

White Noise, or Reality as the Return of the Repressed

Stefano Brugnolo

Abstract

The essay focuses on Don DeLillo's novel *White Noise* with the aim to understand its author's reaction to the advent of the 'civilization of appearance'. This analysis shows how DeLillo's view is ambivalent: despite being indeed fascinated by the coming of the new world, he is still deeply interested in real-life events that can be concretely experienced in opposition to their representations and simulations. What strikes him most is individual death, namely a problem that cannot be subsumed within the symbolic order of the new society. In a certain sense, the novel depicts a 'return of the repressed' built on a disturbing 'return of reality'. The novel oscillates between a sense of tragedy and a sense of irony (if not of the ridiculous). Therefore, on one side, it testifies to the arrival of what will be called 'postmodernity'; on another side, it criticizes postmodernity by showing how its ideologists might be silly, trivial and grotesque.

Keywords

Simulacra; 'real'; Media; TV; Catastrophes; Body; Death; Jean Baudrillard; Günther Anders; Jacques Lacan

White Noise ovvero la realtà come ritorno del represso

Stefano Brugnolo

Come riconosciuto dalla critica, *White Noise* (d'ora in poi WN) è un romanzo che anche a distanza di decenni resta un punto di riferimento obbligato per chi si interessa di simulacri e dintorni. Lo è alla maniera di DeLillo e cioè in modo sommamente ambiguo. Esso può essere preso sia come una critica a una contemporaneità sempre più alienata nei suoi simulacri sia come un invito a una accettazione disincantata, ironica e rilassata di essa¹.

Certo è che al centro del romanzo sta il nodo, tutto novecentesco, della crisi dell'esperienza intesa come esperienza diretta, personale, autentica del mondo. Sulla falsariga dell'esempio di Flaubert anche DeLillo pare dirci che nel mondo del consumismo dispiegato non possano darsi se non esperienze di "seconda mano". Basti pensare a come l'esperienza stessa dell'amore venga vissuta da Madame Bovary, tutta in riferimento agli stereotipi letterari di cui lei è imbevuta.

Ora, WN è certamente un'opera flaubertiana, nel senso che al suo centro c'è la questione della im/possibilità di fare una esperienza autentica del mondo, posta dallo stesso Flaubert. Fu infatti lo scrittore francese ad accorgersi per primo che tra il soggetto e la realtà si interponevano sempre di più le opinioni e i luoghi comuni. Ma diversamente da Flaubert c'è in DeLillo una constatazione, se non accettazione, dei cambiamenti in corso nella società di massa contemporanea, e cioè l'accettazione del fatto che il nostro rapporto con la realtà (del corpo, delle emozioni, della natura) è inevitabilmente mediato da rappresentazioni e riproduzioni di essa, che per molti aspetti sembrano averne preso il posto. E oltre all'accettazione c'è anche una certa curiosità e finanche fascinazione (assenti in Flaubert).

Tale accettazione, però, appare problematica, perché continuamente nel romanzo si pone la questione del 'reale', inteso qui come fattore ano-

¹ Questo saggio deve molto alle conversazioni con Maria Chiara Litterio, che sta scrivendo una tesi in cui si occupa anche di *White Noise*. La ringrazio per l'aiuto e i suggerimenti.

malo, 'grezzo', che resiste, che non si conforma del tutto ai sistemi simbolici preposti alle sue riproduzioni e trascrizioni. Prendiamo una prima citazione. Il protagonista e narratore Jack Gladney, direttore di un inquietante e surreale «Department of Hitler studies», è stato esposto per qualche minuto a delle radiazioni nocive e chiede informazioni a un tecnico della SIMUVAC, preposto a dare soccorsi e informazioni agli sfollati. Gli chiede che significhi quella sigla. E il tecnico gli risponde che è un'abbreviazione di «simulated evacuation». «But this evacuation isn't simulated. It's real» (DeLillo 2009: 134)², obietta preoccupato Jack. E infatti l'altro gli risponde che purtroppo sì: «We didn't get a jump on computer traffic. Suddenly it just spilled out, three-dimensionally, all over the landscape. You have to make allowances for the fact that everything we see tonight is real» (135)³. Così che per esempio «we don't have our victims laid out where we'd want them if this was an actual simulation» (*ibid.*)⁴. Sembra quasi che comicamente si lamenti che l'evento reale non corrisponda, come avrebbe dovuto, a quello simulato al computer. Jack però non trova niente da ridire in ciò e lo incalza: «What about the computers? Is that real data you're running through the system or is it just practice stuff?» (*ibid.*)⁵. Il tecnico del SIMUVAC gli dà subito una dimostrazione che i dati inseriti sono reali: «I punch in the name, the substance, the exposure time and then I tap into your computer history. Your genetics, your personals, your medicals, your psychologicals, your police-and-hospitals. It comes back pulsing stars» (136)⁶. Da questi dati si evince che «in the meantime we definitely have a situation» (*ibid.*)⁷. Ma «This doesn't mean anything is going to happen to you as such», specifica poi l'impiegato, «at least not today or tomorrow. It just means you are

² «Ma questa evacuazione non è simulata. È reale», DeLillo 2014: 168.

³ «Non ci troviamo di fronte a una cosa preparata al computer. Di punto in bianco ci salta fuori dal vero, tridimensionale, dappertutto. Si deve tenere conto del fatto che tutto quello che vediamo stasera è reale», DeLillo 2014: 169.

⁴ «non abbiamo le nostre belle vittime lì dove le vorremmo se questa fosse una vera simulazione», DeLillo 2014: 169.

⁵ «E i computer? Sono dati reali, quelli che inserite nel sistema, o roba da addestramento?», DeLillo 2014: 169.

⁶ «Io inserisco nome, sostanza, tempo di esposizione e poi digito il suo curriculum computerizzato. I suoi dati genetici, quelli personali, quelli sanitari, quelli psicologici, eventuali schedature di polizia e ospedale. E mi tornano indietro degli asterischi intermittenti.», DeLillo 2014: 171.

