



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

Don DeLillo e l'«antropologia del presente».
Immaginario tecnologico e regressioni primitive in
White Noise

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Serena Scolari
n° matricola 2033839 / LTLT

Anno Accademico 2023 / 2024

I want to immerse myself in American magic and dread.

Don DeLillo, *White Noise*

Indice

Introduzione.....	7
Capitolo I. «I'm a novelist, period». Definizioni e fuga.....	11
Modernismo, Postmodernismo, Ipermodernità.....	11
Stile DeLillo: postmodernismo e oltre.....	17
La tecnologia in DeLillo: un percorso tematico.....	24
Capitolo II. Dalla tecnologia al primitivo: un ritorno del represso.....	33
Critica della tecnologia nella postmodernità.....	33
Tecnologia e primitivo.....	41
Disagio della civiltà e animismo.....	45
Capitolo III. DeLillo e il primitivo: rito, brutalità, reincidentamento.....	53
Magia: feticci, riti, superstizioni.....	53
La dimensione del corpo: autenticità e brutalità.....	62
Narrazione come arte primigenia.....	68
Bibliografia.....	75

Introduzione

Nel primo capitolo di *The Political Unconscious (L'inconscio politico, 1981)*, Fredric Jameson scrive:

L'analisi della forma ideologica, svolta in modo appropriato, dovrebbe rivelare la persistenza formale di strutture di alienazione arcaiche – e dei correlativi sistemi di segni – sotto la stratificazione di tutti i tipi di alienazione più recenti e storicamente originali – come il dominio politico e la reificazione delle merci – che sono diventati le dominanti della più complessa di tutte le rivoluzioni culturali, il tardo capitalismo¹.

Nelle rappresentazioni estetiche – che, secondo il critico, sono sempre ideologiche, in quanto inventano «soluzioni immaginarie o formali a contraddizioni sociali insolubili»² – emergono quindi elementi propri della società e della cultura delle epoche precedenti, compresa quella primitiva. Essi coincidono con il terzo livello interpretativo proposto da Jameson che – insieme trans-storico e astorico – è preceduto dalle più specifiche riflessioni incentrate sulla storia politica e sul dipanarsi della lotta tra classi sociali, le quali aderiscono invece perfettamente all'invito iniziale di «storicizzare sempre»³.

Smarcandosi dalla prospettiva marxista tradizionale sottesa ai primi due livelli di interpretazione, la presente analisi si sofferma sulla sopravvivenza di atteggiamenti e credenze ancestrali nella rappresentazione della postmodernità offerta dalla narrativa di Don DeLillo. L'opera dell'autore nel suo complesso si presta infatti ad essere letta come un'indagine antropologica dell'epoca attuale non solo alla luce della tendenza meta-discorsiva dei suoi personaggi, ma anche per via della capillare attenzione prestata dall'autore nei confronti della quotidianità. Egli si sofferma così su macro-temi che sono

¹ F. Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981; trad. it. *L'inconscio politico. La narrazione come atto socialmente simbolico: l'interpretazione politica del testo letterario*, Milano, Garzanti, 1990, p. 109.

² *Ivi*, p. 86.

³ *Ivi*, p. 9.

al centro dei dibattiti coevi, come il rapporto tra uomo e tecnologia, la morte e la mercificazione, i quali sono fattori indispensabili nella riemersione – consapevolmente tematizzata – di paure e dinamiche primitive.

L'obiettivo specifico di questo lavoro di ricerca è mostrare il ruolo – diretto e indiretto – giocato dalla sempre più pervasiva innovazione tecnologica nella sopravvivenza di tendenze magico-animistiche e nella riemersione del corporeo, due fenomeni che si articolano talora in maniera interiorizzata, talora in forme più vistose ed esacerbate. Nello specifico, un simile tipo di analisi è condotto sull'opera di DeLillo, la quale costitutivamente si basa su concetti quali profondità e ambiguità e in cui coesistono quindi diverse polarità opposte. La letteratura, intesa come campo di forze, mostra così il suo duplice volto: da un lato come critica della società ai tempi del tardo capitalismo e dall'altro come orizzonte in cui è ancora possibile credere a – o quantomeno sperare in – qualcos'altro.

Da un punto di vista metodologico, il fondamento critico-interpretativo per un inquadramento del dibattito su postmoderno e postmodernità – in cui DeLillo si inserisce – sono i saggi *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1987) di Fredric Jameson, *The Politics of Postmodernism* (1989) di Linda Hutcheon, *Raccontare il postmoderno* (1997) di Remo Ceserani e *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea* (2014) di Raffaele Donnarumma. Le basi teoriche del lavoro sono poi fornite, per quanto concerne il primitivo, dall'indagine antropologica condotta da Sigmund Freud e recepita da Francesco Orlando e, per quanto riguarda il rapporto con la tecnologia, dalla tradizione degli studi culturali. Questi ultimi – in cui si inseriscono, tra gli altri, *Simulacres et Simulation* (1981) di Jean Baudrillard e la più recente prospettiva postumana elaborata in *The Posthuman* (2013) da Rosi Braidotti – offrono uno sguardo critico sulle modalità di ricezione, in ambito estetico e sociale, delle trasformazioni che si registrano nella postmodernità. Un simile bagaglio critico, a cui si affiancano gli studi condotti specificatamente sull'opera di DeLillo, consente così una lettura di *White Noise* (*Rumore bianco*, 1985), romanzo al centro della presente analisi, e di quelle opere dell'autore che, altrettanto incentrate sul tema della tecnologia, non si manca di prendere in esame.

Il lavoro si articola in tre capitoli: si inizia con una panoramica di carattere storico-letterario, stilistico e sulla produzione dell'autore, per poi entrare nel vivo del rapporto

tra tecnologia e primitivo da un punto di vista critico e infine si forniscono esempi testuali e riflessioni conclusive sull'arte della narrazione in DeLillo.

Il primo capitolo esplora lo sfondo in cui si colloca l'opera dello scrittore americano e ne espone i caratteri essenziali. Preliminarmente, vengono così presentate le categorie trasversali di postmoderno, postmodernismo e ipermodernità – coordinate essenziali per orientarsi nella produzione culturale e letteraria della postmodernità – e si sottolinea come queste definizioni siano state in vario modo attribuite nel tempo a DeLillo. Già a partire dal secondo paragrafo, si contesta però la concezione per cui i romanzi che precedono *Underworld* (1997) siano pienamente postmoderni, mostrando come radici moderniste e realiste emergano anche nella sua prima produzione e, nello specifico, in *White Noise*: una simile operazione – in linea con le nuove tendenze critiche – si propone di restituire pienamente all'opera di DeLillo la sua intrinseca complessità. A concludere questo primo capitolo si presenta, infine, come il tema della tecnologia – e, nello specifico, il rapporto che essa intrattiene con la comunicazione, la morte, la sanità, il potere e la natura – si articola in cinque romanzi dell'autore quali *Americana* (1971), *White Noise*, *Underworld*, *Cosmopolis* (2003) e *Zero K* (2016).

Nel secondo capitolo vengono inizialmente applicate a DeLillo delle interpretazioni teoriche sulla tecnologia tanto pienamente centrate – come nel caso di Jameson e Baudrillard – quanto dalla consonanza più sfumata – come si ha per Braidotti e *Il sex appeal dell'inorganico* (1994) di Mario Perniola. Consapevoli però dell'importanza di indagare la tecnologia alla luce dei mutamenti antropologici che induce, si è tentato di riflettere sulla constatazione dell'autore stesso secondo cui «the more advanced technology becomes, the more primitive our fear becomes»⁴. Affondi specifici sui cortocircuiti temporali, tipicamente postmoderni, e confronti con l'opera di J. G. Ballard permettono di analizzare la rappresentazione apocalittica nel quotidiano offerta da DeLillo, il quale, alla tensione negativo-distruttiva, fa tuttavia corrispondere un movimento di rinascita. Si rileva quindi che nozioni freudiane quali la formazione di compromesso – già applicata all'autore americano da Stefano Brugnolo (2022) –, il perturbante, l'animismo e riflessioni varie tratte da *Il disagio della civiltà* sono utili a

⁴ K. Connolly, *An Interview with Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University of Mississippi, 2005, p. 36.

leggere criticamente questo movimento regressivo tematizzato da DeLillo in riferimento alla quotidianità.

Delineati i due vettori quali magia e ritorno del corporeo, nel terzo capitolo se ne studiano le rappresentazioni. Attraverso alcuni esempi di close reading, si mostra come nelle opere di DeLillo emerga un'estetica – se non un'epistemologia – del dubbio: nelle interiorizzate attribuzioni feticistiche e pratiche rituali e nelle degenerazioni superstiziose dei personaggi si legge infatti una repressa consapevolezza di insignificanza e di illeggibilità del mondo. Allo stesso tempo, si nota come il tentativo inconsapevole di fare affidamento sui sensi e il conseguente riemergere di una visceralità animalesca sfocino talvolta in animalizzazioni e violenze, complice la generale percezione di debolezza patita dai protagonisti rappresentati. Si rileva così che il passo tra innocenza e brutalità, tra ricerca dell'autentico e rifugio nella simulazione è breve e che, a fare da contraltare a questa critica della realtà, vi sia, da parte dell'autore, una tensione genuinamente misteriosa che egli rileva nella quotidianità e che infonde nella pratica del narrare.

Questo lavoro di ricerca muove quindi dal desiderio di approfondire cosa sta dietro quell'ambigua profondità che irretisce il lettore di DeLillo. Lo studio di ciò che Jameson definisce – nel passaggio posto all'inizio dell'introduzione – la 'persistenza di strutture di alienazione arcaiche' ai tempi del tardo capitalismo permette infatti di gettare luce sui simboli che si muovono nell'immaginario sociale, senza però rischiare di appiattare l'operazione chiaroscurale condotta dall'autore, la cui produzione presenta uno spiccato valore romanzesco. Dalla convergenza di queste tensioni – critica e incantatoria – emerge la forza primigenia sottesa alla vera arte della narrazione: ai tempi in cui l'informazione sembra soddisfare ogni bisogno immediato di conoscenza, la figura del narratore, che DeLillo perfettamente incarna, non solo, al contrario di quanto prospettato da Walter Benjamin (1936), sopravvive, ma sembra essere più necessaria che mai.

