a hundred and ten degrees and a crowd of shirsleeved men in straw hats, many wearing handkerchiefs spread beneath their hats and down to their shoulders, making them look like play-Arabs, and the greatness of the beating big Jess took in that white hot ring, the way the sweat and blood came misting off his face every time Dempsey hit him.

When you see a thing like that, a thing that becomes a newsreel, you being to feel you are a carrier of some solemn scrap of history.<sup>100</sup>



*Dempsey mette all'angolo Willard*

L'immagine, reperita sul web<sup>101</sup>, è stata scattata in occasione dell'incontro di boxe<sup>102</sup> tra Jack Dempsey e Jess Willard, svoltosi a Toledo il 4 luglio 1919, trentadue anni prima della celebre partita tra i New York Giants e i Brooklyn Dodgers. Dalla lettura dell'articolo pubblicato su Boxe Punch<sup>103</sup> emerge con evidenza un parallelismo tra l'incontro di pugilato e la partita di baseball: sia Dempsey sia i Giants iniziano il rispettivo match in posizione di sfavoriti, per poi ribaltare ogni previsione con una vittoria clamorosa, capace di sorprendere pubblico e commentatori.

Per quanto riguarda Dempsey, noto anche con il soprannome di “massacratore di Manassa”, a più di un secolo di distanza permangono dubbi circa la regolarità del combattimento: non è mai stato definitivamente chiarito se abbia inserito nei guantoni — che all'epoca pesavano soltanto

---

<sup>100</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., pp. 15-16.

<sup>101</sup> Per l'immagine, consultare il seguente sito: [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Dempsey-Willard\\_battle.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Dempsey-Willard_battle.jpg)

<sup>102</sup> Al seguente link YouTube è possibile visionare l'incontro pugilistico:

[https://www.youtube.com/watch?v=87vj\\_ltRA8M&t=112s](https://www.youtube.com/watch?v=87vj_ltRA8M&t=112s)

<sup>103</sup> Per l'articolo di Boxe Punch: <https://boxepunch.com/storia-del-pugilato/grandi-match-del-passato/davide-contro-golia-quando-jack-dempsey-travolse-jess-willard/>

cinque once — un materiale indurente per aumentare la potenza dei colpi. Al contrario, la vittoria dei New York Giants è considerata legittima e sportivamente meritata, senza ombre o sospetti che ne mettano in discussione l'esito.

Osservando l'immagine riportata sopra, si può facilmente ritrovare la descrizione che Russell Hodges offre degli spettatori presenti all'incontro: «una folla di uomini in maniche di camicia e paglietta, molti con un fazzoletto sotto il cappello fin giù sulle spalle».<sup>104</sup>

La fotografia restituisce visivamente proprio quell'atmosfera evocata dalle parole del cronista: uomini vestiti in modo leggero, con cappelli di paglia e fazzoletti a proteggerli dal sole, raccolti attorno al ring in un caldo pomeriggio estivo. L'immagine, dunque, non solo conferma la precisione del dettaglio narrativo, ma contribuisce anche a rendere più concreta e tangibile la scena descritta, permettendo di cogliere il contesto sociale e culturale in cui l'evento ebbe luogo.

---

<sup>104</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. T., p. 10.

### III.2 Da Bill Waterson a Chuckie Wainwright: padri, figli e rispettivi tradimenti

Tra le figure paterne che popolano il Polo Grounds emerge anche quella, simbolica, di Bill Waterson. Seduto accanto a Cotter Martin durante la partita, si comporta inizialmente come un vicino benevolo: sa che il ragazzo ha saltato la scuola per assistere all'incontro dei Giants e condivide con lui le noccioline, instaurando un clima di complicità quasi affettuosa. In quel momento Bill assume i tratti di un padre sostitutivo, presente e indulgente, capace di comprendere l'entusiasmo del ragazzo.

Con Cotter commentano la sorte della loro squadra del cuore, ed è proprio Bill Waterson ad avere fiducia nella vittoria dei Giants:

The man says, "Who's your team then?"

"Giants."

"What a year hey?"

"This weather, I don't know, it's bad to be trailing."

The man looks at the sky. He's about forty, close-shaved and Brylcreemed but with a casual quality, a free-and-easy manner that Cotter links to small-town life in the movies.

"Only down a run. They'll come back. The kind of year it's been, it can't end with a little weather. How about a soda?"<sup>105</sup>

Dopo che Cotter riesce a procurarsi un sacchetto di noccioline dal venditore ambulante e inizia a dividerlo con Bill, quest'ultimo ribadisce con entusiasmo la propria fiducia nella vittoria dei Giants e, per ricambiare il gesto del ragazzo, si offre di comprargli una bevanda. Si tratta di uno scambio semplice, quasi banale, ma carico di una certa complicità: il cibo condiviso, le parole scambiate, l'attesa comune dell'esito della partita creano un legame momentaneo tra i due.

Naturalmente, non si può parlare di un autentico rapporto padre-figlio; tuttavia, la dinamica che si instaura richiama simbolicamente quel tipo di relazione, fondata su protezione, incoraggiamento e partecipazione condivisa a un'esperienza significativa. È una complicità che nasce e si consuma nello spazio circoscritto dell'evento sportivo, alimentata dall'euforia collettiva e dall'emozione del momento, ma destinata a non avere continuità al di fuori dello stadio. Proprio per questo, il legame tra Cotter e Bill appare fragile e provvisorio, legato

---

<sup>105</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 20.

esclusivamente alla dimensione effimera della partita.

Cotter unrolls the pleated top of the brown bag and extends it to Bill. They sit there shelling the peanuts and rubbing off the tissue brown skin with a rolling motion of thumb and index finger and eating the oily salty flesh and dropping the husks on the ground without ever taking their eyes off the game.

Bill says, "Next time you hear someone say they're in seventh heaven, think of this."

"All we need is some runs."

"They'll score. It's coming. Don't worry. We'll make you happy you skipped school."

Look at Robinson at the edge of the outfield grass watching the hitter step in and thinking idly, Another one of Leo's country-boy krauts.