⁷ «Per intanto ci troviamo senza ombra di dubbio in una situazione problematica.», DeLillo 2014: 170.

the sum total of your data. No man escapes that» (*ibid.*)⁸. Jack ancora cerca di ‘sfuggire’ alla verità e chiede: «“And this massive so-called tally is not a simulation despite that armband you’re wearing. It is real.” “It is real,” he said» (137)⁹. In un brano come questo c’è tutto DeLillo con questi suoi va e vieni tra simulazione e realtà, e soprattutto con questa idea che la realtà è un fattore disturbante dei calcoli e delle simulazioni: «Questa non è vera simulazione», «an actual simulation». Sembra quasi che comicamente ci si lamenti che l’evento, e cioè una catastrofe, non corrisponda, come invece avrebbe dovuto, a quello simulato al computer. Siamo dalle parti dell’umorismo nero di derivazione swiftiana¹⁰, e cioè di quel tipo di discorso che porta all’assurdo certe modalità tipiche della mentalità razionale ed efficientistica: è la realtà che deve adeguarsi ai dispositivi e alle macchine, non il contrario! Il protagonista sta scoprendo che la sua vita è in pericolo ma noi non sappiamo se compatirlo o ridere dell’assurdità del suo dialogo con l’esperto in catastrofi.

«Real or not real that is the question», questa è la questione che attraversa tutto il romanzo. Apparentemente sembrerebbe che la vicenda si svolga in un regime di post-verità se non di post-realtà, e tuttavia esso ci mette davanti al bisogno “umano, troppo umano” di distinguere tra i due piani. Sono stati in molti¹¹ a sostenere che DeLillo ci mostra che ormai la realtà è stata sostituita da un flusso continuo di informazioni, immagini, segni e anche nel romanzo c’è chi lo sostiene e teorizza, e tuttavia a quanto pare in questo nuovo regime di vita apparentemente autoriferito c’è “qual-

⁸ «Non vuol dire esattamente che stia per succedere qualcosa a lei, almeno non oggi o domani. Vuol solamente dire che lei è la somma totale dei suoi dati. Non si sfugge.», DeLillo 2014: 171.

⁹ « – E questo cosiddetto massiccio riscontro non è una simulazione, nonostante il bracciale che lei ha addosso. È reale. / – È reale, – confermò.», DeLillo 2014: 171.

¹⁰ Basti qui pensare alla *Modest Proposal* del 1729, in cui Swift si finge un esperto di questioni economiche e adotta un linguaggio tipicamente mercantilista, consigliando umoristicamente che la soluzione dei problemi economici dell’Irlanda consista nell’allevare bambini che poi verranno macellati e cucinati per fornire piatti prelibati e costosi. Su di un piano molto meno estremo anche i protagonisti del romanzo di DeLillo non si mostrano mai più che tanto stupiti del modo oggettivo e tecnico con cui si affrontano temi come catastrofi, malattie, morti.

¹¹ Per citare soltanto alcuni tra i contributi più significativi: Heller 2000; Boxall 2008; Landgraf 2011.

cosa che non torna”: «di punto in bianco salta fuori» del reale là dove non te lo aspettavi. Francesco Orlando ha scritto che il proprium di un’opera letteraria è di veicolare un «ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini ma reso innocuo dalla sublimazione» (Orlando 1992: 25). Orlando ha coniato questa espressione per dare conto di un’opera come la *Phèdre* di Racine, dove «vi è un ritorno del represso in sé nell’identificazione emotiva dello spettatore con un personaggio portatore di desiderio perverso, integralmente colpevole nei confronti della repressione sociale» (*ibid*: 27). Nel caso di WN, invece, non è un personaggio a svolgere questo ruolo, ma è il ‘reale’: in un mondo di simulacri d’improvviso e inaspettatamente si dà un ‘ritorno del reale’.

Nel mondo di DeLillo l’opposizione di fondo è proprio questa: simulacro (o simulazione o dimensione virtuale) vs realtà o ‘vita vera’, dove entrambe le istanze vengono presentate come volta per volta positive e/o negative. L’ironia dello scrittore si fonda proprio su questa ambivalenza: DeLillo non si schiera mai esplicitamente pro o contro l’una o l’altra dimensione, tanto che alle volte ci sentiamo disorientati. Spesso il protagonista reagisce come un Candido perduto nel mondo dei simulacri, o meglio perduto nel mondo della post-realtà o post-verità. Si veda per esempio questo dialogo tra padre e figlio:

[Heinrich] “It’s going to rain tonight.”
[Jack] “It’s raining now,” I said.
“The radio said tonight.”
[...] “Look at the windshield,” I said. “Is that rain or isn’t it?”
“I’m only telling you what they said.”
“Just because it’s on the radio doesn’t mean we have to suspend belief in the evidence of our senses.”
“Our senses? Our senses are wrong a lot more often than they’re right. This has been proved in the laboratory [...].” (De Lillo 2009: 22-23)¹²

Anche se il figlio si appella a teoremi scientifici è evidente che i suoi

¹² «[Heinrich] – Questa sera piove. / [Jack] – Sta già piovendo, – precisai. / – La radio ha detto questa sera. [...] / – Guarda il parabrezza –, replicai. – È pioggia o no? / – Sto soltanto dicendo quello che ho sentito. / – Il semplice fatto che l’abbiano detto alla radio non significa che dobbiamo sospendere il giudizio sull’evidenza dei nostri sensi. / – I nostri sensi? Si sbagliano molto più spesso di quanto abbiano ragione. È stato provato in laboratorio [...].», DeLillo 2014: 28-29.

argomenti sono capziosi, e tuttavia essi sono rappresentativi di una società in cui tra discorsi, immagini, rappresentazioni da una parte e «the evidence of our senses» dall'altra si è prodotta una sfasatura. Ne deriva una incertezza di nuovo tipo circa l'affidabilità delle nostre percezioni immediate. E anche le sensazioni, le emozioni nel romanzo di DeLillo ci vengono presentate come poco o tanto sfasate rispetto ai fatti che le provocano. Altri scrittori – penso per esempio a Foster Wallace e a Bret Easton Ellis – hanno estremizzato queste dissonanze che provocano straniamento e disorientamento nel lettore. Di certi personaggi della letteratura contemporanea ci verrebbe da dire che sono afflitti da un ottundimento emotivo, cognitivo e morale che ce li rende quasi dei marziani. Il mondo di DeLillo è pur sempre il nostro, ma anche dei suoi personaggi spesso ci sfuggono le motivazioni che li fanno reagire e agire in un modo poco o tanto discordante rispetto alle nostre attese, anch'essi ci sconcertano. Si prenda per esempio il caso di una monaca che, interpellata dal protagonista circa «the great old beliefs» (*ibid.*: 303)¹³, e cioè circa la fede in Dio che lei si suppone coltivi, gli risponde come se niente fosse: «Do you think we are stupid?» (304)¹⁴, e gli spiega che le suore si limitano a fingere di avere fede per indurre i laici a credere «that someone believe» (*ibid.*): «It is our task in the world to believe things no one else takes seriously» (303)¹⁵. Anche la fede, dunque, si rivela essere un simulacro di fede, e noi non sappiamo se prendere le parole della monaca come una boutade o come una dichiarazione da prendere sul serio.