Capitolo I

«I'm a novelist, period»⁵. Definizioni e fuga

Modernismo, Postmodernismo, Ipermodernità

È quasi inevitabile, nello studio di questioni letterarie, finire – o meglio iniziare – parlando di periodizzazioni. Nel caso di Don DeLillo, l'orizzonte di riferimento è stato, al suo esordio sulla scena letteraria, quello del postmoderno e più tardi quello dell'ipermodernità. Cosa si intende con questi termini e quali concetti richiamino sono il tema di questo primo paragrafo nel quale, senza pretese di completezza, ci si propone di delineare i caratteri essenziali di un dibattito particolarmente vasto e composito⁶.

La denominazione 'postmoderno' nasce negli anni '70 negli Stati Uniti, per poi diffondersi oltreoceano, e si riferisce a un cambiamento avvertito già negli anni '50 e '60. Quest'ultimo, secondo Remo Ceserani, è da intendersi in chiave «epocale», in quanto, al pari del primo grande cambiamento della modernità – registratosi tra fine Settecento e inizio Ottocento –, esso è stato spazialmente esteso, straordinariamente rapido ed estremamente pervasivo: ha infatti investito ogni ambito possibile, dall'economia alla politica, dalla società alla cultura. A questo proposito, Ceserani nota che il «nuovo modo di produzione» – legato all'internazionalizzazione del capitale, delle imprese e del mercato, così come alla centralità dell'informatica e alla dislocazione industriale – «abbia investito in pieno l'intero sistema della comunicazione culturale»⁷. Questo è uno dei punti nevralgici dell'analisi condotta da Fredric Jameson, secondo il quale:

⁵ M. Nadotti, *An Interview with Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005, p. 115.

⁶ Alcuni importanti studi critici sull'argomento – cui la panoramica si affida – sono *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) di Fredric Jameson, *Raccontare il postmoderno* (1997) di Remo Ceserani e *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea* (2014) di Raffaele Donnarumma.

⁷ Industria culturale, dello spettacolo, dell'intrattenimento, dell'informazione, della divulgazione culturale, della pubblicità sono quindi solo alcune delle diramazioni citate da Ceserani in proposito. R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 25.

Il postmoderno è ciò che risulta quando il processo di modernizzazione è completo e la natura se n'è andata per sempre. È un mondo più pienamente umano di quello precedente, nel quale però la 'cultura' è divenuta una vera e propria 'seconda natura'. [...] Nella cultura postmoderna la 'cultura' è diventata essa stessa un prodotto; il mercato è diventato un sostituto di se stesso e una merce anch'esso di pieno diritto come ciascuno degli articoli che comprende dentro di sé: la modernità era ancora almeno in parte e tendenzialmente la critica delle merci e uno sforzo per trascenderle. Il postmoderno è il consumo della mercificazione in quanto processo⁸.

Oltre all'interrelazione tra cultura e capitale – esplicitata da Jameson anche nel titolo del suo saggio, per cui il postmoderno è letto come la 'logica culturale del tardo-capitalismo' – in queste righe emerge in maniera chiara che la nascita del postmoderno è conseguenza diretta della morte del moderno. A seguito di un ripiegamento ed esaurimento delle forme espressive della modernità registratosi intorno agli anni '50, si è infatti verificata una ribellione nei confronti di quella stessa tradizione, vista come sterilmente accademica e conservatrice.

L'etimologia stessa del termine 'postmoderno' lo suggerisce: il prefisso *post-* palesa la volontà di superamento del moderno. Tuttavia, esso implica anche una certa dipendenza nei confronti del periodo precedente, per cui il postmoderno non esisterebbe senza il moderno. Ne deriva che nella presente trattazione non si potrà non parlare del moderno a fianco del postmoderno e, più nello specifico, del modernismo a fianco del postmodernismo. Infatti, riprendendo la definizione datane da Raffele Donnarumma, il postmodernismo si riferisce alla sola «produzione artistico-culturale»⁹ che si sviluppa durante il postmoderno, il quale è da intendersi più genericamente come «epoca culturale»¹⁰ conclusasi negli anni '90¹¹ o, dato il suo carattere costitutivamente eterogeneo messo in risalto da Jameson, come «dominante culturale»¹².

Fatte queste premesse e dato l'oggetto della presente analisi, si procede ora con la disamina del postmodernismo limitatamente all'ambito letterario. Ceserani loda in questo senso l'approccio adottato da Brian McHale, dal momento che quest'ultimo in

⁸ F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, pp. ix-x, citato in R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 82.

⁹ R. Donnarumma, *Ipermodernità, dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Su questo termine *post quem*, ritorneremo nelle pagine successive: per ora ci basti dire che gli estremi specifici del postmoderno per come sono fissati da Donnarumma – rispettivamente 1965 e 1995 – si riferiscono al contesto italiano e pertanto non sono stati riportati a testo.

¹² F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit. p. 12.

Postmodernist Fiction (1987) non limita l'analisi ai procedimenti retorici distintivi della poetica postmodernista, bensì si concentra su una generale strategia conoscitiva: ciò lo porta a leggere l'opposizione tra modernismo e postmodernismo come quella tra narrazioni a dominante rispettivamente epistemologica e ontologica. Per quanto riguarda la prima categoria, McHale afferma che

il romanzo modernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande come quella avanzata da Dick Higgins: "Come posso interpretare questo mondo di cui faccio parte? E che posto ho io in esso?" Altre tipiche domande moderniste possono essere aggiunte: Cosa c'è in esso che va conosciuto? Chi lo conosce? Come fanno a conoscerlo, e con quale grado di certezza? Come viene trasmessa la conoscenza da uno a un altro, e con quale grado di affidabilità? Quanto e come cambia l'oggetto della conoscenza passando da un soggetto all'altro? Quali sono i limiti del conoscibile?¹³

Centrale per il modernismo è quindi la possibilità conoscitiva da parte dell'individuo, il che sfocia – come fa notare Federico Bertoni in *Realismo e letteratura* (2007) – in un paradigma mimetico profondo e «di incessante traslazione figurale»¹⁴, per cui non ci si accontenta della descrizione della realtà esterna e oggettiva, bensì si guarda a come il soggetto esperisce questa realtà e quindi al mondo interiore. Un approccio, quello modernista, che si traduce in uno stile spesso dissociativo e che si presta a tecniche quali il flusso di coscienza¹⁵. Di contro,

il romanzo postmodernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande come quelle che Dick Higgins considera "postcognitive": "Che mondo è questo? Che cosa si deve fare in esso? Quali dei miei io devono farlo?" Altre tipiche domande postmoderne riguardano sia l'ontologia del testo letterario sia l'ontologia del mondo che esso rappresenta, sul modello: Che cosa è un mondo? Quali tipi di mondi ci sono, come sono costituiti e in che modo differiscono? Che cosa succede quando tipi diversi di mondo vengono posti a confronto o quando i confini fra i mondi vengono violati? Qual è il modo di esistenza di un testo, e qual è il modo di esistenza del mondo (o dei mondi) che esso rappresenta? Come è strutturato un mondo di cui viene rappresentata l'immagine?¹⁶

¹³ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, pp. 9-10, citato in R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, p. 133.

¹⁴ F. Bertoni, *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 265.

¹⁵ Al contrario del postmodernismo, il modernismo si presta ad essere analizzato secondo stili e tecniche peculiari in quanto, come sostiene Bertoni, «in poche altre fasi della storia letteraria si riscontra una più stretta, cogente interazione tra poetiche, ambizioni rappresentative e opzioni stilistico formali». *Ivi*, p. 267.

¹⁶ B. McHale, *Postmodernist Fiction* citato in R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, p. 134.

Implicito tentativo di risposta a questo tipo di domande è, secondo Ceserani, la testualizzazione del mondo, la quale non è finalizzata a rendere lo stesso più leggibile e quindi più conoscibile, ma anzi lo complica tanto da renderlo enigmatico. Ciò può avvenire facendo leva sia sulla letteratura sia su altri media: in quest'ultimo caso, la letteratura, percepita come «uno dei materiali di un universo massmediatico complessivo»¹⁷, si apre al cinema, alla fotografia, alla pubblicità e all'arte. Per quanto riguarda la prima casistica, nelle opere del postmodernismo è centrale il recupero manieristico dei generi più disparati, con una netta predilezione per quelli della letteratura di consumo, quali horror, gialli, fantascienza. I generi, «intesi come repertori di regole ed etichette commerciali, sull'esempio del cinema e delle compartimentazioni degli scaffali e delle librerie»¹⁸, vengono quindi accostati e ibridati. Dalla concomitanza tra forme e settori distinti e dalla rapida modalità di accostamento, derivano «una sensibilità euforica» e «una forma di contemplazione che è al tempo stesso disperata e sublime»¹⁹ – stati d'animo particolarmente diffusi tra i personaggi delle opere postmoderne –, ma anche una scomparsa della tradizionale distinzione tra opere *highbrow* e *lowbrow*. Con il primo termine si designa quella «grande letteratura sperimentale e d'avanguardia della modernità»²⁰ – definita, non a caso, High Modernism²¹ e che ha avuto per protagonisti, tra gli altri, James Joyce e T. S. Eliot – la quale negli anni '50 era ormai stata ridotta a dettame da seguire pedissequamente; con il secondo termine si indica invece quella produzione della cultura di massa che storicamente si è contrapposta «con i suoi surrogati e con i suoi ripieghi del Kitsch»²² ai risultati modernisti delle élites artistiche e letterarie e che, a parti invertite, rappresentava il presupposto fondamentale per il fiorire di operazioni d'avanguardia.

Dalle sopracitate pratiche di testualizzazione del mondo e interscambio tra codici diversi, emergono chiari i due capisaldi della «mappa tematica del postmoderno»²³, tracciata da Ceserani: la frammentazione e la mercificazione del mondo contemporaneo.

¹⁷ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, p. 35.

¹⁸ *Ivi*, p. 46.

¹⁹ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 140.

²⁰ *Ivi*, p. 30

²¹ Questa etichetta si riferisce in generale all'arte del modernismo – compreso l'ambito architettonico, in seno a cui inizia ad essere utilizzato per la prima volta il concetto di postmoderno. Nel testo si è però riportata la sola declinazione letteraria del fenomeno, dato il taglio dell'analisi.