"Now there's a law of manly conduct," Bill says. "And it states that since you're sharing your peanuts with me, I'm duty-bound to buy us both some soda pop."

"That sounds fair enough."<sup>106</sup>

Quindi, come ho già detto sopra, in questo passaggio emerge con chiarezza la preoccupazione di Cotter: il ragazzo desidera intensamente che i Giants riescano a segnare almeno un punto, quasi a giustificare la scelta di aver marinato la scuola per assistere alla partita. La sua ansia non riguarda soltanto l'esito sportivo, ma anche il senso stesso della sua trasgressione. Bill, dal canto suo, interviene per rassicurarlo, assicurandogli che la squadra non lo deluderà e che, alla fine, sarà felice di aver compiuto quella piccola fuga dalla quotidianità scolastica.

In questo scambio si delinea anche una sorta di codice virile non scritto: la condivisione delle noccioline e di una bibita diventa un gesto rituale, un modo per sancire una temporanea alleanza maschile fondata sulla fiducia nella squadra e sulla partecipazione emotiva all'evento.

È proprio a questo punto che Bill lascia intravedere a Cotter una legge implicita, quasi una regola di appartenenza che costituisce il cuore simbolico del rapporto padre-figlio nel contesto del baseball, ossia l'idea che la fede nella squadra, la lealtà e la capacità di sostenere fino in fondo l'attesa e la tensione della partita siano elementi che si trasmettono di generazione in generazione, come un'eredità affettiva e culturale: «That's the thing about baseball, Cotter. You do what they did before you. that's the connection you make. There's a whole long line. A man takes his kid to a game and thirty years later this is what they talk about when the poor old

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 22.

mutt's wasting away in the hospital.»<sup>107</sup>

Dunque, il principio che sta alla base del rapporto padre-figlio in relazione al baseball consiste proprio nella capacità di trasformare un evento sportivo in un ricordo duraturo e condiviso, destinato a riemergere nel corso degli anni come punto fermo della memoria familiare. La partita — che in questo caso definirei “del secolo” — non rimane confinata al momento in cui viene vissuta, ma si sedimenta come esperienza fondativa del legame tra i due.

Così, anche trent'anni dopo, quando il padre sarà ormai anziano e ricoverato in ospedale, quel ricordo continuerà a rappresentare un terreno comune di dialogo e riconoscimento reciproco: padre e figlio potranno ancora parlare di quella giornata allo stadio, rievocandone i dettagli, le emozioni, l'atmosfera. Il baseball diventa quindi un linguaggio condiviso, una memoria che resiste al tempo e alla fragilità del corpo, e che permette al figlio — ormai adulto — di ritrovare, almeno simbolicamente, il padre di allora, rinsaldando un legame che si alimenta proprio attraverso la rievocazione di quell'esperienza condivisa.

È evidente che un'esperienza di questo tipo, fondata sulla condivisione e sulla costruzione di un ricordo comune, Cotter non può viverla con Manx. Al contrario, sarà proprio quest'ultimo a tradire le sue aspettative, compiendo un gesto che incrina ulteriormente il loro rapporto: la vendita della palla.

Quel gesto non rappresenta soltanto una scelta economica, ma assume un valore simbolico, perché dissolve la possibilità di trasformare quell'oggetto in un ricordo intimo e duraturo tra padre e figlio.

In questo contesto, la figura paterna sembra momentaneamente incarnarsi in Bill, che durante la partita condivide con Cotter cibo, parole e aspettative, assumendo i tratti di un padre simbolico. Tuttavia, anche questa paternità alternativa si rivela fragile e ambigua: nel momento decisivo, Bill tradisce il ragazzo, lasciando emergere la propria avidità quando tenta di appropriarsi della palla che Cotter ha appena conquistato.

Infatti, quando la palla finisce sugli spalti e Cotter si slancia per afferrarla, la situazione muta improvvisamente. L'entusiasmo collettivo si trasforma in competizione brutale, la complicità si spezza e il legame, già precario, lascia spazio a una dinamica di conflitto che smaschera le reali intenzioni degli adulti.

Nel caos della lotta sotto i seggiolini, mentre il ragazzo si scontra con un avversario anonimo e sente un braccio torcergli la mano in una dolorosa “guerra degli spilli”, scopre che

---

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 31.

quell'avversario è proprio Bill Waterson: «But he is caught in the man's gaze and they look at each other over the crowd and through the crowd and it is Bill Waterson with his shirt stained and his hair all punished and sprung – good neighbor Bill flashing a cutthroat smile.»<sup>108</sup>

L'immagine del "buon vicino" si incrina e si trasforma in quella di un rivale spietato, pronto a contendersi la palla senza scrupoli.

Da quel momento il rapporto, fino ad allora implicitamente paterno, si rovescia in modo radicale. Bill non è più una figura protettiva, ma diventa l'inseguitore di Cotter fuori dallo stadio, lo segue fino ad Harlem e tenta di comprare la palla offrendogli una somma tra i dieci e i dodici dollari. Cotter, però, non intende venderla: per lui la palla ha un valore che va oltre il denaro. Giunti nel cuore di Harlem, Bill rinuncia all'inseguimento e lascia andare il ragazzo, sancendo così la fine di quel legame simbolico che, nel giro di pochi istanti, si è trasformato da complicità quasi paterna a competizione e tradimento.

Restando sul tema del tradimento, Cotter incarna la figura del figlio tradito su più livelli: dapprima dalla falsa benevolenza di Bill, che si rivela opportunismo mascherato da cordialità, ma soprattutto dal proprio padre, Manx. È infatti quest'ultimo a compiere il tradimento più profondo, non solo sul piano materiale, ma anche su quello simbolico e affettivo, incrinando il legame di fiducia che dovrebbe fondare il rapporto tra padre e figlio.