L'unico personaggio con cui possiamo identificarci in un mondo che sembra uscito fuori dai suoi cardini è il protagonista, e questo proprio perché lui (come noi) si mostra sempre disorientato e perplesso, si stupisce (per esempio che il figlio non creda alla realtà della pioggia o la suora alla realtà di Dio), ma non troppo (forse è lui sfasato, in ritardo rispetto agli altri). E così sempre: Gladney è ancorato al senso comune, ma sente che il mondo sta andando in un'altra direzione e lui, Amleto in minore dei nostri tempi, non aspira certo a rimetterlo in sesto.

E tutto ciò a partire da quel 'fatto' crudo che è la morte dell'individuo e che costituisce il fattore per eccellenza anomalo del nuovo sistema culturale, nel quale tutti viviamo immersi. Il romanzo racconta infatti lo sforzo del protagonista e della moglie, compiuto in sintonia con lo spirito

¹³ «Le vecchie grandi cose in cui si credeva una volta», DeLillo 2014: 379.

¹⁴ «Crede che siamo stupide?», DeLillo 2014: 380.

¹⁵ «È il nostro compito nel mondo, credere in cose che nessun altro prende sul serio», DeLillo 2014: 379.

dei tempi, di rimuovere, di esorcizzare quel dato irrimediabilmente ‘reale’ e disturbante che è la morte. E il fallimento di questo tentativo di esorcizzazione è, ancora una volta, causa di angoscia, ma al contempo anche liberatorio: la morte testimonia che c’è almeno qualcosa che sfugge alla logica pervasiva dei simulacri e della sostituibilità universale.

Nel romanzo il grande e paradossale profeta del nuovo ordine culturale è Murray Siskind, collega di Jack che insegna ‘pop culture’ e tiene un seminario di «car crushes», di incidenti stradali al cinema (cinema rigorosamente ‘trash’, naturalmente). Anche davanti alla morte, Siskind mantiene un atteggiamento risolutamente anti-tragico. Per esempio, ecco come reagisce alle domande angosciate di Jack sul significato della morte:

But once we stop denying death, we can proceed calmly to die and then go on to experience uterine rebirth or Judeo-Christian afterlife or out-of-body experience or a trip on a UFO or whatever we wish to call it. We can do so with clear vision, without awe or terror. We don’t have to cling to life artificially, or to death for that matter. We simply walk toward the sliding doors. Waves and radiation. Look how well-lighted everything is. (*Ibid.*: 38)¹⁶

E via su questo tono tra la chiacchiera colta e il gusto della provocazione: si veda per esempio come lui chiama a raccolta per sedare quella paura primaria tutta una serie di miti religiosi mescolandoli con gli Ufo e quant’altro, quasi come fossero opzioni di un menu a disposizione della clientela.

Non si sa mai se Murray reciti una parte o sia davvero convinto di quel che dice, ma comunque qui e altrove si caratterizza come il prototipo del nuovo intellettuale post-moderno che ha rigettato i principi del cosiddetto pensiero negativo, critico o tragico, e s’è fatto provocatorio profeta del contemporaneo *brave new world*. Ora, è indubbio che le sue posizioni scuotono l’amico Jack e con Jack tutti coloro che ancora diffidano dell’iper-consumismo contemporaneo, ma non si può certo dire che Murray sia

¹⁶ «Tuttavia, una volta che si sia smesso di negare la morte, si può procedere tranquillamente a morire e poi ad affrontare l’esperienza della rinascita uterina, o aldilà giudaico-cristiano, o l’esperienza extracorporea, o un viaggio su un ufo, o come che lo si voglia chiamare. E possiamo farlo con chiarezza di visione, senza timore reverenziale o terrore. Non dobbiamo aggrapparci artificialmente alla vita e neanche alla morte. Non si fa altro che procedere verso le porte scorrevoli. Onde e radiazioni. Guarda come è tutto ben illuminato», DeLillo 2014: 48.

il portavoce di una ideologia autoriale. Direi piuttosto che l'autore è simpatetico, anche se non in toto, con Jack Gladney, che assomiglia di più ad un modernista perduto, anzi sperduto, nel neo-mondo delle meraviglie post-moderne, mondo verso cui mostra un forte interesse ma anche perplessità, riserve, imbarazzo.

A partire anche e proprio, lo abbiamo visto, dalla paura della morte. Le chiacchiere brillanti ma anche compiaciute e vacue di Murray non riescono infatti a soffocare l'angoscia crescente che sia lui che la moglie, Babette, sentono dentro. Anche se poi suona ancora umoristico che l'unico modo con cui pensano di poter affrontare il 'senso tragico della vita' (che in altri contesti culturali li qualificherebbe come nobili 'coscienze infelici' in un mondo di conformistica felicità) sarebbe una pasticca, un farmaco: il Dylar.

La seconda parte del romanzo gira intorno al Dylar, un composto chimico a cui lavora l'industria farmaceutica e che potrebbe eliminare l'heideggeriana Angst davanti alla morte. Il Dylar sta in fondo per tutte quelle 'cure' capaci di rimuovere dolori, ansie, disagi, terrori che fioriscono nelle vite di cittadini apparentemente ben adattati. Il Dylar è insomma un surrogato all'ennesima potenza che serve per mettere a distanza il 'reale' con i suoi aspetti sgraditi, difficili da assimilare¹⁷.