²² *Ivi*, p. 28.

²³ *Ivi*, p. 140.

La seconda è già stata oggetto di analisi in apertura al paragrafo, mentre la prima verrà approfondita nei capitoli successivi, nello specifico quando verrà trattato il motivo della tecnologia. Pertanto, per ora ci si limita a sottolineare che, come nota Ceserani, il soggetto postmoderno esperisce una frammentazione che investe tanto la realtà interiore – e quindi i sentimenti e gli ideali – quanto il corpo.

Per concludere questa panoramica preliminare non si può non rivolgere l'attenzione anche a ciò che viene dopo il postmodernismo. Ciò si rende necessario poiché la vastissima produzione di DeLillo – che si apre con *Americana* (1971) e si protende fino al nostro decennio²⁴ – sconfinava nell'orizzonte di riferimento successivo, che si è lasciato alle spalle il postmodernismo e al quale sono state attribuite varie definizioni. Linda Hutcheon, in chiusura all'epilogo della seconda edizione di *The Politics of Postmodernism* (1989 e 2002), afferma che «post-postmodernism needs a new label of its own»²⁵ e invita quindi i lettori a trovare una denominazione specifica. A fronte di critici che hanno adottato proprio l'etichetta post-postmodernismo, vi sono coloro che si sono cimentati nel processo di nominazione: tra questi ultimi si ricordano Timotheus Vermeulen e Robin van den Akker, i quali hanno teorizzato il metamodernismo. Concepito come «the double-bind of a modern desire for *sens* and a postmodern doubt about the sense of it all»²⁶, il metamodernismo è da intendersi secondo «a 'both-neither' dynamic»²⁷ in cui si auspica ad un'«impossible possibility»²⁸ e che si rifà al ritorno in ambito artistico e culturale di concezioni proprie del Romanticismo. Altre categorie sono, ad esempio, lo 'pseudomodernismo', l'altermodernismo', il 'neomodernismo' e l'ipermodernità': in questa sede ci si sofferma su quest'ultima, indagata da Donnarumma a partire dalle teorie di Paul Virilio e Gilles Lipovetsky.

Come detto, Donnarumma riscontra negli anni '90 un cambiamento nella scena letteraria tanto italiana quanto internazionale e, in riferimento agli scrittori che si sono imposti a partire dalla fine del secolo scorso, egli afferma:

La loro attenzione per la contemporaneità è di una qualità diversa: pone al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel

²⁴ L'ultimo libro ad oggi pubblicato è *The Silence* (2020), *Il Silenzio* (2021).

²⁵ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Milton Park, Taylor & Francis Group, 2002, p. 181.

²⁶ T. Vermeulen e R. van dem Akker, *Notes on Metamodernism*, in «Journal of Aesthetics & Culture», Vol. 2, 2010, p. 6.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 5.

mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali. La vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali²⁹.

Rappresentazione dei ‘conflitti sociali’ e della ‘vita quotidiana’ – al centro dell’indagine condotta durante la stagione del realismo – e attenzione verso una ‘complessità psicologica’ tipicamente modernista vengono ad essere rifuse insieme. Una simile «conciliazione produttiva»³⁰ è da intendersi infatti, secondo Donnarumma, in contrapposizione con la tendenza precedente, ossia quella scopertamente finzionale che caratterizza il postmodernismo. Oltre alle nuove voci dell’ipermodernità, egli sottolinea come DeLillo, «uno dei protagonisti del postmodernismo, sembra intenzionato ad attraversarlo, se non a congedarsene»³¹ e cita alcuni romanzi che fanno ormai parte di una fase diversa nella produzione dell’autore, il primo dei quali sarebbe *Underworld* (1997). Quest’ultimo – definito dall’autore come «the last modernist grasp»³² – è infatti un romanzo che segue la vita di Nick Shay, dalla sua infanzia vissuta nel Bronx, alla sua adolescenza trascorsa in assenza del padre, agli anni passati in riformatorio, fino ad arrivare al matrimonio e alla sua crisi. A questo personaggio, psicologicamente tridimensionale, si affiancano le molteplici figure – tratteggiate in maniera altrettanto sfaccettata – che egli incontra in quei decenni compresi tra il 3 ottobre 1951 e gli anni ’90. Ciò dà modo a DeLillo di offrire una dettagliata rappresentazione dell’epoca della Guerra fredda, sia in termini di grandi eventi collettivi che caratterizzano quel periodo storico – basti pensare che la data di inizio del romanzo (il 1951) coincide con una partita di baseball passata alla storia per il leggendario fuoricampo segnato da Bobby Thompson e per il secondo test atomico condotto dall’Urss – sia in termini di rappresentazione del quotidiano.

Oltre che come romanzo ipermoderno, *Underworld* può però anche essere visto come summa della produzione precedente dell’autore, in quanto

Underworld brings together and extends themes that DeLillo has explored throughout his fiction: the relation between humans and technology; the contrast between history (and the subjects of history) conceived as a totality and history (and

²⁹ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, pp. 61-62.

³⁰ *Ivi*, p. 61.

³¹ *Ibidem*.

³² Citato in R. Williams, *Everything under the bomb*, “The Guardian” (10 gennaio 1998), ultimo accesso 29 aprile 2024, <https://www.theguardian.com/books/1998/jan/10/fiction.dondelillo>.

the subjects of history) conceived as multiple, fragmented, accidental; the excesses of consumer capitalism and its effects on individual life; the relation between language and the social order; the possibility of community amid the failure of politics; the contestation of secrecy and transparency in the contemporary world; and the world as waste and waste as art³³.

Un simile procedimento insieme riassuntivo e di approfondimento è riscontrabile anche a livello strutturale. Già in riferimento a *La stella di Ratner* (1976) emerge l'interesse che l'autore pone nei confronti della struttura di quanto scrive³⁴ ma con *Underworld* ciò viene portato ad un altro livello: non solo egli conduce una narrazione che si sviluppa cronologicamente al contrario – dagli eventi più recenti ambientati negli anni '90 a quelli più lontani nel tempo, – ma, intrecciata alla stessa, vi è anche un «movimento progressivo»³⁵ limitato ai giorni 3 e 4 ottobre 1951, che si dipana dal *Prologo* ai capitoli *Manx Martin 1, 2 e 3*. Seguendo a ritroso i passaggi della palla da baseball che, comprata da Nick, riporta a Cotter Martin e al fatidico giorno della partita tra Giants e Rodgers, DeLillo offre quindi uno scenario insieme epico e frammentato.

Ciò che è interessante rilevare in questa sede non è la precisa classificazione di *Underworld* – come romanzo postmodernista o, al contrario, espressione di un suo superamento – bensì il suo valore di opera-soglia all'interno della produzione di DeLillo, così da poter guardare alla stessa in maniera più consapevole. Prima però di introdurre nello specifico altri romanzi dell'autore, vale la pena soffermarsi su alcune sue scelte stilistiche e, a partire da esse, problematizzare le categorie presentate in questo primo paragrafo.

Stile DeLillo: postmodernismo e oltre

Si è detto che l'orizzonte di riferimento di DeLillo oscilla tra postmodernismo e ipermodernità. La situazione è però più complessa: basti pensare che – come afferma Ceserani – «nessuno degli atteggiamenti formali e retorici che sono stati di volta in volta

³³ P. O'Donnell, *Underworld*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 108.

³⁴ In un'intervista DeLillo afferma: «It seems to me that *Ratner's Star* is a book which is almost all structure. The structure of the book is the book». A. DeCurtis, '*An Outsider in This Society*': *An Interview with Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 67.

³⁵ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, p. 338.

identificati come tipici e caratterizzanti del postmoderno può risultare, all'analisi, assolutamente nuovo nella storia della produzione culturale»³⁶. Tra modernismo, postmodernismo e le nuove poetiche che caratterizzano le scritture dell'ipermodernità (talora definite con categorie come 'metamodernismo', 'post-postmodernismo' e simili) si instaura una dialettica di continuità e discontinuità, rotture e lunghe durate, che sfugge a ogni rappresentazione lineare e progressiva. Ceserani suggerisce quindi di guardare a come questi atteggiamenti vengono di volta in volta declinati e ciò è quanto si tenta di fare nel presente paragrafo.

Un dispositivo retorico comunemente considerato postmoderno è l'ironia e Hutcheon ha dedicato ad essa un'ampia trattazione. Ella ritiene che

Il postmoderno, in generale, prende la forma di una dichiarazione auto-consapevole, autocontraddittoria, autocritica [self-undermining]. È pressappoco come dire una cosa e al tempo stesso porre delle virgolette prima e dopo quello che viene detto. L'effetto è quello di evidenziare [highlight] o "evidenziare", e di sovvertire o "sovvertire", e l'atteggiamento prevalente è "saputo" e ironico - persino "ironico"³⁷.

DeLillo fa un largo uso dell'ironia, soprattutto in *White Noise* (*Rumore bianco*, 1985), un romanzo dalla struttura circolare incentrato sulla vita quotidiana di una famiglia di Blacksmith (prima e terza parte), la cui routine viene rotta da un evento simil-apocalittico (seconda parte) – che, giunto all'improvviso, si conclude altrettanto rapidamente. L'autore offre – in questo romanzo in particolare, ma più in generale nella sua intera produzione – una dettagliata rappresentazione della vita nella postmodernità, definita da Donnarumma come l'«epoca storica che, iniziata intorno alla metà degli anni Cinquanta, non si è ancora esaurita»³⁸. In *White Noise* nello specifico, essa è contraddistinta da continui andirivieni tra casa e supermercato o centro commerciale, da appuntamenti settimanali davanti al televisore, da spazzatura e pubblicità onnipresenti, ma anche da paure viscerali – come quella della morte – che assalgono i personaggi nei momenti più disparati. Non manca poi nel romanzo la tematizzazione di una delle questioni-chiave del sentire di quest'epoca: la labilità del confine tra realtà e finzione. Il

³⁶ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 140.

³⁷ L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1989, citato in R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 129.