Nel suo saggio "*Of childhoods and other ferocious times*": *Traumatic Reverberation in Don DeLillo's "Underworld"*, Paula Martín Salván mette in luce i molteplici tradimenti che attraversano i rapporti tra padri e figli nel romanzo, soffermandosi in particolare sulle responsabilità paterne. Tuttavia, la studiosa osserva anche che la dinamica del tradimento non è unidirezionale: non sono soltanto i padri a venire meno al proprio ruolo, ma anche un figlio può tradire il padre. È il caso di Chuck Wainwright, che rompe il legame simbolico con il genitore decidendo di vendere la palla a Marvin Lundy, trasformando così un oggetto carico di memoria familiare in merce di scambio:

Nick never knows that before Charles Wainwright bought the ball as a present for his son, another father, Manx Martin, betrayed his own son, Cotter, by stealing the ball while he slept. The "Manx Martin" sections of the novel evoke the topos of the child betrayed by his father. The entire novel is made possible through that first act of betrayal, so that the baseball caught by Cotter in the opening section is put into motion, until it reaches Nick Shay's hands. Father-son relationships in the novel are articulated through acts of betrayal: Cotter is betrayed by Manx

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 49.

Martin; Nick and Matty by their father; but Chuck Wainwright betrays his father, Charles, when he sells the ball that the father had bought from Manx Martin.<sup>109</sup>

Sappiamo dunque che, nel romanzo, anche i figli possono tradire i propri padri. Se Charles, acquistando la palla da Manx Martin, intendeva trasformare quell'oggetto in un ricordo condiviso con il figlio, legandolo per sempre alla memorabile giornata della partita, Chuckie, rivendendola in seguito, finisce per dissolvere proprio quel significato. Con il suo gesto non si limita a cedere un oggetto materiale, ma attenua e in parte spezza il valore simbolico che il padre aveva attribuito alla palla, incrinando così l'ideale di un rapporto padre-figlio fondato sulla condivisione della memoria e sull'eredità affettiva.

Nel secondo capitolo della quinta parte del romanzo, intitolata *Better Things for Better Living Through Chemistry*, alla data del 19 dicembre 1961 — esattamente dieci anni, un mese e diciassette giorni dopo la celebre partita — incontriamo un Charles Wainwright ormai quarantaseienne, divenuto direttore di un'agenzia pubblicitaria. Nel suo ufficio, sopra una credenza, egli ha allestito una sorta di reliquiario laico dedicato al baseball: vi campeggiano fotografie del Polo Grounds, di Ralph Branca e di Bobby Thomson, immagini che cristallizzano nella memoria visiva l'evento sportivo entrato nella storia.

In precario equilibrio su una tazza appoggiata alla credenza si trova la palla da baseball acquistata anni prima da Manx Martin. Charles la considera la palla autentica, l'oggetto originario di quell'impresa memorabile: «And, third, a smudged baseball balanced on the rim of a coffee mug that sat on the credenza – a ball he'd bought from a guy who claimed it was the very object Branca had hurled and Thompson had heroically struck.»<sup>110</sup>

Tuttavia, nonostante il valore simbolico che le attribuisce, non sembra averne una cura adeguata. Il fatto che la sponga senza alcuna protezione, in uno spazio accessibile e vulnerabile, rivela una contraddizione tra l'importanza che dichiara di riconoscerle e l'attenzione concreta che le riserva: chiunque potrebbe sottrarla senza difficoltà

But if Charlie truly believed the baseball was authentic, would he leave it in plain sight, unguarded, where a cleaning woman might decide to take it home to her kid because she doesn't earn enough money to buy him a baseball, or a delivery boy from the coffee shop around the corner – he pictured a swarthy male drifting through the corridors on a slow afternoon, with

---

<sup>109</sup> PAULA MARTÍN SALVÁN, "Of childhoods and other ferocious times": Traumatic Reverberation in Don DeLillo's *Underworld*, *Amerikastudien/American Studies* 59(3), Heidelberg 2014, p. 346.

<sup>110</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 529.

creamless coffee and toasted English in a white bag, looking for something to pinch.<sup>111</sup>

Nei passaggi che seguono emerge con maggiore chiarezza il modo in cui Charles investe la palla di un significato che va oltre il semplice cimelio sportivo, collegandola al proprio ruolo di padre e al rapporto con il figlio, nel tentativo di trasformare quell'oggetto in un tramite di memoria e di continuità generazionale:

Yes, the baseball he dearly wanted to entrust to his son Chuckie. To Charles Jr. No longer the bubblegum boy of yore but failed preppy now, slant-bodied and dissonant, with dum dum eyes and a way of hating you from a distance. Flunked out of Exeter, chased out of Choate, walked out of Andover. Chuckie didn't care. But Charlie did and it was painful. How could he give such an emotional object, whatever ambiguity throbbed in the ball's corked heart, to this aimless wayward aging kid, a displaced person in his own life?<sup>112</sup>

E ancora, proprio il 19 dicembre 1961, Charlie prende la decisione di consegnare quella stessa sera la palla a suo figlio, qualunque possano esserne le conseguenze, confidando che il ragazzo sappia rispettare la fiducia riposta in lui e non tradisca il valore, non solo materiale ma anche simbolico, di quell'oggetto:

He double-timed it across Madison to the Men's Bar at the Biltmore, where he massively inhaled a Cutty on the rocks and was out the door in half a shake and skating across the vast main level of Grand Central, the Bobby Thompson baseball jammed into the pocket of his topcoat – a Burberry all-weather that he loved like a brother and that went especially well with the suit he was wearing, a slate gray whipcord made for Charlie by a guy who did lapels for organized crime – because he'd decided the ball was no longer safe in his office and he wanted his son to have it, for better or worse, love or money, real or fake, but please Chuckie do not abuse my trust, I could fall down dead passing the stuffed mushrooms at dinner and this is the one thing I want you to take and keep and care for, and he went striding through the gate just in time to make his train, which was the evolutionary climax of the whole human endeavor, and he bucketed up to the bar car, filled with people who more or less resembled Charlie, give or take a few years and a few gray hairs and the details of their evilest dreams.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> *Ivi*, pp. 531-532.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 531.

<sup>113</sup> *Ivi*, pp. 534-535.

### III.3 Jimmy Costanza

Jimmy Costanza è un personaggio di *Underworld* che non compare mai direttamente sulla scena narrativa, ma emerge soltanto come figura evocata nei ricordi di suo figlio Nick, assumendo così il ruolo di una presenza indiretta e mediata dalla memoria del protagonista.