In fondo, in un mondo in cui tutto può essere riprodotto, sostituito, duplicato, surrogato, l'esistenza individuale no, non si presta a ciò, resiste ostinatamente alla logica del simulacro, anche se non si sa ancora per quanto¹⁸. DeLillo si impedisce però reazioni di condanna morale circa que-

¹⁷ Per dare conto di questo 'reale' credo possa tornare utile il concetto lacaniano di *Réel*. Si tratta, come spesso accade con Lacan, di un concetto sfuggente e suggestivo: il reale sarebbe qualcosa che resiste alla simbolizzazione, una specie di 'cosa in sé' che si sottrae al discorso razionale, qualcosa di insensato, una specie di 'resto' intrattabile, indigeribile da un soggetto o una comunità. Dice per esempio Jacques-Alain Miller che per Lacan «il Reale è fuori senso. È fuori senso nella misura in cui il senso si fabbrica con la congiunzione del simbolico e dell'immaginario. Il Reale è esterno al senso» (Miller 2007: 172). Certe immagini di DeLillo ben si prestano a rendere l'idea di questo 'Reale' muto, ottuso, indifferente; penso per esempio alla nube tossica che viene definita «the immense toxic cloud [...] immense almost beyond comprehension, beyond legend and rumor, a roiling bloated slug-shaped mass» (DeLillo 2009: 151). In traduzione: «[...] l'immena nube tossica [...] immensa quasi al di là dei limiti dell'accettabile, al di là di leggenda e mormorio, massa intorbidente, tumefatta, in forma di lumaca» (DeLillo 2014: 191).

¹⁸ Günther Anders parla di «malaise» dell'unicità: «se l'uomo rimane esclu-

sto ricorso alla farmacopea per venire a capo dell'angoscia di morte. No, lui prende sul serio questa come altre *addictions*, di cui soffrono tutti i suoi personaggi: e soprattutto prende sul serio lo shopping compulsivo. Ecco un passo emblematico in cui Jack si abbandona ad una specie di raptus consumistico:

I shopped with reckless abandon. I shopped for immediate needs and distant contingencies. I shopped for its own sake, looking and touching, inspecting merchandise I had no intention of buying, then buying it. [...] I began to grow in value and self-regard. I filled myself out, found new aspects of myself, located a person I'd forgotten existed. Brightness settled around me. (83-84)¹⁹

È la descrizione attendibile di un esaltante abbandono ai piaceri dello shopping diventato fine a sé stesso. Non è che DeLillo approvi questa compulsività, ma non è nemmeno che la deprechi moralisticamente, ce la fa rivivere dall'interno. Ci fa cioè rivivere dall'interno la resa di un intellettuale qual è Gladney al richiamo della merce (al rientro a casa però seguirà una sensazione di vuoto).

Ecco la differenza con Flaubert: mentre quest'ultimo adotta una prospettiva distante e critica rispetto a queste e altre fenomenologie²⁰, DeLillo decide invece di adottarne una del tutto focalizzata sul personaggio: la voce autoriale non è certo quella di qualcuno che 'giudica' i comportanti di Gladney e anzi si evince da tutto il romanzo che l'autore assume una posizione 'comprenditiva' ancorché ironica rispetto a essi.

Prendiamo un altro brano, dove DeLillo ci descrive una delle serate del venerdì, in cui la famiglia si riunisce davanti alla televisione per contrastare la tendenza alla fruizione solitaria dei programmi:

so dall'esistenza in serie e della sostituibilità, rimane esclusa per lui la possibilità di sottrarsi alla morte», Anders 2003, vol. I: 60.

¹⁹ «Comperavo con abbandono incurante. Comperavo per bisogni immediati ed eventualità remote. Comperavo per il piacere di farlo, guardando e toccando, esaminando merce che non avevo intenzione di acquistare ma che finivo per comperare. [...] Cominciai a crescere in valore e autoconsiderazione. Mi espansi, scoprii aspetti nuovi di me stesso, individuai una persona della cui esistenza mi ero dimenticato. Mi trovai circondato dalla luce», DeLillo 2014: 104.

²⁰ Emma Bovary muore in un certo senso di shopping, se è vero che si suicida perché perseguitata dai debiti accumulati con il mercante Lheureux per potersi comperare oggetti di lusso e alla moda.

That night, a Friday, we gathered in front of the set, as was the custom and the rule, with take-out Chinese. There were floods, earthquakes, mud slides, erupting volcanoes. We'd never before been so attentive to our duty, our Friday assembly. Heinrich was not sullen, I was not bored. Steffie, [...] appeared totally absorbed in these documentary clips of calamity and death. [...] We were otherwise silent, watching houses slide into the ocean, whole villages crackle and ignite in a mass of advancing lava. Every disaster made us wish for more, for something bigger, grander, more sweeping. (64)²¹

È una delle rappresentazioni più memorabili che siano mai state date del modo con cui fruiamo da spettatori delle più svariate catastrofi umanitarie. Nel mercato delle immagini esiste infatti anche un'ampia offerta di calamità. E qui si può cogliere meglio perché la TV, che è al centro del libro, funga al massimo grado da simulacro per eccellenza (oggi essa ha ceduto lo scettro alla Rete). Grazie ad essa, infatti, la realtà terribile del mondo "lì fuori" diventa pura immagine, finzione, irrealità.

Si direbbe che la situazione dello spettatore televisivo nel brano citato si costituisca come una parodia, non so quanto involontaria, della situazione presentata da Lucrezio²². Solo che, mentre lo spettatore di Lucrezio reagiva con compostezza, qui i telespettatori si esaltano a quelle visioni, quasi che godessero delle disgrazie degli altri, sentendosi sicuri che esse non li coinvolgeranno mai, e giungendo anzi quasi a dubitare della loro esistenza al di là dello schermo.

²¹ «Quella sera, essendo venerdì, ci riunimmo tutti davanti all'apparecchio, com'era uso e norma, con cibo cinese take-away. Assistemmo a inondazioni, terremoti, smottamenti, eruzioni di vulcani. Non avevamo mai dedicato tanta attenzione al nostro compito, alla riunione del venerdì. Heinrich non aveva il broncio, io non mi annoiavo. Steffie [...] appariva totalmente assorta in questi clip documentari di calamità e morte. [...] Per il resto rimanemmo in silenzio, a guardare case che scivolavano nell'oceano, interi villaggi che si frantumavano e ardevano in una massa avanzante di lava. Ogni disastro ce ne faceva desiderare ancora un po', qualcosa di più grosso, di più grandioso, di più travolgente», DeLillo 2014: 80.

²² Riporto il passo dal secondo libro del *De rerum natura* (vv. 1-4): «suave mari magno turbantibus aequora ventis,/ e terra magnum alterius spectare;/ non quia vexari quemquamst iocunda voluptas,/ sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est»; «È dolce per noi, quando il mare è grosso e il vento solleva/ le onde, osservare da terra il grande affanno degli altri. Non è che le loro sofferenze ci facciano piacere, questo no,/ ma è dolce renderci conto dei mali a cui siamo sfuggiti», De Angelis 2022: 81.