³⁸ R. Donnarumma, *Ipermodernità*, p. 25.

critico Jean Baudrillard ha dedicato particolare attenzione a questo aspetto distintivo della postmodernità, concentrandosi sul concetto di simulazione. In proposito egli precisa:

Dissimulare significa fingere di non avere ciò che si ha. Simulare significa fingere di avere ciò che non si ha. L'uno rinvia a una presenza, l'altro a un'assenza. Ma la cosa è più complicata, poiché simulare non significa fingere: "Colui che finge una malattia può semplicemente mettersi a letto e far credere che è malato. Colui che simula una malattia ne determina in sé qualche sintomo" (Littré). Dunque, fingere, o dissimulare, lasciano intatto il principio di realtà: la differenza è sempre chiara, è soltanto mascherata. Invece, la simulazione mette in causa la differenza tra il 'vero' e il 'falso', tra il 'reale' e l' 'immaginario'³⁹.

Per Baudrillard, a causa della simulazione, l'immagine è diventata simulacro, ossia ha perso qualsiasi tipo di rapporto con la realtà e con i referenti. Nei romanzi di DeLillo, e in particolare in *White Noise*, Stefano Brugnolo nota però una situazione diversa; in essi

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 disorientati⁴⁰.

Secondo il critico – il quale applica al testo le teorie di Francesco Orlando sul ritorno del represso in letteratura –, ciò che emerge in *White Noise* è quindi un «ritorno del reale»⁴¹ in un mondo che, al pari di quello contemporaneo, è caratterizzato da simulacri. Questo fenomeno è presentato attraverso il dispositivo dell'ironia, il quale consente all'autore di non prendere apertamente posizione circa quanto raccontato. DeLillo quindi, come conclude Brugnolo, pur rappresentando la postmodernità e ricorrendo agli strumenti del postmodernismo, si distanzia da un sentire orgogliosamente postmoderno.

La critica alla postmodernità viene condotta dall'autore non solo lavorando in seno al postmodernismo, ma anche attraverso dei dispositivi modernisti: è quanto avviene da un punto di vista sintattico attraverso accostamenti impensati o – per ricorrere

³⁹ J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Parigi, Galilée, 1981; trad. it. *Simulacri e imposture: bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 47.

⁴⁰ S. Brugnolo, *White Noise, or Reality as the Return of the Repressed*, in «Between», XII, 24 (2022), p. 85.

⁴¹ *Ibidem*.

all'espressione utilizzata da Philip Nel – mediante «ambiguous juxtapositions»⁴². Infatti, proprio come nei film di Sergej Ėjzenštejn, nei romanzi di DeLillo «meaning accrues through juxtaposition»⁴³. Ciò è particolarmente vero in *Underworld*, il quale è, non a caso, concepito come un tributo al regista russo: nella finzione letteraria del romanzo, viene infatti proiettato un suo film andato perduto – *Unterwelt* – che in realtà non è mai esistito e il cui nome è stato concepito dallo stesso DeLillo per riecheggiare il titolo di *Underworld*. Il ricorso da parte dell'autore ad un simile dispositivo modernista non è tuttavia circoscrivibile a questo romanzo o alla sua produzione ipermoderna successiva, ma si verifica anche nei suoi primi romanzi. Tra i molti esempi che si potrebbero fare, se ne riporta uno tratto da *White Noise*. Vi si legge:

[...] she wants to be the first to go. She sounds almost eager. She is afraid I will die unexpectedly, sneakily, slipping away in the night. It isn't that she doesn't cherish life; it's being left alone that frightens her. The emptiness, the sense of cosmic darkness.

MasterCard, Visa, American Express⁴⁴.

In questo estratto figura una giustapposizione evidente: la frase finale che, inserita in un discorso incentrato sulla paura per la morte del partner, riporta i nomi di tre circuiti di pagamento. Un accostamento di questo tipo sollecita l'intervento del lettore che, disorientato, è chiamato a riempire il vuoto di senso, lo 'spazio bianco' lasciato da DeLillo. Le risposte ad una simile stimolazione ermeneutica possono essere svariate: in essa si potrebbe vedere la riproduzione del bombardamento pubblicitario cui è soggetto l'individuo nella postmodernità o ancora una suggestione a leggere il consumismo come diversivo per accantonare la consapevolezza di essere mortali. Si potrebbe continuare all'infinito, ma, al di là della specificità che caratterizza ogni ipotesi, resta il fatto che questo dispositivo sintattico conferisce al testo una valenza misteriosa e, di conseguenza, ne amplifica potenzialmente il senso. Il ricorso sistematico di DeLillo a simili giustapposizioni è stato quindi interpretato da Philip Nel come una prova della tendenza

⁴² P. Nel, *DeLillo and Modernism*, in J. N. Duvall (a cura di), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, 2008, p. 17.

⁴³ M. Osteen, *American Magic and Dread: Don DeLillo's dialogue with Culture*, Philadelphia, Philadelphia University Press, 2000, citato in P. Nel, *DeLillo and Modernism*, p. 17.

⁴⁴ D. DeLillo, *White Noise*, London, Penguin Books, 2009, p. 99.

da parte dell'autore non solo a criticare la postmodernità, ma anche a complicare le tradizionali distinzioni tra modernismo e postmodernismo⁴⁵.

DeLillo eredita infatti non solo tecniche moderniste – come appunto la giustapposizione ambigua –, ma anche più generali concezioni proprie del modernismo, come la fiducia riposta nel potere conoscitivo del linguaggio, dei nomi e del processo di nominazione. Questo aspetto è da un lato apertamente tematizzato nei suoi romanzi⁴⁶, ma emerge anche da un punto di vista stilistico e, più nello specifico, nell'attenzione riposta nei confronti dell'aspetto grafico-fonetico. In proposito egli afferma:

It seems to me that I follow language as it makes its connections. Language does create a reality that I had not at all planned on. There's a sense in which I follow language in the way a poet does, openly, and without immediate concern about precise content, precise meaning. I have a curious audiovisual sense of language. I now hear a rhythm in my head, the beat and cadence of sentences, but I also see the letters as they take shape on the page. I use a little manual typewriter. I see correspondences – visual correspondences — that strike me, letters in a given word, words in a given line⁴⁷.

Questa sensibilità insieme scultorea e ritmica porta DeLillo – per sua stessa ammissione⁴⁸ – a prediligere in determinati punti parole con un dato numero di sillabe e, di conseguenza, a ricorrere a sinonimi o ancora a fare in modo che dei termini siano in rima. Una simile associazione tra fonemi e grafemi richiede quindi al lettore uno sforzo maggiore: come nell'ambito della lirica, egli è chiamato a prestare attenzione non solo al contenuto, ma anche alla veste formale del testo. DeLillo riconosce tra l'altro quest'attenzione plastica e musicale – e di riflesso una valenza mistica – anche in alcuni nomi di prodotti quotidiani. Ciò emerge, per esempio, in questa affermazione:

It's computer mysticism. Words that are computer generated to be used on products that might be sold anywhere from Japan to Denmark – words devised to be pronounceable in a hundred languages. And when you detach one of these words from the product it was designed to serve, the word acquires a chantlike quality⁴⁹.

⁴⁵ P. Nel, *DeLillo and Modernism*, p. 17.

⁴⁶ Si rinvia in proposito al celeberrimo episodio del dialogo tra Padre Paulus e il giovane Nick in *Underworld*, Cfr. D. DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1998, pp. 539-543.

⁴⁷ K. Echlin, *Baseball and the Cold War*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 147.

⁴⁸ Ci si riferisce qui a quanto DeLillo afferma nell'intervista rilasciata ad Adam Begley nel 1993. A. Begley, *The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, pp. 91-92.

⁴⁹ *Ivi*, p. 97.

Questo è ciò che avviene – secondo DeLillo – nel caso dell'espressione 'cellar door' e di 'Toyota Celica', un modello automobilistico che viene fatto pronunciare in sogno ad una bambina in *White Noise*⁵⁰. Una simile attenzione ritmica non è quindi vista come propria del solo poeta, ma anche del pubblicitario – professione, tra l'altro, svolta dall'autore prima che iniziasse a dedicarsi a tempo pieno alla scrittura. Tanto nella pubblicità quanto nella sua prosa, il ricorso a determinati significanti non si spiega quindi solo alla luce dei significati specifici di quei termini, ma anche in base al potere evocativo degli stessi. Tuttavia, se nella pubblicità questo procedimento è finalizzato ad irretire il consumatore e quindi in chiave mistificante, DeLillo vi ricorre poiché crede che nella forma e nella struttura delle parole vi sia un qualcosa di misterioso che potrebbe gettare luce sulla realtà o, per dirla come John Frow, «the proper name is the site of magical plenitude»⁵¹.

Giustapposizione ambigua e fiducia nel linguaggio sono solo due aspetti della poetica modernista che l'autore interiorizza⁵² e, come si è visto, sono riscontrabili anche nella sua prima produzione. In essa si possono anche ritrovare – seppur in maniera meno palese rispetto ai testi da *Underworld* in poi – delle radici di realismo. Nel tentativo di fornire degli esempi in proposito, si parte da quanto presentato da Bertoni nell'ultimo capitolo di *Realismo e letteratura*, nel quale egli espone da un lato un approccio trasversale a qualsivoglia testo realistico e dall'altro una diretta applicazione dello stesso ad *Underworld*. Egli individua in proposito quattro livelli di analisi – tematico-referenziale, stilistico-formale, semiotico e cognitivo – ma, dato il taglio del presente paragrafo, ci si concentra solo sul secondo. Esso è definito come

il realismo del *modus*, del *come-si-scrive*, demandato a uno specifico repertorio di tecniche, risorse retoriche e procedimenti espressivi con cui un testo produce e mantiene la cosiddetta 'illusione realistica' (impersonalità, punto di vista soggettivo, ipertrofia dei sistemi descrittivi, mimesi linguistica, uso dei dettagli, precisione denotativa ecc.)⁵³.

⁵⁰ Questo è uno degli episodi più interessanti del romanzo e nei capitoli successivi sarà oggetto di approfondimento.

⁵¹ J. Frow, *The Last Things Before the Last: Notes on White Noise*, in F. Lentricchia (a cura di), *Introducing Don DeLillo*, Durham-London, Duke University Press, 1991, p. 187.

⁵² Per approfondimenti in questa direzione, si rinvia all'intero capitolo P. Nel, *DeLillo and Modernism*.

⁵³ F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, p. 315.