He went out to get a pack of cigarettes and never came back. This is a thing you used to hear about disappearing men. It's the final family mystery. All the mysteries of the family reach their culmination in the final passion of abandonment. My father smoked Lucky Strikes. The pack has a design that could easily be called a target but then maybe not – there's no small central circle or bull's-eye. The circle is large. There's a large red circle with a white border and then a narrower tan border and finally a thin black border, so unless you expand the definition of a bull's-eye or the definition of a target, you probably can't call the Lucky Strike logotype a target. But I call it a target anyway and fuck the definitions.<sup>114</sup>

Nick Shay è cresciuto senza padre e con la convinzione che sia stato rapito e ucciso quando uscì a prendere le sigarette:

I call the Lucky Strike logotype a target because I believe they were waiting for my father when he went out to buy a pack of cigarettes and they took him and put him in a car and drove him somewhere near the bay, where the river goes into the bay or where the lagoon lies silent in the dark and there are marshes and inlets, remote spits of land, and then they gave it to him good, the projectile entering the back of the head and making a pathway to the brain. And, besides, if it's not a target, why did they name the brand Lucky Strike? True, there's a goldrush connotation. But a strike is not only the discovery of some precious metal in the ground. It is also a penetrating hit from a weapon. And isn't there a connection between the name of the brand and the design of concentric circles on the package? This implies they were thinking target all along.<sup>115</sup>

Già da questo passaggio è possibile cogliere con una certa chiarezza il modo in cui Nick Shay interpreta la realtà e rielabora gli eventi traumatici della propria vita. Di fronte alla scomparsa del padre, infatti, egli sembra preferire una spiegazione paradossalmente più tragica ma anche più sopportabile sul piano psicologico: invece di accettare l'idea di essere stato abbandonato,

---

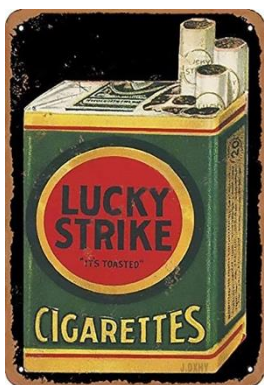
<sup>114</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 90.

si convince che il padre sia stato rapito e ucciso. In questo modo, l'assenza paterna non appare più come una scelta volontaria — e quindi come una forma di rifiuto nei confronti della famiglia — ma come il risultato di una violenza esterna e inevitabile.

All'interno di questo processo mentale, Nick costruisce una catena di significati quasi ossessiva che collega la possibile morte del padre a un dettaglio apparentemente marginale: le sigarette che fumava abitualmente. Il marchio Lucky Strike diventa così, nella sua immaginazione, un segnale carico di implicazioni minacciose. Nick interpreta sia il nome del brand sia il suo logo come se fossero portatori di un messaggio nascosto. L'espressione "Lucky Strike", che letteralmente significa "colpo fortunato", viene letta da lui in chiave sinistra, come un riferimento ambiguo al colpo che potrebbe colpire una vittima; allo stesso modo, il logo circolare del marchio — che ricorda il centro di un bersaglio da tiro — assume nella sua mente la forma di un simbolo minaccioso.

Attraverso questa associazione di idee, Nick arriva quasi a immaginare che il marchio stesso contenga una sorta di avvertimento segreto rivolto ai fumatori: come se chi sceglie quelle sigarette si esponesse simbolicamente a diventare un bersaglio. Questo ragionamento rivela non soltanto la sua tendenza a costruire connessioni simboliche tra oggetti, parole e immagini, ma anche il bisogno profondo di dare un senso alla scomparsa del padre, trasformando un abbandono incomprensibile in un evento tragico ma dotato di una logica, per quanto immaginaria.



*Un vecchio pacchetto delle Lucky Strike*

Ma chi era Jimmy Costanza? Sappiamo che era un criminale di poco conto e un allibratore, un uomo che, secondo una leggenda di quartiere, non scriveva mai alcun numero su un pezzo di carta perché teneva tutto a mente: «He never committed a figure to paper. He had a head for

numbers, a memory for numbers.»<sup>116</sup> e ancora: «According to street legend he never wrote a number on a piece of paper.»<sup>117</sup> Suo figlio Nick, come abbiamo detto, è ossessionato dalla sua assenza e – rivelazione – dal numero di lettere che ne compongono il nome: «My father name was James Costanza, Jimmy Costanza – add the letters and you get thirteen.»<sup>118</sup>

Prima di soffermarsi sull'ossessione di Nick per il numero tredici, è opportuno concludere con un ulteriore approfondimento — sempre attraverso il punto di vista di Nick Shay — sul giorno in cui suo padre scomparve:

I was eleven years old when he went out for cigarettes, a warm evening with men playing pinochle inside a storefront club and radio voices everywhere on the street, someone's always playing a radio, and they took him near Orchard Beach, where the shoreline is crannied with remote inlets, and they dropped him into the lower world, his body suspended above the rockweed, in the soft organic murk. Not that I really recall the weather or the cardplayers. There's always a radio and someone playing cards.<sup>119</sup>

L'ossessione di Nick per il numero tredici nasce proprio nel giorno della celebre partita tra i Giants e i Dodgers. Il 3 ottobre 1951, infatti, mentre Cotter si trova allo stadio ad assistere all'incontro, Nick Shay — allora sedicenne — è sul tetto di casa ad ascoltare la radiocronaca della partita. A differenza di Cotter, però, Nick tifa per i Dodgers, seguendo con tensione e partecipazione l'andamento della gara attraverso la voce trasmessa alla radio:

“I had a portable radio I took everywhere. The beach, the movies – I went, it went. I was sixteen. And I listened to Dodger games on the roof. I liked to be alone. They were my team. I was the only Dodger fan in the neighborhood. I died inside when they lost. And it was important to die alone. Other people interfered. I had to listen alone. And then the radio told me whether I would live or die.”<sup>120</sup>