E proprio perciò possiamo comprendere il modo incredulo con cui Jack reagisce allorché giunge la notizia che una densa nube di natura tossica si è formata a Blacksmith, là dove la famiglia vive, come conseguenza di un incidente ferroviario. È come se non accettasse la possibilità di vivere realmente e da protagonista un'esperienza cui solitamente ha assistito come spettatore. Chiede la moglie al marito: «*Maybe we ought to be more concerned about the billowing cloud*» (111)²³ e Jack risponde così:

Nothing is going to happen. [...] These things happen to poor people who live in exposed areas. Society is set up in such a way that it's the poor and the uneducated who suffer the main impact of natural and man-made disasters. People in low-lying areas get the floods, people in shanties get the hurricanes and tornados. [...] We live in a neat and pleasant town near a college with a quaint name. These things don't happen in places like Blacksmith. (112)²⁴

È divertente che qui Jack, un bianco statunitense mediamente progressista e 'liberal', assuma senza apparentemente avvedersene (il suo discorso assomiglia a un lapsus rivelatore) una posizione classista e quasi razzista assai poco corretta oltre che irresponsabile. E però anche in questo caso non c'è nessun retrogusto morale o politico nel brano. DeLillo anzi non fa altro che renderci consapevoli di alcuni assunti più o meno inconsci del telespettatore medio occidentale che in effetti, proprio come lo spettatore di Lucrezio, osserva che certe disgrazie e calamità «sono cose» che succedono agli altri e non lo riguardano.

E anche se poi, per un meccanismo di ironica nemesi, qualcosa invece 'succederà' e sarà proprio Jack a pagare il prezzo più alto, non per questo dobbiamo immaginare che DeLillo intenda ammonirci e ricondurci ad una qualche retta via.

²³ «Forse dovremmo preoccuparci di più per questa nube grassa», DeLillo 2014: 138.

²⁴ «Non succederà *assolutamente* niente. [...] Sono cose che succedono alla povera gente che vive nelle zone esposte a rischio. La società è strutturata in maniera tale che sono le persone povere e prive di istruzione a soffrire l'impatto più grave dei disastri naturali, nonché di quelli prodotti dall'uomo. Chi vive nei bassopiani subisce le alluvioni, chi vive nelle baracche subisce gli effetti di uragani e tornadi. [...] Noi viviamo in una città linda e piacevole, vicino a un college dal nome pittoresco. Sono cose che in posti come Blacksmith non succedono.», DeLillo 2014: 138-139.

D'altra parte, in questo come in altri libri, DeLillo mostra di essere affascinato dalle catastrofi, e anche in questo caso secondo una duplice valenza: le catastrofi spaventano ma attraggono; minacciano la sicurezza del cittadino bianco privilegiato, ma anche riscuotono dal senso diffuso di irrealità che grava sugli americani e gli occidentali tutti. Esse implicano che al di là di simulacri e simulazioni “qualcosa c'è”, e questo qualcosa può anche essere una possibilità mentale ed esistenziale da cogliere.

Jack si colloca giusto nel mezzo di queste due polarità: tra paura e nostalgia del “mondo vero” e una propensione a lasciarsi andare ai piaceri della civiltà delle informazioni, delle immagini, della simulazione, dei media, della televisione. E DeLillo esplora proprio questa condizione intermedia e perplessa dell’ ‘everyman’ postmoderno che è Jack, ricavandone effetti che oscillano tra l’umoristico (e che c’entro io con le catastrofi reali?) e improvvise spaventate consapevolezze (sì forse c’entro, forse quelle catastrofi mi riguardano e minacciano di travolgermi). Va da sé che una situazione come quella descritta nel brano sopra citato avrebbe potuto essere raccontata in chiave critica, tirando in ballo cose come il voyeurismo, la morbosità di certi servizi giornalistici, l’incoscienza degli incombenti rischi ecologici. DeLillo, invece, ci racconta i piaceri e dispiaceri perversi della condizione del consumatore-spettatore contemporaneo, ma lo fa in modo empatico, senza la distanza e il biasimo tipico di quegli scrittori, sociologi e filosofi che del consumismo avevano potuto parlare con diffidenza e “da lontano”.

E tuttavia, come già dicevo, se DeLillo non adotta le posizioni di pensatori come Benjamin, Adorno e Debord, non adotta nemmeno la prospettiva cosiddetta post-moderna di rinuncia a far valere ideali di autenticità e di senso. I critici si sono divisi anche e proprio nel sottolineare o meno l’una o l’altra prospettiva. Adam Szetela, per esempio, vede in DeLillo addirittura un moralista: «simile in ciò a Raymond Williams, Guy Debord, Sut Jhaly, e altri, DeLillo non è solo un acuto osservatore del tardo-capitalismo, ma un moralista la cui scrittura illumina le aporie del sistema» (Szetela 2018: 10). Stacey Olster si è dimostrato più equilibrato allorché ha scritto: «il compito di DeLillo è riuscire a trovare una posizione critica a partire dalla quale delineare un fenomeno culturale senza essere completamente assorbito da esso» (Stacey 2008: 93)²⁵. Direi in effetti che la maggior parte della critica si divide tra coloro che vedono nel testo una sorta di «assorbimento» e cedimento alle sirene della società dei consumi e dei simulacri e coloro che sottolineano, invece, gli spunti

²⁵ La traduzione è mia.

critici verso quella società. Il mio tentativo qui è dimostrare che il testo è una riuscita, anche se disorientante, formazione di compromesso²⁶ tra queste due istanze opposte.

Da questo punto di vista è interessante confrontare, come molti hanno fatto²⁷, il punto di vista di DeLillo con quello di Jean Baudrillard, che proprio in anni immediatamente precedenti elaborava una sua idea della società dei simulacri: il suo *Simulacres et simulation* è del 1981.

Ha scritto a questo proposito Leonard Wilcox che: «il mondo basato sulle informazioni delineato da Baudrillard mostra una impressionante analogia con il mondo di *White Noise*: un mondo [cioè] caratterizzato dal collasso del reale [...]. In questo mondo comune a Baudrillard e a DeLillo le immagini, i segni e i codici inghiottono la realtà obiettiva; i segni diventano più reali della realtà e sostituiscono il mondo che essi aboliscono» (Wilcox 2007: 346)²⁸. Sempre secondo Wilcox in un tale mondo: «non c'è niente fuori dal gioco delle simulazioni, nessuna realtà in riferimento alla quale una critica radicale alla società della simulazione potrebbe essere fondata» (*ibid.*).