Al di là dell'uso del gergo – pervasivo nell'opera dell'autore⁵⁴ –, uno degli aspetti su cui vale la pena soffermarsi è la precisa connotazione spaziale che, come nota Bertoni, trova riscontro in *Underworld* e in generale in tutti i romanzi dell'autore⁵⁵. *White Noise*, ad esempio, è un romanzo ambientato negli spazi tipici della postmodernità: supermercati, centri commerciali, autostrade, motel, parcheggi, aeroporti fanno da sfondo alle vicende narrate. Essi sono definiti da Marc Augé come 'nonluoghi', ossia spazi in cui ad essere negate sono le caratteristiche-cardine dei luoghi antropologici e in particolare il loro valore storico, identitario e relazionale. Nel romanzo essi sono però collocati all'interno di un contesto ben definito, quale è la cittadina di Blacksmith che è non solo precisamente denotata, ma anche descritta. Nel primo capitolo si legge infatti:

I left my office and walked down the hill and into town. There are houses in town with turrets and two-story porches where people sit in the shade of ancient maples. There are Greek revival and Gothic churches. There is an insane asylum with an elongated portico, ornamented dormers and a steeply pitched roof topped by a pineapple finial. Babette and I and our children by previous marriages live at the end of a quiet street in what was once a wooded area with deep ravines. There is an expressway beyond the backyard now, well below us, and at night as we settle into our brass bed the sparse traffic washes past, a remote and steady murmur around our sleep, as of dead souls babbling at the edge of a dream⁵⁶.

Il carattere descrittivo dell'estratto è reso evidente dalla ripetizione insistita delle espressioni 'there is' e 'there are', le quali mettono in rilievo alcuni riferimenti spaziali della città che si ritroveranno nell'arco della narrazione, tra cui il manicomio, la casa di Babette e del protagonista, l'autostrada e l'università. Questa descrizione rappresenta un primo tassello della mappa della città che, utile al lettore per orientarsi nello spazio della finzione narrativa, si andrà ampliando in base agli spostamenti compiuti da Jack, il protagonista⁵⁷. Questa sensibilità per la collocazione spaziale è programmaticamente perseguita dall'autore tanto che, come dichiara in un'intervista,

⁵⁴ In un'intervista, DeLillo a proposito del gergo afferma che «if it lives long enough, it stops being jargon and becomes part of natural speech, and we all find ourselves using it». Più in generale in merito all'interesse da lui nutrito per il parlato, egli sostiene: «I don't think of language in a theoretical way. I approach it at street level. This is, I listen carefully to the way people speak». A. DeCurtis, 'An Outsider in This Society': An Interview with Don DeLillo, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 69.

⁵⁵ *Ivi*, p. 337.

⁵⁶ D. DeLillo, *White Noise*, p. 4.

⁵⁷ Questo coincide, tra l'altro, con il narratore interno e, di conseguenza, la descrizione di Blacksmith – e più in generale degli eventi narrati in *White Noise* – passa attraverso il suo punto di vista soggettivo.

many modern characters exist precisely nowhere. There isn't a strong sense of place in much modern writing. Again, this is where I differ from what we could call the mainstream, I do feel a need and a drive to paint a kind of thick surface around my characters. I think all my novels have a strong sense of place. [...] I've always had a grounding in the real world, whatever esoteric flights I might indulge in from time to time⁵⁸.

Il fatto che le narrazioni di DeLillo siano ancorate alla realtà non è l'unica caratteristica che lo separa dalla maggior parte degli autori a lui contemporanei. Come detto, nella sua produzione – anche quella etichettata come ‘postmoderna’ – si ritrovano delle caratteristiche quali l’irrisione delle derive postmoderne, l’ampliamento del significato del testo e la fiducia nel linguaggio che non sono proprie del postmodernismo in senso stretto. Proprio per questo motivo, la presente analisi si distanzia da quel ramo della critica che – utilizzando le parole di David Boxall – tende a leggere l’opera dell’autore come «a celebration or a symptom of postmodernism, that it derives from the kinds of weightlessness produced by the abandonment of a dialectical politics»⁵⁹. Si avvicina invece a quella tendenza che egli ravvisa nella critica più recente e, nello specifico, quella che «tends to find in DeLillo a quality or a value that survives postmodern depthlessness, and that offers itself in some kind of opposition to it»⁶⁰.

La tecnologia in DeLillo: un percorso tematico

Profondità e critica nei confronti della superficialità postmoderna sono aspetti caratterizzanti della produzione di DeLillo non solo a livello stilistico, ma anche tematico. A dimostrazione di ciò, in questo paragrafo, si offre una panoramica di uno dei temi più sfaccettati e pervasivi nell’opera dell’autore, ossia la tecnologia. Come si vedrà, esso attraversa tutta la produzione di DeLillo e viene declinato di volta in volta secondo modalità specifiche che dipendono anche – come rileva Randy Laist – dal modificarsi dell’ambiente tecnologico circostante⁶¹. Ciononostante, egli registra un minimo comune denominatore tra i romanzi dell’autore: «DeLillo’s insistence on an intimate,

⁵⁸ A. DeCurtis, ‘*An Outsider in This Society*’: *An Interview with Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 70.

⁵⁹ D. Boxall, *Introduction* in *The Possibility of Fiction*, London-New York, Routledge, 2006, p. 12.

⁶⁰ *Ivi*, p. 13.

⁶¹ R. Laist, *Technology. Science/Fiction*, in J. N. Duvall, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, p. 190.

phenomenological link between technologies and the people who use them»⁶². Nelle sue opere la tecnologia modifica, infatti, le possibilità dei personaggi, l'ambiente in cui vivono e la percezione che essi hanno di loro stessi poiché strumenti tecnologici sono presenti negli ambiti più svariati, dalla comunicazione alla sanità, al potere politico ed economico.

Nello specifico, tra le forme di tecnologia più indagate dall'autore figurano i mezzi di comunicazione di massa tanto che, come rileva Crystal Alberts:

if one reads pretty much any work by DeLillo, mass media – newspapers, radio, television, film, the internet, in addition to the mass consumption and information overload that comes with them – will be present either as a major thematic concern or a steady, omniscient buzz in the background⁶³.

I mezzi di comunicazione di massa sono inoltre la forma di tecnologia che è stata tematizzata per prima da DeLillo, tanto che il suo esordio, *Americana* (1971), è interamente incentrato su di essi. All'inizio del romanzo, il protagonista è infatti totalmente immerso nel mondo delle immagini: cinefilo e spettatore, egli partecipa anche attivamente alla realizzazione di show televisivi, in quanto manager di un'azienda del settore. Dato il tasso di sovraesposizione ai prodotti multimediali, David Bell – anche nel momento in cui, incaricato di girare un documentario sui Navajo, intraprende «a religious journey»⁶⁴, lontano dalle «terminal fears of the city»⁶⁵ – continua a sperimentare una percezione mediata della realtà: egli finisce dunque con il rifugiarsi nel *medium* e nella finzione che esso assicura. In quell'occasione, David diventa infatti un regista indipendente, non tanto alla ricerca di sé, quanto piuttosto di una sua narrazione tanto che ingaggia degli attori che impersonino lui e le persone a lui vicine per filmare episodi della sua vita passata. Egli scrittura anche dei copioni in cui fornisce – tra le altre cose – un'analisi dei media: si ricorda in proposito un dialogo incentrato sulla pubblicità, in cui si legge che questa, al pari dei film, fa leva su «a universal third person, the man we all want to be»⁶⁶, ma ha il merito «not to edge too far over the fantasy line»⁶⁷. Nell'universo

⁶² *Ivi*, pp. 190-191.

⁶³ C. Alberts, *Television and Mass Media 'The Nausea of News and Traffic'*, in J. N. Duvall, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, p. 109.

⁶⁴ D. DeLillo, *Americana*, London, Penguin, 2006, p. 49.

⁶⁵ *Ivi*, p. 124.

⁶⁶ *Ivi*, p. 270.

⁶⁷ *Ivi*, p. 271.

di *Americana*, i prodotti multimediali vengono quindi, oltre che fruiti e realizzati, anche commentati dai personaggi, secondo un'operazione metadiscorsiva che si ritrova – seppur in maniera diversa⁶⁸ – anche in *White Noise*.

Qui, a differenza di quanto accade in *Americana*, la tecnologia entra nella vita quotidiana di una famiglia comune che la esperisce passivamente: ciononostante, le riflessioni che emergono a riguardo sono lungi dall'essere scontate. In *White Noise*, gli strumenti tecnologici di tutti i giorni vengono infatti presentati da un lato sotto una luce ambivalente⁶⁹, dall'altro in relazione a questioni di carattere ontologico: in questo senso, la televisione si lega alla più ampia tematizzazione della morte, centrale nel romanzo. Si rimanda in proposito al celebre episodio in cui Babette, la moglie di Jack, appare in un programma televisivo e quest'ultimo, inizialmente incapace di interpretare razionalmente il fenomeno, constata:

A strangeness gripped me, a sense of psychic disorientation. [...] I'd seen her just an hour ago, eating eggs, but her appearance on the screen made me think of her as some distant figure from the past, some ex-wife and absentee mother, a walker in the mists of the dead. If she was not dead, was I?⁷⁰

Il senso di straniamento ('strangeness') che egli sperimenta è legato alla distanza che la presenza dello schermo enfatizza: una distanza che separa il reale dalla ripresa del reale e che sembra sconfinare tra il reale e il virtuale, ossia tra la vita e la morte. Un simile distacco tra quanto vi è al di là e al di qua del monitor del televisore si riscontra anche nel momento in cui i personaggi del romanzo assistono alla messa in onda di disastri che colpiscono altre zone del pianeta. In questa occasione, essi vanno incontro ad una morte quasi spirituale poiché sperimentano un'atrofizzazione della capacità di provare empatia: non sono infatti scandalizzati da quanto sta avvenendo nel mondo, ma sono anzi colti da una profonda fascinazione. Come nota il preside di dipartimento di Ambienti americani

⁶⁸ In *White Noise* le digressioni teoriche sui media sono condotte principalmente da Murray, un personaggio controverso letto ambivalentemente dalla critica come una caricatura dell'intellettuale postmoderno (S. Brugnolo, *White Noise, or Reality as the Return of the Repressed*, p.95) o ancora come un sovversivo che ironizza sui valori postmoderni che permeano la nostra società (F. Lentricchia, *Tales of the Electronic Tribe in New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 91). Di conseguenza, DeLillo attraverso questo personaggio fa sì critica della postmodernità, ma in maniera ambigua per cui non ci si può limitare a prendere alla lettera quanto esce dalla bocca di Murray.