Nick rievoca quella giornata nel corso di una conversazione con la produttrice della BBC Jane Farish, mentre si trovano al Dodger Stadium ad assistere a una partita tra i Giants e i Dodgers. Durante il suo racconto, interviene anche il suo amico e collega Brian Glassic, che propone un

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>119</sup> *Ivi*, pp. 118-119.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 93.

suggestivo parallelismo tra la storica partita del 1951 e la morte del presidente Kennedy, avvenuta il 22 novembre 1963. Brian osserva come i due eventi abbiano generato reazioni collettive diametralmente opposte: quando Kennedy fu assassinato, le persone si chiusero nelle proprie case, seguendo le notizie alla televisione e comunicando tra loro soprattutto attraverso il telefono; al contrario, quando i Giants vinsero quella memorabile partita, la reazione fu pubblica ed esplosiva, con la folla che si riversò nelle strade per festeggiare insieme:

“When JFK was shot, people went inside. We watched TV in dark rooms and talked on the phone with friends and relatives. We were all separate and alone. But when Thompson hit the homer people rushed outside. People wanted to be together. Maybe it was the last time people spontaneously went out of their houses for something. Some wonder, some amazement. Like a footnote to the end of the war. I don't know.”<sup>121</sup>

Il racconto di Nick prosegue con il paradosso significativo di Brian: mentre tutti si precipitarono fuori di casa per festeggiare la vittoria dei Giants, lui, che si trovava già all'aperto, fece il movimento opposto, correndo dentro casa e chiudendosi alle spalle la porta. In quel momento è morto.

Dal giorno successivo, infatti, Nick – come un numerologo in erba – iniziò a percepire ovunque riferimenti al numero tredici, che da allora assunse ai suoi occhi il valore di un segno inquietante e ricorrente, quasi un simbolo della sfortuna e del trauma legato a quell'esperienza:

“The next day I think it was I began to see all sorts of signs pointing to the number thirteen. Bad luck everywhere. I became a budding numerologist. I got pencil and paper and wrote down all the occult connections that seemed to lead to thirteen. I wish I could remember them. I remember one. It was the date of the game. October third or ten-three. Add the month and day and you get thirteen.”

“And Branca's number,” Sims said.

“Of course. Branca wore thirteen.”<sup>122</sup>

Infine, Brian svela a tutti che Nick possiede la palla, che l'ha pagata né troppo né poco e, nonostante il loro collega Sims sia scettico, Nick conferma di possederla e che se ne vergogna:

---

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 95.

“Well, I didn’t buy the object for the glory and drama attached to it. It’s not about Thomson hitting the homer. It’s about Branca making the pitch. It’s all about losing.”

“Bad luck,” Glassie said, spearing a potato on my plate.

“It’s about the mystery of bad luck, the mystery of loss. I don’t know. I keep saying I don’t know and I don’t. but it’s the only thing in my life that I absolutely had to own.”

“A shameful secret?” Farish said.

“”Yes. First to spend serious money on a souvenir baseball. Then to buy it for the reason I bought it. To commemorate failure. To have that moment in my hand when Branca turned and watched the ball go into the stands – from him to me.”<sup>123</sup>

In quest’ultima battuta Nick ricostruisce simbolicamente il volo della palla — lo *Shot Heard ‘Round the World* — immaginandone la traiettoria come un percorso che dal Dodger Stadium arriva idealmente fino al tetto della sua casa, dove si trovava ad ascoltare la partita alla radio. In questo modo, egli trasforma l’evento sportivo in un’immagine mentale che lo coinvolge direttamente, come se quel colpo memorabile avesse attraversato lo spazio per raggiungerlo nel luogo in cui stava vivendo, a distanza, quel momento storico.

Ci troviamo nella sesta parte del romanzo, *Arrangement in Gray and Black*, nell’autunno del 1951, con ogni probabilità il giorno immediatamente successivo al 3 ottobre, data della celebre partita tra Giants e Dodgers. In questa scena Rosemary Shay chiede al figlio di uscire di casa per andare a ritirare la carne. Dopo che Nick è uscito, Rosemary nota sul tavolo un foglio di carta lasciato dal ragazzo. Su quel foglio è scritta una sequenza di numeri e lettere che, ai suoi occhi, appare del tutto incomprensibile. Il lettore, tuttavia, può interpretarla come uno dei primi segnali dell’ossessione di Nick per il numero tredici, un’ossessione che comincia a manifestarsi proprio in quei giorni:

She did her work and listened to Nick, finally, go out the door. Then she went and looked at the piece of paper he’d left on the table. Made no sense to her at all. Arrows, scrawls, numbers, circled numbers, a phone number in the Merian exchange, letters with numbers next to them, some simple additions and divisions – all scribbled frantically on the page.<sup>124</sup>

Un dettaglio particolarmente significativo riguarda il fatto che, nella citazione sopra riportata,

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>124</sup> *Ivi*, pp. 676-677.

DeLillo definisce una delle sequenze di numeri di telefono come *the Merian exchange*. Questo elemento non viene mantenuto nella traduzione italiana di Delfina Vezzoli, ma merita attenzione perché può suggerire un ulteriore livello di significato. Il termine *Merian*, infatti, richiama foneticamente il nome *Marian*, cioè quello della moglie di Nick. L'assonanza tra i due nomi può essere letta come un'ulteriore manifestazione della mente ossessiva del personaggio: entrando nella logica quasi paranoica di Nick, si potrebbe perfino immaginare che la somiglianza tra "Merian" e "Marian" non sia per lui una semplice coincidenza, ma un dettaglio carico di possibili significati nascosti, capace di alimentare ulteriormente il suo sistema di associazioni mentali.