A me pare però che, se è vero che anche per DeLillo questa è una tendenza della nostra epoca, ciò non significa che lo scrittore la consideri un fatto o processo compiuto, come pretenderebbe invece Baudrillard, che per esempio è giunto fino a parlare di «crimine perfetto» a proposito delle modalità con cui la televisione e altri dispositivi di riproduzione elettronica avrebbero ucciso la realtà²⁹.

²⁶ Per Francesco Orlando la formazione di compromesso è «una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto»: Orlando 1992: 211.

²⁷ Per John Duvall, per esempio, «il romanzo di DeLillo si dimostra una lunga glossa alla nozione di Baudrillard di società del consumo», Duvall 1994: 136. Molto interessante da questo punto di vista è anche il saggio di Arno Heller (2000: 38-48), in cui l'autore sostiene che nel mondo di *White Noise*, in accordo con quello di Baudrillard, il flusso di codici, simulazioni e significanti non offre più semplicemente delle rappresentazioni o riproduzioni del reale, ma una serie di segni autoreferenziali e «auto-riproducenti» («self-reproducing»), ormai definitivamente separati dai propri referenti. Heller, però, nel mentre sostiene che Jack Gladney è il prodotto per eccellenza della società dei simulacri, mostra anche che il personaggio conserva in sé il senso della realtà e della concretezza.

²⁸ La traduzione è mia.

²⁹ Vedi Baudrillard 1997. Ma vedi anche quanto scrive Duvall: «condotta al suo estremo, “il medium è il messaggio” diventa l'iperrealità di Baudrillard, dove la contraddizione tra il reale e l'immaginario è cancellata», Duvall 1994: 138 (la

Dunque, sì, i due parlano dello stesso mondo, ma secondo prospettive divergenti. E non solo perché praticano generi discorsivi diversi, ma anche perché hanno una visione differente dell'epoca storica in cui sono immersi. Manca soprattutto a Baudrillard il senso dell'ambivalenza e dell'ironia, che invece caratterizza la scrittura di DeLillo, ironia che è rivolta anche e proprio a quei profeti del postmoderno che, come Baudrillard, si concedono dichiarazioni paradossali e brillanti, ma anche non poco contrastanti con il senso comune. E si direbbe anzi che il personaggio di Murray Siskind costituisca la parodia involontaria ma azzeccata di figure come quella del filosofo francese.

Leggiamo per esempio questo brano: Murray chiede a Jack di andare a visitare «*a tourist attraction*» e cioè «*the most photographed barn in America*» (DeLillo 2009: 12)³⁰. Quando arrivano il posto è già gremito di turisti che fotografano. I due si mettono a osservarli:

Murray maintained a prolonged silence, occasionally scrawling some notes in a little book.

"No one sees the barn," he said finally. A long silence followed. "Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn."

He fell silent once more. [...].

"We're not here to capture an image, we're here to maintain one. Every photograph reinforces the aura. Can you feel it, Jack? An accumulation of nameless energies."

There was an extended silence. [...].

"Being here is a kind of spiritual surrender. We see only what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We've agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism."

Another silence ensued.

"They are taking pictures of taking pictures," he said.

He did not speak for a while. [...].

"What was the barn like before it was photographed?" he said. "What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can't answer these questions because we've read the signs, seen the people snapping the pictures. We can't

traduzione è mia).

³⁰ «[...] un'attrazione turistica nota come la stalla più fotografata d'America.», DeLillo 2014: 15.

get outside the aura. We're part of the aura. We're here, we're now."
He seemed immensely pleased by this. (*Ibid.*: 12-13)³¹

È uno dei tanti pezzi di bravura di cui è costellato il romanzo ed è anche a suo modo un apologeto sulla fine dell'interesse che tradizionalmente si portava per le cose, gli oggetti, le opere umane invece che per le loro riproduzioni, i loro simulacri. Sembrerebbe suggerirci che le immagini hanno soppiantato i fatti, gli eventi, e così interpretano alcuni critici, anche se poi si dividono nello stabilire se DeLillo approvi o condanni le conclusioni a cui è giunto il suo personaggio. E non a caso DeLillo ha scelto una «stalla» e cioè un oggetto ormai divenuto archeologico, un residuato della vecchia America agricola ormai trapassata.

Significativi e anche comici sono i silenzi apparentemente meditabondi in cui Murray cade. Essi solitamente testimoniano di una attività di riflessione critico-problematica circa i fatti osservati, ma qui invece mettono capo a quella che lo stesso Murray chiama in modo compiaciuto «resa spirituale» (si veda come per esempio per lui l'aura, che per Benjamin era sintomo di unicità e autenticità dell'oggetto contemplato, caratterizzi la riproduzione in serie di esso). E in effetti di una rivendicata resa intellettuale testimonia anche il tono di ostentata soddisfazione con cui proclama che lui vede «solamente quello che vedono gli altri», quasi a vantarsi di questa rinuncia allo sguardo individuale e straniante, di questa sua (originale)

³¹ «Murray mantenne un silenzio prolungato, scribacchiando di quando in quando qualche appunto in quadernetto. / – La stalla non la vede nessuno, – disse finalmente. Seguì un lungo silenzio. / – Una volta visti i cartelli stradali, diventa impossibile vedere la stalla in sé. / Quindi tornò a immergersi nel silenzio. [...]. / – Noi non siamo qui per cogliere un'immagine, ma per perpetuarla. Ogni foto rinforza l'aura. Lo capisci, Jack? Un'accumulazione di energie ignote. / Quindi ci fu un lungo silenzio. [...]. / – Trovarsi qui è una sorta di resa spirituale. Vediamo solamente quello che vedono gli altri. Le migliaia di persone che sono state qui in passato, quelle che verranno in futuro. Abbiamo acconsentito a partecipare di una percezione collettiva. Ciò dà letteralmente colore alla nostra visione. Un'esperienza religiosa, in un certo senso, come ogni forma di turismo. / Seguì un ulteriore silenzio. / – Fotografano il fotografare, – riprese. / Poi non parlò per un po'. [...]. / – Come sarà stata questa stalla prima di venire fotografata? – chiese Murray. – Che aspetto avrà avuto, in che cosa sarà differita dalle altre e in che cosa stata simile? Domande a cui non sappiamo rispondere perché abbiamo letto i cartelli stradali, visto la gente che faceva le sue istantanee. Non possiamo uscire dall'aura. Ne facciamo parte. Siamo qui, siamo ora. / Ne parve immensamente compiaciuto», DeLillo 2014: 16-17.

rivendicazione di conformismo.