⁶⁹ Si rimanda in proposito all'analisi condotta da Susana S. Martins in S. S. Martins, *White Noise and Everyday Technologies*, in «American Studies». Vol. 46, No. 1, 2005, pp. 87-113.

⁷⁰ D. DeLillo, *White Noise*, p. 103.

e collega di Jack, «only a catastrophe gets our attention. We want them, we need them, we depend on them»⁷¹. La precarietà dell'esistenza altrui è quindi addirittura fonte di intrattenimento per i personaggi del romanzo, i quali appaiono storditi dal linguaggio televisivo, fatto di «waves and radiation»⁷².

La tecnologia si lega alla morte anche in un contesto medico-sanitario nell'opera di DeLillo. In *White Noise*, ad esempio, con il proseguire della narrazione, acquisisce sempre più importanza il Dylar, un farmaco che viene assunto da Babette al preciso scopo di inibire la paura della morte che la paralizza e non – come si potrebbe pensare – al fine di allungare materialmente la sua aspettativa di vita. Inoltre, in un contesto diagnostico, la morte assume delle forme tecnologicamente mediate: come nota Jack, a fronte della diagnosi secondo cui «we definitely have a situation»⁷³ a causa della sovraesposizione al Nyodene D, agente chimico che ha causato «the airborne toxic event»⁷⁴,

It is when death is rendered graphically, is televised so to speak, that you sense an eerie separation between your condition and yourself. A network of symbols has been introduced, an entire awesome technology wrested from the gods. It makes you feel like a stranger in your own dying⁷⁵.

Al protagonista non viene infatti apertamente comunicato che per lui la probabilità di morire prematuramente è aumentata: ciò gli viene mostrato attraverso una serie criptica di «bracketed numbers with pulsing stars»⁷⁶ dallo schermo di un computer. L'assenza di una comunicazione diretta e di un'immagine interpretabile – come può essere quella fornita da una radiografia – rende impersonale la diagnosi e ciò genera nuovamente in Jack un senso di straniamento.

Tuttavia, è in *Zero K* (2016) che il rapporto tra tecnologia medica e morte diviene indissolubile. Il romanzo nella sua interezza si sviluppa infatti intorno a Convergence, un'azienda con sede in Kazakistan che si occupa di criogenesi: i suoi clienti – a fronte di una morte indotta chimicamente – attendono di potersi risvegliare in un futuro in cui sarà

⁷¹ *Ivi*, p. 66.

⁷² Quest'espressione compare numerose volte all'interno del romanzo, tanto da fungere da titolo per la prima sezione dello stesso. Tuttavia, qui ci si riferisce alla constatazione di Murray presente a pagina 51. *Ivi*, p. 51.

⁷³ *Ivi*, p. 136.

⁷⁴ *Ivi*, p. 105.

⁷⁵ *Ivi*, p. 137.

⁷⁶ *Ivi*, p. 135.

possibile «counteract the circumstances that led to the end»⁷⁷ e quindi di poter vivere per sempre. Nel romanzo non è quindi la religione a promettere la vita eterna, bensì la tecnologia, «the science of present and future»⁷⁸: come la prima, anche la seconda necessita infatti di un atto di fede, ma non tutti sono disposti a credere. Il protagonista, Jeff, è ad esempio scettico e turbato dalla decisione compiuta dapprima da sua madre e in seguito da suo padre di affidarsi a Convergence per riemergere un giorno in «a cyberhuman form»⁷⁹. Egli, tuttavia, accompagna entrambi nella sede dell'azienda per dir loro addio e, in questo contesto, i suoi dubbi esistenziali – condivisi sia dagli altri accompagnatori sia dai clienti veri e propri – vengono espressi a voce dai manager dell'azienda. A fronte di un elenco di domande del calibro di «Are we designing a future culture of lethargy and self-indulgence? Isn't death a blessing? Doesn't it define the value of our lives, minute to minute, year to year?»⁸⁰ o ancora «Does technology have a death wish?»⁸¹, essi concludono:

But we reject these questions. They miss the point of our endeavor. We want to stretch the boundaries of what it means to be human – stretch and then surpass. We want to do whatever we are capable of doing in order to alter human thought and bend the energies of civilization⁸².

Come si evince da una simile risposta, alla base di Convergence vi è un'orgogliosa tracotanza orientata al superamento dei limiti insiti nella natura umana, una forma di *hybris*. Tuttavia, questo progetto non è aperto a tutti e avere fede nella tecnologia non basta: per approdare ad una qualche forma di vita dopo la morte, è infatti necessario aver investito un'ingente quantità di denaro nell'azienda. Essa, lungi dall'essere democratica, parla quindi a ricchi benefattori a cui non manca nulla se non l'immortalità, mentre vengono tagliati fuori tutti gli altri. Questi ultimi – come mostrano gli schermi presenti nella struttura, i quali proiettano scenari post-apocalittici non-stop – sono o saranno vittima di ogni sorta di calamità, mentre i milionari lungimiranti, morendo, sopravvivranno. La tecnologia in *Zero K* non è quindi quella dell'aspirante artista di *Americana* o della famiglia media rappresentata in *White Noise*, bensì dell'élite.

⁷⁷ D. DeLillo, *Zero K*, London, Picador, 2016, p. 8.

⁷⁸ *Ivi*, p. 74.

⁷⁹ *Ivi*, p. 67.

⁸⁰ *Ivi*, p. 69.

⁸¹ *Ivi*, p. 70.

⁸² *Ivi*, pp. 70-71.

La relazione tra tecnologia e potere emerge soprattutto nella seconda produzione di DeLillo ed è declinata sia in chiave economica che politica. La prima accezione, presente – come si è visto – anche in *Zero K*, viene sviluppata soprattutto in *Cosmopolis* (2003), un romanzo incentrato su una giornata – l’ultima, come si scopre alla fine – del giovane miliardario Eric Packer. Egli, a bordo di una limousine, attraversa la città e, nel mentre, viene visitato da un analista e da un urologo, incrocia più volte sua moglie e sue altre conoscenze e, soprattutto, controlla maniacalmente l’andamento della borsa. Il lavoro del protagonista – che coincide con il suo passatempo preferito – consiste infatti nel leggere «hidden rhythms in the fluctuations of a given currency»⁸³ e, fiducioso di aver trovato uno schema sotteso agli stessi, scommette gran parte del suo patrimonio contro lo yen; tuttavia, contrariamente a quanto da lui stesso pronosticato, esso continua a salire di valore. Centrale nel romanzo è quindi il denaro nella sua forma virtuale, poiché il contante è «a form of money so obsolete Eric didn’t know how to think about it. It was hard, shiny, faceted. It was everything he’d left behind or never encountered, cut and polished, intensely three-dimensional»⁸⁴. In «this new and fluid reality»⁸⁵, tutto ciò che è tangibile è passato e superato, in quanto «it’s cyber-capital that creates the future»⁸⁶. In *Cosmopolis* la virtualità ha quindi sostituito qualsiasi esperienza concreta: ciò si verifica non solo in ambito economico-finanziario, ma anche più in generale nei rapporti umani e nel sesso⁸⁷. Solo morendo, Eric riesce a riconnettersi con la materialità del suo corpo tanto che, agonizzante dopo essere stato colpito da un proiettile, rileva:

It would be the master thrust of cyber-capital, to extend human experience toward infinity as a medium for corporate growth and investment, for the accumulation of profits and vigorous reinvestment. But his pain interfered with his immortality. It was crucial to his distinctiveness, too vital to be bypassed and not susceptible, he didn’t think, to computer emulation⁸⁸.

Virtuale e illusorio è quindi il potere che deriva dal denaro in *Cosmopolis*, mentre immateriale e allo stesso tempo tremendamente reale è la forma di potere connessa alla

⁸³ D. DeLillo, *Cosmopolis*, Londra, Picador, 2003, p. 69.

⁸⁴ *Ivi*, p. 64.

⁸⁵ *Ivi*, p. 83.

⁸⁶ *Ivi*, p. 79.

⁸⁷ Si rimanda all’incontro tra Eric e Jane, esperta di finanza, (pp. 48-52) che termina con la frase «Then man and woman reached completion more or less together, touching neither each other nor themselves». *Ivi*, p. 52.

⁸⁸ *Ivi*, p. 207.

fabbricazione della bomba atomica in *Underworld*. Il romanzo è infatti ambientato durante la Guerra fredda e – come accennato in precedenza – si apre con l’esperimento atomico condotto dall’Unione Sovietica nel 1951. La minaccia nucleare è costante ed evidente, ma non immediatamente visibile, non solo per i cittadini comuni, ma talvolta anche per chi lavora nell’esercito. Si pensi a Matt, fratello del protagonista Nick, il quale a metà degli anni ’70 «used to do consequence analysis, figuring out the lurid mathematics of a nuclear accident or limited exchange. He worked with data from real events»⁸⁹. Egli analizzava quindi numeri, distanze e posizioni senza sapere nel concreto a cosa servissero, ma non gli sfugge che «all technology refers to the bomb»⁹⁰. Sia gli schemi di Matt che i materiali radioattivi maneggiati dall’amico e bombarolo Eric – ossia «the whole technology [...] of instant and quick»⁹¹ – sono infatti legati alla guerra nucleare e, rispettivamente, al direzionamento e alla costruzione effettiva della bomba. La pervasività della tecnologia bellica è nota anche a chi è estraneo all’ambito militare, come all’ex-insegnante di Nick, Suor Edgar che, alla fine del romanzo, muore e approda nel ciberspazio. Infatti, si legge:

Every thermonuclear bomb ever tested, all the data gathered from each shot, code name, yield, test site, Eniwetok, Lop Nor, Novaya Zemlya, the foreignness, the otherness of remote populations implied in the place names, Mururoa, Kazakhstan, Siberia, and the wreath work of extraordinary detail, firing systems and delivery systems, equations and graphs and schematic cross sections, shot after shot summoned at a click, a hit, Bravo, Romeo, Greenhouse Dog – and Sister is basically in it⁹².