Alla conclusione del romanzo si chiude anche — in forma apertamente psicotica — la visione distorta che Nick ha costruito nel tempo attorno alla scomparsa del padre. Nella sua interpretazione finale, infatti, l'uomo non sarebbe stato rapito né ucciso: Nick arriva piuttosto a immaginare che sia stato semplicemente inghiottito dalla terra, come se fosse stato risucchiato dal suolo e cancellato dal mondo:

The earth opened up and he stepped inside. I think it felt that way not only to us but to Jimmy as well. I think he went under. I don't think we wanted a fresh start or a new life or even an escape. I think he wanted to go under. He lived day-to-day and step-to-step and did not wonder that would become of us or how she would manage or how tall we grew or how smart we became. I don't think he spent a minute thinking about these things. I think he just went under. The failure it brought down on us does not diminish.<sup>125</sup>

Secondo Nick, suo fratello Matt Shay elabora una propria interpretazione distorta della realtà per spiegare la scomparsa del loro padre, Jimmy Costanza, sebbene, a ben vedere, la spiegazione di Matt appaia più plausibile rispetto a quella formulata da Nick.

Dopo l'abbandono paterno, i due fratelli decidono infatti di adottare il cognome della madre, diventando Shay; ciò nonostante, Matt continua a coltivare un'ipotesi alternativa riguardo alla sorte del padre. Egli è convinto che Jimmy Costanza non sia realmente scomparso, ma che viva sotto falso nome nella California meridionale, conducendo una nuova vita lontano dalla famiglia. In questo modo Matt mantiene viva l'idea di una presenza paterna ancora esistente, anche se nascosta. Nick, tuttavia, giudica questa interpretazione come una forma di

---

<sup>125</sup> *Ivi*, pp. 808-809.

autoillusione e la considera una visione distorta della realtà, ritenendo invece più verosimile — e quasi necessario — credere che il padre sia stato rapito e ucciso:

And also because my brother Matt – it was Matt’s endless premise, his song of songs, that our old man Jimmy was living somewhere in southern California under the usual assumed name. I told him Jimmy was dead under his own name. We were the ones with assumed names.<sup>126</sup>



Le Watts Towers

Questa citazione compare nel primo capitolo della terza parte del romanzo, intitolata *The Cloud of Unknowing*. Nella stessa sezione, Nick si trova a Los Angeles e, osservando le Watts Towers<sup>127</sup> — le celebri strutture situate nel quartiere di Watts, realizzate nell’arco di circa trent’anni dall’immigrato italiano Simon Rodia, che le costruì nel tempo libero tra il 1921 e il 1954 — si ritrova a pensare a suo padre:

I tried to understand the force of Jimmy’s presence here. I saw him shabby and muttering but also unconstrained, with nothing and no one to answer to, in a shoe-box room somewhere, slicing a pear with a penknife. [...] When he finished the towers Sabato Rodia gave away the land and all the art that was on it. He left Watts and went away, he said, to die. The work he did is a kind of swirling free-souled noise, a jazz cathedral, and the power of the thing, for me, the deep disturbance, was that my own ghost father was living in the walls.<sup>128</sup>

Patrick O’Donnell approfondisce ulteriormente la questione individuando un parallelismo tra la figura di Nick e quella di Rodia: entrambi sono segnati dalla perdita del nucleo familiare e da un senso di sradicamento rispetto alla propria nazione, e si trovano a vivere in una temporalità alienata e quasi anarchica. In questo contesto, la spazzatura assume un valore simbolico: essa rappresenta il residuo delle merci prodotte per soddisfare i desideri della massa, una massa che viene indotta a credere che tali oggetti siano indispensabili per il proprio appagamento, quando in realtà non sono altro che scarti di un sistema di consumo continuo:

---

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 275-276.

<sup>127</sup> Sulle Watts Towers e per l’immagine: [https://it.wikipedia.org/wiki/Watts\\_Towers#/media/File:Watts-towers.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Watts_Towers#/media/File:Watts-towers.jpg)

<sup>128</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 277.

Recalling Detweiler's theory that the containment of waste is essential to the advance of civilization and its capacity to contain its own self-destructive fears and fantasies (what Sigmund Freud in *Civilization and Its Discontents* [1930] terms civilization's "high expenditure of energy" to curtail "instinctual passions"), we observe in this passage describing the Watts Towers Nick's recollection of a personal loss that undermines the certainty of his own future. Nick's insight is instigated by Rodia's sublimation into art of *his* loss of family and nation, *his* survival in an alienated, "anarchist" temporality (a "blank" future). Symbolically, the pile of junk-cum-art that is the Watts Towers is at once an "idiosyncrasy" and symptomatic of the state of identity in *Underworld*, where the leavings of commodities that satisfy the "instinctual passions" of the mass are sold via the illusion that uniquely satisfies the needs of each discrete individual. The Towers, in effect, tell the story of "our" culture: its indulgence in the fantasies of total and immediate satisfaction; its archeologies of loss founded in the disposability of objects; its "discontents," issuing from the juxtaposition of forms of alienated freedom and the fear of death, of waste.<sup>129</sup>

Tornando all'epilogo, Nick sulla malinconia insita nelle cose raccolte e posseduta, negli oggetti domestici:

There is something somber about the things we've collected and owned, the household effects, there is something about the word itself, *effects*, the lacquered chest in the alcove, that breathes a kind of sadness – the wall hangings and the artifacts and valuables – and I feel a loneliness, a loss, all the greater and stranger when the object is relatively rare and it's the hour after sunset in a stillness that feels unceasing.<sup>130</sup>

A questo proposito, Patrick O'Donnell individua un ulteriore parallelismo con il lavoro svolto da Nick. Si tratta di un'attività professionale che, voluta o meno, contribuisce a definirne l'identità e che mette in luce il rapporto profondamente paradossale tra gli esseri umani e gli oggetti prodotti dalla società contemporanea.

Gli oggetti generati dalla modernità — merci, tecnologie, rifiuti, armi e prodotti industriali — non sono semplicemente entità materiali, ma esercitano un'influenza decisiva sul modo in cui gli individui si formano come soggetti e costruiscono la propria identità. Allo stesso tempo, però, questi stessi oggetti rappresentano una minaccia per la sopravvivenza del mondo in cui

---

<sup>129</sup> PATRICK O'DONNELL, *Underworld*, in JOHN N. DUVALL, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 119.

<sup>130</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 808.

viviamo: basti pensare alle armi nucleari, all'inquinamento ambientale, alla sovrapproduzione industriale e all'accumulo di rifiuti.