Ma ancora più soddisfatta e quasi trionfalistica mi pare l'affermazione secondo cui «la stalla non la vede nessuno». Vengono in mente le grandi dispute intorno alle questioni poste dagli scettici e per esempio dal vescovo Berkley: è come se Murray le ritenesse risolte una volta per tutte: la "stalla in sé", la cosa in sé, non interessa più a nessuno, e anzi nessuno si ricorda più «come sarà stata questa stalla prima di venire fotografata», si tratta ormai di una domanda a cui «non sappiamo rispondere». Una tale conclusione potrebbe essere enunciata con malinconia ma va da sé che per Murray ciò è un progresso. Jack tace e questo suo silenzio, che immaginiamo come al solito stupito e acquiescente, accresce la sensazione che spesso proviamo davanti ai pronunciamenti enfatici dell'amico: che essi siano un po' delle 'bravate' intellettuali, simili a tantissime altre enunciate da intellettuali che hanno deciso di diventare i Pangloss della postmodernità.

Murray è comunque personaggio notevole e può servirci come modello per tanti studiosi, docenti e intellettuali contemporanei, e anzi mi verrebbe da dire che ognuno di noi deve fare i conti con Murray, con la sfida Murray, e cioè la sfida di chi ritiene che credere nella distinzione tra finzione e realtà, tra menzogna e verità, tra natura e artificio ecc. sia sintomo di un superato pensiero binarista o essenzialista che dir si voglia; sia espressione di una visione del mondo antiquata, superata dagli attuali sviluppi della tecnica (si veda la moda contemporanea dei cosiddetti 'Post-human Studies').

E d'altra parte c'è qualcosa in Murray che ce lo rende a suo modo simpatico: è come se, per come lo ha concepito lo scrittore, il personaggio pronunciasse le cose che dice 'tongue-in-cheek', per cui non si sa mai se lui si costituisce come una parodia vivente (e consapevole) di un personaggio ormai tipico del nostro paesaggio culturale e universitario.

E comunque sia, se io non credo che per DeLillo Murray abbia tutti i torti, penso anche che per lo scrittore quel suo personaggio non abbia certo tutte le ragioni, anzi. Per come la vede lo scrittore, c'è infatti, per nostra fortuna e sfortuna, qualcosa che ancora esiste e resiste al di fuori del sistema di riproduzioni e simulazioni dentro cui viviamo. E nel testo si danno tanti casi di vere e proprie epifanie, momenti in cui il soggetto capta dei segnali che provengono dall'aldilà di quel mondo di simulacri e simulazioni, un mondo apparentemente conchiuso e autoriferito, in cui viviamo tutti immersi, ma che da un momento all'altro potrebbe rivelare la sua intrinseca fragilità (come si vede nell'ultimo romanzo di DeLillo, *The Silence*, in cui a causa di un blackout improvviso tutti gli schermi di tutti i dispositivi elettronici si spengono e l'umanità deve confrontarsi con la cosa più incre-

dibile di tutte: la nostra ‘reale’ presenza nel mondo, il nostro imbarazzato, insostenibile essere l’uno davanti all’altro, senza più nessun simulacro di mezzo)³².

Si può addirittura parlare di un sublime delilliano a patto di specificare che il suo sublime è sempre minacciato da un’ironia che, magari sottotraccia, agisce dappertutto nel testo³³. Come è per esempio il caso dei bellissimi tramonti che si possono ammirare dopo l’evento tossico. Di essi ci viene detto che «ever since the airborne toxic event, the sunsets had become almost unbearably beautiful» (DeLillo 2009: 162)³⁴. Subito dopo se ne parla però come di spettacoli «postmoderni» più o meno riusciti³⁵:

Another postmodern sunset, rich in romantic imagery. [...] Not that this was one of the stronger sunsets. [...].

[Jack] “Did you see last Tuesday? A powerful and stunning sunset. I rate this one average. Maybe they’re beginning to wind down. [...]. Could be the toxic residue in the atmosphere is diminishing. (*Ibid.*: 212)³⁶

E tuttavia quei tramonti restano «intollerabilmente belli», come a dire che anche le manifestazioni del sublime in questo scrittore ci lascia perplessi, ma non perciò meno coinvolti. I casi potrebbero essere tanti ma nel finire mi soffermo sul pianto del bambino Wilder, il figlio più piccolo della famiglia, che non a caso ci viene presentato come qualcuno che non sa ancora pronunciare una singola parola. Non parla, Wilder, ma ad un certo punto piange, e il suo pianto è dirotto, senza ragione apparente, è un appello pro-

³² Vedi DeLillo 2021.

³³ Sul sublime in DeLillo si veda Maltby 1996: 258-277; Behrooz – Hossein 2016: 183-197.

³⁴ «Dopo l’evento tossico aereo, i tramonti erano diventati quasi intollerabilmente belli», DeLillo 2014: 205.

³⁵ Secondo Valdez Mose, la forma tecnologica del mondo è interiorizzata a tal punto dai personaggi di *White Noise* da essere concepita come l’espressione normale delle cose: la tecnologia riduce la natura a un simulacro postmoderno, sul quale l’essere umano crede di esercitare il proprio controllo. Precedentemente considerata una minaccia soprannaturale oppure una guida e ordine del mondo, la natura cessa di esistere se non come una rappresentazione che l’uomo produce e consuma (Valdez Moses 1991: 63-86).