Da quanto è possibile dedurre dallo stile dissociativo che caratterizza le ultime pagine di *Underworld*, il ciberspazio è la rete – di cui Suor Edgar percepisce la «paranoia»⁹³, il flusso di informazioni e i collegamenti – e anche in essa centrale è la realtà della bomba. Non solo l’esperienza di Matt e il finale con Suor Edgar, ma l’intero romanzo si può leggere in relazione alla stessa: si ricorda in proposito che – come sottolinea Marvin, il collezionista da cui Nick acquista la palla lanciata da Bobby Thompson – il nucleo radioattivo della bomba atomica ha la stessa dimensione di una

⁸⁹ D. DeLillo, *Underworld*, p. 401.

⁹⁰ *Ivi*, p. 467.

⁹¹ *Ivi*, p. 544.

⁹² *Ivi*, p. 825.

⁹³ *Ibidem*

palla da baseball⁹⁴. Dato il focus di *Underworld*, nel romanzo vengono solamente accennate altre forme di potere politico tecnologicamente mediate e caratteristiche della Guerra fredda, quali la corsa allo spazio: in merito alla stessa, ad esempio, si fa solamente riferimento alla possibilità di sepoltura spaziale e si cita, seppur non esplicitamente, il disastro dello Space Shuttle Challenger⁹⁵.

Benché solo sfiorato, il fenomeno della corsa allo spazio si inserisce all'interno del filone del rapporto tra tecnologia e natura che, seppur meno pervasivo degli altri, si riscontra nella produzione di DeLillo. Nello specifico, esso è un chiaro esempio di superamento dei limiti spaziali da parte dell'uomo che, muovendo dal pianeta Terra, approda verso altri distretti dell'Universo. Rimanendo però in un contesto più quotidiano, approfondita è la tematizzazione circa la modifica del paesaggio, soprattutto in *White Noise*. Non ci si sofferma ora sul passaggio dalla natura incontaminata alla città – insito nella presentazione di Blacksmith – bensì sul fenomeno dei tramonti, cui più volte si accenna all'interno del romanzo. Essi, definiti «postmodern sunsets»⁹⁶, sono frutto di «air currents that carry industrial wastes»⁹⁷: i loro colori, soprattutto a seguito della fuga di Nyodene D, si sono talmente intensificati che tanto la famiglia protagonista quanto gli altri abitanti di Blacksmith non possono fare a meno di ammirarli. La vista di questi tramonti, secondo Randy Laist, evoca «a religious style of awe»⁹⁸ e viene da lui collegata a quei rari momenti in cui «DeLillo's characters do achieve moments of technologically-mediated transcendence that are more ambiguous»⁹⁹. Un altro esempio di trascendenza ricordato dal critico risiede in *Underworld*, nello specifico nell'episodio antecedente alla morte di Suor Edgar, ossia quando la suora assiste per ben due volte all'apparizione di Esmeralda, una bambina che era stata brutalmente seviziata e assassinata. Se la prima volta permane in lei un po' di scetticismo, successivamente non ha dubbi: «She feels something break upon her. An angelus of clearest joy»¹⁰⁰. Questo episodio di trascendenza è tanto più forte poiché, pur avvenendo in un contesto degradato – ci si trova nella periferia di New York, all'ombra di un cartellone pubblicitario che sponsorizza

⁹⁴ *Ivi*, p. 172.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 226-227.

⁹⁶ D. DeLillo, *White Noise*, p. 216.

⁹⁷ *Ivi*, p. 22.

⁹⁸ R. Laist, *Technology. Science/Fiction*, p. 194.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ D. DeLillo, *Underworld*, p. 822.

bevande all'arancia e con treni sfreccianti sullo sfondo – non vi è un briciolo di ironia nella prosa dell'autore.

Totalmente immanente o al contrario mezzo di trascendenza, civile o militare che sia, la rappresentazione della tecnologia nell'opera di DeLillo richiede una lettura più puntuale di questo rapido excursus tematico. Ci si accinge quindi nel prossimo capitolo a fornire – mediante una lettura ravvicinata di alcuni saggi sulla tecnologia nel postmoderno e nella postmodernità – un ventaglio di strumenti critico-interpretativi da applicare a DeLillo. Sin d'ora, alla luce di questo primo capitolo introduttivo circa le periodizzazioni, lo stile e i testi principali dell'autore – visti attraverso una lente tematica –, si è però consapevoli che essi non saranno sufficienti. Come si è già avuto modo di constatare, la grandezza di DeLillo sta nella sua capacità di complicare le definizioni e le teorizzazioni altrui e sarà pertanto necessario introdurre e approfondire una chiave interpretativa sua propria da affiancare alle altre.

Capitolo II

Dalla tecnologia al primitivo: un ritorno del represso

Critica della tecnologia nella postmodernità

Nel tentativo di illuminare la rappresentazione della tecnologia da parte di DeLillo, si passano quindi ora in rassegna alcune delle più emblematiche riflessioni culturali e filosofiche relative al medesimo tema. Nello specifico, nel presente paragrafo ci si sofferma su quelle sole teorie formulate in seno alla postmodernità, in quanto – come visto – l'autore vive e opera in questa epoca storica. Il concetto di tecnologia cambia infatti drasticamente in questa fase, nonostante fosse già riconosciuto come determinante nella modernità¹⁰¹. Utile è in questo senso la lettura condotta da Jameson, secondo il quale essa è «una figura che sta per qualcos'altro»¹⁰². Egli afferma infatti che

La tecnologia della società contemporanea è [...] cattivante e affascinante, non tanto di per sé, ma perché sembra fornire una rappresentazione sintetica e privilegiata per comprendere un network di potere e controllo ancor più difficile da cogliere per la nostra mente e per la nostra immaginazione – ossia l'intero nuovo network globale decentrato del terzo stadio del capitalismo¹⁰³.

¹⁰¹ Questo passaggio è registrato, tra gli altri, da Ihab Hassan: in *Paracriticism. Seven Speculation of the Times* (1975), egli confronta infatti modernismo e postmodernismo attraverso sette categorie specifiche, quali 'urbanism', 'dehumanization', 'technologism', 'primitivism', 'eroticism', 'antinomianism' ed 'experimentalism'. Per quanto riguarda la tecnologia nello specifico, nel modernismo Hassan riconosce che essa non solo è un tema – declinato attraverso il rapporto tra città e macchina o l'alienazione – ma dà anche forma a determinate esperienze artistiche (così vengono da lui interpretati Cubismo, Futurismo e Dadaismo). Invece, in merito alla tecnologia nel postmodernismo, egli rileva tecnologie di fuga dalla realtà (tra cui ingegneria genetica e conquista dello spazio), nuovi media e computer. Tuttavia, dato il taglio schematico della sua analisi, il saggio non si rivela particolarmente efficace per sondare l'essenza della tecnologia in questa epoca culturale. Cfr. I. Hassan, *Paracriticism. Seven Speculation of the Times*, Urbana, University of Illinois Press, 1975, pp. 48-55.

¹⁰² F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, p. 67.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 72-73.

Come nota Jameson, laddove nel modernismo si riscontra un vero e proprio «entusiasmo per le macchine»¹⁰⁴, la tecnologia nel postmoderno non si presta più di tanto ad essere rappresentata: ciò è legato al fatto che essa non è più costituita da «mezzi di produzione» bensì da «mezzi di riproduzione»¹⁰⁵. Proprio su questi mezzi di riproduzione è incentrato – come detto – *Americana*, romanzo nel quale cineprese e registratori non solo sono oggetto di utilizzo da parte del protagonista, ma anche strumenti attraverso i quali egli fa esperienza della realtà. Tuttavia, Jameson – dato il taglio spiccatamente marxista delle sue teorie – ritiene che le macchine nella postmodernità siano rappresentate e descritte al fine ultimo di parlare più in generale della realtà economico-produttiva in cui siamo immersi e, nello specifico, di far emergere la sua componente controllante.

Secondo il critico, nelle rappresentazioni estetiche, la consapevolezza dell'esistenza di una rete di dominio invisibile emerge, ad esempio, sotto forma di sublime. Nella sua versione postmoderna – degradata rispetto al sublime teorizzato da Burke e Kant –, esso non ha però più a che fare con le forze del divino e della Natura, bensì con la tecnologia che, altrettanto pervasiva e potente, suscita nell'uomo un terrore intriso di fascinazione. Nell'opera di DeLillo, questa versione di «sublime isterico»¹⁰⁶ si ritrova ad esempio nel momento in cui, in *White Noise*, a seguito dell'evento tossico aereo, Jack e la sua famiglia abbandonano la loro casa¹⁰⁷ o ancora quando essi – estasiati e impotenti – ammirano i tramonti¹⁰⁸.

Un'altra teorizzazione importante dell'immaginario tecnologico che si colloca in seno al postmoderno è quella offerta da Baudrillard. Come accennato nel primo capitolo, centrali nella riflessione del critico sono i concetti di simulazione e simulacro: ciò che vale ora la pena sottolineare è il legame degli stessi con la tecnologia. Baudrillard approfondisce infatti una molteplicità di declinazioni tecnologiche tipiche della postmodernità, tra cui figurano i mezzi di comunicazione di massa. In essi – e nello

¹⁰⁴ Ivi, p. 70.

¹⁰⁵ Ivi, p. 71.

¹⁰⁶ Ivi, p. 64.

¹⁰⁷ Si rimanda al passaggio di testo di p. 124 (*WN*, p. 124): esso è stato curiosamente interpretato da Paul Maltby – nell'articolo *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo* – come esempio di sublime autentico, alla luce dell'omologia lessicale rinvenuta tra il passaggio di *White Noise* e quanto affermato da Burke nella sua *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Tuttavia, Maltby omette di sottolineare l'enfasi posta da DeLillo nei confronti dei composti chimici tossici, i quali qualificano invece l'esperienza del sublime come degradata. Cfr. P. Maltby, *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo*, in «Contemporary Literature», Vol. 37, No. 2, 1996, pp. 268-270.