Si configura così un evidente paradosso: la nostra identità e il nostro stile di vita dipendono sempre più dagli oggetti e dalle merci che produciamo e consumiamo, ma proprio questi prodotti finiscono per mettere a rischio l'equilibrio del pianeta e della società. In altre parole, nella modernità gli esseri umani costruiscono sé stessi attraverso le cose che producono e utilizzano, mentre quelle stesse cose contribuiscono, allo stesso tempo, a minacciare il mondo in cui vivono:

Here, amid these musing on the comfortable middle-class life he currently enjoys, Nick is also recalling his rough childhood on the streets of the Bronx, his vanished father, and the successful institutionalization of his identity [...] But this past, too, is integral to the produced subject that DeLillo shadows in *Underworld*, a time before of the “real” and the potential return to eternal youth that, as any ad man knows, is the most seductive of consumer dreams. In desire for the freedoms of a past constructed only in the wake of an increasing attachment to the world of objects that portends a quiescent future., Nick’s life embodies the history of the subject produced by objects. And if, indeed, “everything’s connected” in the complex matrix of identity, desire, objects, and history that DeLillo portrays in the scattered narratives of the novel, then everything – from a (cold) war to a baseball to litter to living-room reflections on boyhood – gains historical density as revelatory of our collective fantasies and fears. These, for DeLillo, motivate our formation as subjects in an era when the survival of our world is threatened by the objects that we produce, even as our subjectivity increasingly depends on those objects.<sup>131</sup>

Per concludere, i rapporti tra padri e figli in *Underworld* si rivelano complessi e spesso segnati da tensioni e contraddizioni. Se Russ Hodges ricorda il proprio padre con affetto, come una presenza positiva della sua memoria, la situazione è ben diversa per Cotter Martin, che conserva invece un ricordo amaro sia del padre biologico, Manx Martin, sia della figura paterna simbolica rappresentata da Bill Waterson, entrambi percepiti come traditori della fiducia del ragazzo. Nick Shay, infine, mantiene del padre una memoria profondamente alterata: come si è visto, la sua interpretazione della scomparsa paterna assume i tratti di una visione della realtà fortemente distorta, al limite della dimensione psicotica.

---

<sup>131</sup> PATRICK O'DONNELL, *Underworld*, in JOHN N. DUVALL, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 119.

### III.4 Das Kapital – Keystroke 2

Le ultime pagine di *Underworld* possono essere lette alla luce di un duplice parallelismo: da un lato con lo *stream of consciousness* joyciano, dall'altro con la presentazione delle anime nel *Paradiso* dantesco. Il flusso dei pensieri, le descrizioni che si intrecciano al ricordo della storia, la figura di Suor Edgar che incontra il suo corrispettivo maschile J. Edgar Hoover e, infine, lo stesso DeLillo che sembra ritrarsi — senza dichiararlo esplicitamente — nel proprio studio mentre scrive (forse proprio questo romanzo), sono tutti elementi che rimandano a una catena di libere associazioni mentali. Tali associazioni finiscono per configurarsi anche secondo il secondo parallelismo qui proposto, quello con il *Paradiso* di Dante Alighieri.

Protagonista di quest'ultimo paragrafo — o “tasto”, per usare il termine adottato nel testo — è Suor Alma Edgar. La sua anima si colloca nel ciberspazio: inquieta, spogliata del velo e della tonaca, si trova in una dimensione priva di coordinate spaziali e temporali. In questa condizione ella è semplicemente un'anima, «Alma», nome che, secondo la locuzione latina *nomen omen*, sembra alludere al suo destino e che la conduce infine a ricongiungersi con il proprio alter ego, Hoover:

Everything is connected in the end.

Sister and Brother. A fantasy in cyberspace and a way of seeing the other side and a settling of differences that have less to do with gender than with difference itself, all argument, all conflict programmed out.

Is cyberspace a thing within the world or is it the other way around? Which contain the other, and how can you tell for sure?<sup>132</sup>

Nicholas Wright osserva che il ciberspazio tende a comprimere o addirittura cancellare la distanza tra realtà e rappresentazione, dando origine a un sistema in cui tutto sembra immediatamente connesso. Quando scompare la percezione di qualsiasi differenza tra “input” e “output”, o tra il mondo e la sua riproduzione digitale, si genera l'illusione di una connessione totale e senza confini. Proprio questa fusione, tuttavia, compromette la possibilità di usare l'allegoria, che richiede invece una separazione tra l'elemento e ciò che esso rappresenta. Secondo DeLillo, diventa quindi fondamentale recuperare questa distanza interpretativa, necessaria per ristabilire la distinzione tra il mondo reale e le sue simulazioni tecnologiche:

---

<sup>132</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 826.

Thus, irony and Otherness (here “difference”) are “programmed out”; the whole system proceeds on the controlling of difference and irony through fusion and connection. Where there is no perceived difference or resistance between “input” and “output”, and thus, between “Sister and Brother”, what results is a kind of “fantasy” of illicit and incestuous connection. Within this boundary-less state there is, seemingly, no possibility for an underworld, an Other-world, indeed, no way of telling the difference between world and its allegorical simulation, cyberspace. For DeLillo the way to reassert difference in the economy is by stepping back from the miraculous and seamless allegory evidenced by the Internet, and re-asserting a theory of allegory. If “everything connects”, then allegory is no longer possible, since there is no longer the possibility of ascertaining the difference that marks one thing as a representation of another (this is the problem posed by the question in the quotation). Cyberspace, as allegorical technology replaces the world, asserts this border-less state, because by diminishing and controlling irony, it renders allegory untenable.<sup>133</sup>

La conclusione vera e propria riguarda invece lo stesso Don DeLillo: lo scrittore parla di sé e, al tempo stesso, a sé stesso, adottando la seconda persona singolare. Come all’inizio del romanzo, torna l’eco di qualcuno che parla la “tua lingua”: sono i bambini che giocano nel cortile, mentre lo scrittore guarda oltre lo schermo del computer, oltre quella rete di puntini — forse gli stessi di cui parla il suo personaggio Marvin Lundy. Da lì osserva lo spazio della stanza in cui si trova, mentre la mente si mette alla ricerca di una parola («and you try to imagine the word»), l’ultima parola con cui è giusto che *Underworld* si concluda:

A word extending itself ever outward, the tone of agreement or treaty, the tone of repose, the sense of mollifying silence, the tone of hail and farewell, a word that carries the sunlit ardor of an object deep in drenching noon, the argument of binding touch, [...] a word that spreads a longing through the raw sprawl of the city and out across the dreaming bourns and orchards to the solitary hills.