³⁶ «Un altro tramonto postmoderno, ricco di espressività romantica. [...]. / [Jack] – Hai visto giovedì scorso? Un tramonto poderoso, sbalorditivo. Questo lo direi medio. Forse cominciano a calare di livello. [...] Potrebbe essere che il residuo tossico nell’atmosfera stia diminuendo», DeLillo 2014: 270-271.

veniente da chissà quali lontananze e rivolto a chissà quali interlocutori:

The huge lament continued, wave on wave. It was a sound so large and pure I could almost listen to it, try consciously to apprehend it, as one sets up a mental register in a concert hall or theater. He was not sniveling or blubbering. He was crying out, saying nameless things in a way that touched me with its depth and richness. This was an ancient dirge all the more impressive for its resolute monotony. (78)³⁷

In fondo è il pianto di un bambino e forse Gladney lo sta sovrainterpretando nel suo solito modo enfatico. Tuttavia come lettori ne siamo toccati. Poi, ad un certo punto, il pianto cessa:

They watched him with something like awe. Nearly seven straight hours of serious crying. It was as though he'd just returned from a period of wandering in some remote and holy place, in sand barrens or snowy ranges - a place where things are said, sights are seen, distances reached which we in our ordinary toil can only regard with the mingled reverence and wonder we hold in reserve for feats of the most sublime and difficult dimensions. (79)³⁸

«Something like awe», «una sorta di timore reverenziale»: siamo proprio dalle parti del sublime inteso alla Burke, anche se sono ancora udibili certe inflessioni ironiche. Anche perché è Jack che parla e Jack può descrivere con simili trasporti estatici anche le sue esperienze nei centri commerciali, ma resta che questo lamento non può essere ricompreso dentro

³⁷ «L'immenso lamento continuò, onda dopo onda. Era un suono tanto ampio e puro che potevo persino stare lì ad ascoltarlo, cercare coscientemente di coglierlo, come si stabilisce un registro mentale in una sala di concerti o a teatro. Non moccicava, non piagnucolava. No: piangeva a squarciagola, dicendo cose ignote in un modo che nella sua profondità e ricchezza mi arrivava all'intimo. Un lamento funebre antico, reso tanto più toccante dalla propria risoluta monotonia», DeLillo 2014: 96-97.

³⁸ «Gli altri lo guardavano con una sorta di timore riverenziale. Quasi sette ore ininterrotte di serio piangere. Era come se fosse appena tornato da un periodo di viaggio in un luogo remoto e sacro, tra aride distese di sabbia o creste innevate, un luogo dove si dicono cose, si assiste a visioni, si raggiungono distanze che noi, nella nostra ordinarietà, possiamo soltanto guardare con il misto di riverenza e meraviglia che riserviamo ai fatti della più sublime e complessa dimensione», DeLillo 2014: 98-99.

la cosiddetta logica del simulacro. Esso è, in un qualche modo, difficile da specificare, ‘vero’, e pretende di essere ascoltato, e pare veicolare un messaggio prezioso, anche se poi è difficile dire di cosa si tratti, e tanto meno è in grado di dirlo Jack, sempre perplesso e sfasato in questa come in altre occasioni. Forse il pianto ha a che fare con il dolore per la perdita irreparabile di qualcosa di essenziale, che però DeLillo ha il merito e l’onestà di non specificare e nominare, essendo che mancano a lui come a noi le parole per dirlo.

Bibliografia

- Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956), trad. it. *L'uomo è antiquato*, vol. I, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Baudrillard, Jean, *Le crime parfait* (1994), trad. it. *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Cortina Editore, 1997.
- Behrooz, Niloufar - Pirnajmuddin, Hossein, "The Ridiculous Sublime in Don DeLillo's *White Noise* and *Cosmopolis*", *Journal of Language Studies*, 16.1 (2016): 183-197.
- Boxall, Peter, *DeLillo and media culture*, in J. N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University press, Cambridge 2008: 43-52.
- De Angelis, Milo, "De rerum Natura" di Lucrezio, Milano, Mondadori, 2022.
- DeLillo, Don, *The Silence*, New York, Scribner, 2021.
- Id., *Il silenzio*, traduzione di Federica Accetto, Torino, Einaudi, 2021.
- Id., *White Noise*, New York, Penguin Classics, 2009.
- Id., *Rumore Bianco*, traduzione di Mario Biondi, Torino, Einaudi, 2014.
- Duvall, John, *The (super) Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo "White Noise"*, *Arizona Quarterly*, vol. 50, (1994): 127-153.
- Heller, Arno, *Simulacrum vs Death: An American Dilemma in Don DeLillo's White Noise*, in E. Kraus, C. Auer (eds.), *Simulacrum America: The USA and the Popular Media*, Camden House, New York 2000: 38-48
- Landgraf, Edgar, *Black Boxes and White Noise. Don DeLillo and the Reality of Literature*, in H. Bergthaller, C. Schinko (edited by), *Addressing Modernity. Social Systems Theory and U.S. Cultures*, Rodopi, Amsterdam 2011: 85-112.
- Maltby, Paul, "The Romantic Metaphysics of Don DeLillo", *Contemporary Literature*, 37.2 (1996): 258-277.
- Miller, Jacques-Alain, "L'orientamento lacaniano. L'inconscio reale", *La Psicoanalisi*, 42 (2007): 112-172.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), Torino, Einaudi, 1992.
- Olster, Stacey, *White Noise*, in J. N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge University Press, Cambridge 2008: 79-93.
- Szetela, Adam, *Fetischism and Form: Advertising and Ironic Distance in Don DeLillo's "White Noise"*, in *European journal of American studies*, 13/2 (2018): 1-13.

Valdez Moses, Michael, "Lust Removed from Nature", *New Essays on "White Noise"*, Ed. Frank Lentricchia, Cambridge, Cambridge University Press, 1991: 63-86.

Wilcox, Leonard, "Baudrillard, DeLillo's *White Noise*, and the end of the heroic narrative", *Contemporary Literature*, 32.3 (1991): 346-365, <https://www.jstor.org/stable/1208561>, online (ultimo accesso: 04/04/2022).

L'autore

Stefano Brugnolo

Insegna Teoria della letteratura all'Università di Pisa. Ha scritto libri sull'umorismo nero, la letterarietà dei discorsi scientifici, la letteratura coloniale, Huysmans e Proust. Ha collaborato e collabora a diversi gruppi di ricerca e riviste. Ha scritto articoli e saggi sui più diversi temi: le riviste del modernismo, la letteratura delle periferie, il soprannaturale, il comico dell'assurdo; su molti autori: Richardson, Rulfo, Morante, Nabokov; e su alcuni teorici della letteratura: Said, Orlando, Auerbach, Girard.

E-mail: stefano.brugnolo@unipi.it

L'articolo

Data invio: 31/03/2022

Data accettazione: 21/07/2022/2022

Data pubblicazione: 30/11/2022

Come citare questo articolo

Brugnolo, Stefano, "White Noise ovvero la realtà come ritorno del represso", *Entering the Simulacra World*, Eds. A. Ghezzani - L. Giovannelli - F. Rossi - C. Savettieri, *Between*, XII.24 (2022): 81-101, www.betweenjournal.it