Peace.<sup>134</sup>

È con questa parola che *Underworld* deve concludersi: il romanzo che si apre con la battaglia

---

<sup>133</sup> NICHOLAS WRIGHT, *Tendering the Impossible: The Work of Irony in the Late Novels of Don DeLillo*, University of Canterbury, 2006, pp. 153-154.

<sup>134</sup> DON DELILLO, *U.*, VERS. O., p. 827.

per una palla da baseball e si sviluppa sullo sfondo di una guerra silenziosa, ma profondamente incisiva. Ed è con questa stessa parola che desidero chiudere anche il mio elaborato finale: una parola che dovrebbe sempre prevalere, in ogni circostanza, capace di porre rimedio a ogni conflitto — interiore o interpersonale — pace.

## **BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA**

### **BIBLIOGRAFIA PRIMARIA**

- DELILLO DON, *Underworld*, Scribner, New York 1997.
- DELILLO DON, *The Power of History*, New York Times, New York 1997.
- DELILLO DON, *Underworld*, Einaudi, trad. VEZZOLI DELFINA, Torino 2014.

### **BIBLIOGRAFIA SECONDARIA**

- MAURIZI STEFANIA, “*Parla lo scienziato che unì Est e Ovest*” – *Intervista esclusiva con Roald Sagdeev*, “Tuttoscienze” in La Stampa, Torino 2003.
- MARTÍN SALVÁN PAULA, “*Of childhoods and other ferocious times*”: *Traumatic Reverberation in Don DeLillo’s Underworld*, *Amerikastudien/American Studies* 59(3), Heidelberg 2014.
- O’DONNELL PATRICK, *Underworld*, in JOHN N. DUVALL, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- OSTEN MARK, *The work of death: “Underworld”*, in PETER BOXALL, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006.
- WRIGHT NICHOLAS, *Tendering the Impossible: The Work of Irony in the Late Novels of Don DeLillo*, University of Canterbury, 2006.

## OPERE CONSULTATE

- BERTONI FEDERICO, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2007
- BOXALL PETER, *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006.
- DUVALL JOHN N., *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- ENGLES TIM, *White Male Nostalgia in Don DeLillo's "Underworld"*, Eastern Illinois University, 2015.
- SHOSTAK DEBRA, *Fictive Fathers in the Contemporary American Novel*, Bloomsbury Publishing Plc, London, 2020.
- TANNER TONY, *Afterthoughts on Don DeLillo's Underworld*, Raritan 17, No. 4, Spring, 1998
- TURI NICOLA (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze University Press, Firenze, 2016.

## SITOGRAFIA

- BARUCH BERNARD, Discorso presso la Camera dei Rappresentanti della Carolina del Sud, South Carolina 1947: <https://update.lib.berkeley.edu/2022/04/13/let-us-not-be-deceived-recalling-the-75th-anniversary-of-the-cold-war/>
- BOXE PUNCH, *Davide contro Golia: quando Jack Dempsey travolse Jess Willard*: <https://boxepunch.com/storia-del-pugilato/grandi-match-del-passato/davide-contro-golia-quando-jack-dempsey-travolse-jess-willard/>
- COPYRIGHT, Dollaro americano: <https://www.alamy.it/retro-di-1-banconota-da-un-dollaro-serie-1981-con-il-grande-sigillo-degli-stati-uniti-vecchia-banconota-da-soldi-americana-retro-d-annata-usa-image438615397.html>
- DEMPSEY VS WILLARD (FOTOGRAFIA): [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Dempsey-Willard\\_battle.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Dempsey-Willard_battle.jpg)
- DEMPSEY VS WILLARD (VIDEO): [https://www.youtube.com/watch?v=87vj\\_ltRA8M&t=112s](https://www.youtube.com/watch?v=87vj_ltRA8M&t=112s)
- HODGES RUSSELL, *The Giants Win the Pennant!*: <https://www.youtube.com/watch?v=WWIGfBQghJs>
- HODGES RUSSELL, *Radiocronaca sull'Home Run di Bobby Thompson*: [https://en.wikipedia.org/wiki/Russ\\_Hodges](https://en.wikipedia.org/wiki/Russ_Hodges)
- ORWELL GEORGE, *You and the Atomic Bomb*, Tribune, Inghilterra 1945: [https://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e\\_abomb](https://orwell.ru/library/articles/ABomb/english/e_abomb)
- PARABOLE DELLE DIECI VERGINI E DEI TALENTI: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matteo%2025-26&version=CEI>
- PENTIMENTO DI GIUDA: <https://www.laparola.net/testom.php>
- TRADIMENTO DI GIUDA: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matteo%2025-26&version=CEI>
- WATTS TOWERS: [https://it.wikipedia.org/wiki/Watts\\_Towers#/media/File:Watts-towers.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Watts_Towers#/media/File:Watts-towers.jpg)

## **RINGRAZIAMENTI**

Giunta al termine di questo percorso di studio e di ricerca, desidero esprimere la mia sincera gratitudine a tutte le persone che, in modi diversi, mi sono state accanto durante questi due anni di studi magistrali.

Un ringraziamento particolare va al mio Relatore, il Professor Federico Francucci, e al mio Correlatore, il Professor Luca Stefanelli, per la disponibilità, la pazienza e i preziosi consigli con cui hanno seguito e orientato lo sviluppo di questo lavoro, contribuendo in modo determinante al suo miglioramento.

Desidero inoltre rivolgere un sentito ringraziamento a tutto il personale dell'Università degli Studi di Pavia, che con dedizione e professionalità si impegna quotidianamente per garantire agli studenti servizi efficienti e un sostegno concreto nel corso del loro percorso accademico.