¹⁰⁸ Un interessante esempio testuale in questa direzione si ritrova in D. DeLillo, *White Noise*, pp. 308-309.

specifico nell'apparecchio televisivo –, egli constata ormai una «indifferentiation of the active and the passive»¹⁰⁹: la TV non è infatti più solo un qualcosa che si guarda, perché essa stessa osserva il telespettatore, come avviene per alcuni reality show in cui ad essere ripresa è la quotidianità delle persone. La scomparsa di questi due poli distintivi porta – secondo il critico – ad una «implosion of meaning»¹¹⁰, che sfocia nel processo di simulazione. Baudrillard nota infatti come

The *medium* itself is no longer identifiable as such, and the confusion of the medium and the *message* (McLuhan) is the first great formula of this new era. There is no longer a medium in the literal sense: it is now intangible, diffused, and diffracted in the real, and one can no longer even say that the medium is altered by it¹¹¹.

Per Baudrillard la fine del *medium* implica infatti l'approdo all'iperrealtà, ossia ad una dimensione in cui il reale è indistinguibile dal simulato poiché «more real than the real, that is how the real is abolished»¹¹². La mancata distinzione tra ciò che è reale da ciò che non lo è genera poi a sua volta la fine del messaggio: colui che utilizza i mezzi di comunicazione di massa – letti come «mise-en-scene of communication»¹¹³ – non riesce infatti a comunicare o a informarsi davvero. La scomparsa del significato – e quindi della profondità – viene riscontrato da Baudrillard anche nella pubblicità, da lui definita «triumph of superficial form»¹¹⁴ e «first manifestation of an uninterrupted thread of signs, like ticker tape – each isolated in its inertia. Dissaffected but saturated»¹¹⁵. Il mondo contemporaneo è infatti saturato da slogan pubblicitari e dalle onde rilasciate dalla TV e dagli altri mezzi di comunicazione di massa, i quali, più che generare conoscenza in coloro che vi sono esposti, inducono stordimento. Questa è la precisa rappresentazione che emerge in *White Noise*, romanzo il cui titolo allude proprio al rumore di fondo che si sperimenta nella vita quotidiana ai tempi della postmodernità.

A fianco di questi dispositivi tecnologici, Baudrillard si sofferma anche su quelli che modificano la percezione del corpo come la clonazione e gli ologrammi. Egli rileva come «in the hologram, it is the imaginary aura of the double that is mercilessly tracked,

¹⁰⁹ J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, 1981; trad. ing. *Simulacra and Simulations*, Michigan, The University of Michigan Press, 1994, p. 31.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ivi*, p. 30.

¹¹² *Ivi*, p. 81.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 87.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 91.

just as it is in the history of clones»¹¹⁶. In entrambi i casi, si riscontra infatti una fascinazione che ha a che fare con il rifugiarsi nel *medium* e con lo sfuggire a sé stessi: il prezzo da pagare è però quello di percepirsi come irreali, dal momento che cloni e ologrammi non sono da considerarsi come forme di riproduzione, bensì di simulazione¹¹⁷. Ciò sfocia – secondo il critico – nella patafisica¹¹⁸ e il rischio di approdare ad una scienza delle soluzioni immaginarie¹¹⁹, basata su una reversibilità dei contrari, si ha anche in quegli ambiti, come le scienze esatte, in cui, a fini diagnostici, si ricorre sistematicamente ad ologrammi.

L'analisi di Baudrillard circa il rapporto tra corpo e tecnologia non si limita però a queste declinazioni, ma sconfina nell'ambito della sessualità: una riflessione in questa direzione viene condotta dal critico in riferimento a *Crash* (1970), romanzo di J.G. Ballard che egli definisce «the first great novel of the universe of simulation»¹²⁰. Nello stesso si tematizza infatti una sessualità implosa, in cui l'eccitazione si basa sulla compenetrazione tra macchina e corpo; tuttavia, come sottolinea il critico,

Technology is never grasped except in the (automobile) accident, that is to say in the violence done to technology itself and in the violence done to the body. It is the same: any shock, any blow, any impact, all the metallurgy of the accident can be read in the semiurgy of the body – neither an anatomy nor a physiology, but a semiurgy of contusions, scars, mutilations, wounds that are so many new sexual organs opened on the body¹²¹.

Una simile analisi – soprattutto quando si afferma «no affect behind all that, no psychology, no flux or desire, no libido or death drive»¹²² – sembra anticipare quanto esposto da Mario Perniola ne *Il sex appeal dell'inorganico* (1994). Quest'ultimo, ricorrendo ad un'espressione già usata da Walter Benjamin e a partire dal dibattito filosofico circa il rapporto tra i sensi e le cose, teorizza infatti l'approdo nella

¹¹⁶ *Ivi*, p. 105.

¹¹⁷ Lo stesso si verifica nel caso in cui sono gli altri a vedere la resa olografica di una persona che conoscono: proprio attraverso questa lente, può essere letto l'episodio di Babette in TV, preso in considerazione nel capitolo precedente. Per quanto invece riguarda la pratica della clonazione, essa, tematizzata in vari romanzi recenti – si pensi ad esempio a *Never Let Me Go* (2005) di Kazuo Ishiguro –, non figura nella produzione dell'autore.

¹¹⁸ Egli scrive infatti che «viewed at this angle, even the exact sciences come dangerously close to pataphysics». Cfr. J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, pp. 108-109.

¹¹⁹ Questa è la definizione di patafisica data da Alfred Jarry in A. Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, Parigi, Eugene Fasquelle, 1911.

¹²⁰ J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, p. 119.

¹²¹ *Ivi*, p. 112.

¹²² *Ibidem*.

postmodernità ad una «sessualità neutra, sospesa, artificiale della cosa che sente»¹²³. Essa, non orientata al raggiungimento dell'orgasmo, non guarda al piacere né tantomeno al dolore, ma si configura invece come «uno sforzo, un'impresa, un esercizio, un training, una performance»¹²⁴. Secondo Perniola, il piacere tradizionale è infatti terribilmente intransitivo e basato sulla misura, laddove questo tipo di sessualità è basata sul benessere del partner tanto quanto sul proprio e può potenzialmente essere protratta all'infinito. Se il sex appeal dell'inorganico si può rilevare in *Crash* e in altri romanzi dell'autore¹²⁵, lo stesso non accade però per la produzione di DeLillo, in cui emerge tutt'al più una degenerazione sessuale legata alla virtualità. Ciò si riscontra soprattutto – come detto nel paragrafo precedente – in *Cosmopolis*, ma viene accennato anche in altri romanzi: si pensi all'affermazione del suocero di Jack in *White Noise*, secondo cui «the women are all right. We rent a cassette and have some sex»¹²⁶. In generale, però, nelle rappresentazioni di DeLillo, il sesso è un momento di incontro tra due individui, i quali tendono in quest'occasione a raggiungere un'intimità emotiva e ad essere travolti da un irrefrenabile desiderio carnale: si ricordano in proposito gli incontri tra Donna e Nick-adulto¹²⁷ o ancora tra Klara e il giovane Nick¹²⁸ in *Underworld*. In entrambi i casi, il sesso si accompagna ad una passionalità fisica, al racconto di sé e al disvelamento di segreti da parte dei personaggi, aspetti che non hanno niente a che vedere con la sessualità impersonale teorizzata da Perniola.

Tuttavia, nella produzione dell'autore si può riscontrare il presupposto individuato dal critico per raggiungere la sessualità neutra, ossia la più generale concezione secondo cui l'uomo è una «cosa che sente»¹²⁹. Perniola rileva infatti che varie tendenze contemporanee quali la tossicodipendenza, il punk, la musica – soprattutto il rock e l'elettronica – il vampirismo e la pratica fotografica e fumettistica¹³⁰ presentano delle affinità con una simile visione. In tutti questi casi, si verifica infatti una sospensione del sentire che è legata alla mediazione indotta – seppur in proporzioni diverse – da strumenti

¹²³ M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994, p. 5.

¹²⁴ *Ivi*, p. 182.

¹²⁵ Ci si riferisce qui a *The Atrocity Exhibition* (1970), un romanzo in cui la combinazione tra sessualità e incidenti stradali è insistentemente presentata.

¹²⁶ D. DeLillo, *White Noise*, p. 243.

¹²⁷ D. DeLillo, *Underworld*, pp. 291-301.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 749-752.

¹²⁹ *Ivi*, p. 5.

¹³⁰ Questi sono solo alcuni degli argomenti toccati da Perniola che, all'interno del suo saggio, dedica a ciascun capitolo un approfondimento specifico.

tecnologici di varia natura. Data la vastità delle declinazioni offerte da Perniola, conviene fare degli affondi su quegli aspetti che trovano riscontro nell'opera di DeLillo, come il feticismo e la «cultura del corpo-veste»¹³¹. Al primo si dedicherà spazio nel capitolo successivo, mentre il secondo non è altro che il look: in esso, secondo Perniola,

l'esperienza del vestito come corpo si prolunga, si estende e si radicalizza in quella del corpo come vestito: maquillage, tatuaggio, ginnastica, hair dressing, dietetica, aerobica, body building, chirurgia plastica e ingegneria genetica sono i passi successivi di un cammino che conduce all'uomo quasi cosa¹³².

È curioso notare come Ceserani, nella sua mappa tematica del postmoderno, abbia parlato di frammentazione del soggetto postmoderno partendo da concetti simili. Secondo il critico, il soggetto postmoderno è infatti «indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato»¹³³ e non è più in grado di conoscere a fondo sé stesso, ma si ricerca nei propri doppi e nei propri riflessi, tanto da un punto di vista sentimentale, quanto fisico-corporeo. Ciò viene da lui ricondotto alla tecnologia delle immagini, ma anche a quella medica e cosmetica di cui l'estrema specializzazione dei dottori – che curano solo specifiche parti del corpo –, il ricorso al trapianto di organi e a protesi artificiali, la possibilità di cambiare sesso, il travestimento e il camouflage sono solo alcune manifestazioni. Mettendo in dialogo i due critici, si nota che la frammentazione è lo step iniziale per percepire l'uomo come una cosa e, a dimostrarlo, corre in aiuto l'opera di DeLillo, in quanto in essa i due aspetti si sviluppano di pari passo. Proprio nelle opere in cui si manifesta l'alleanza dei sensi e le cose teorizzate da Perniola, si riscontrano infatti protagonisti particolarmente fragili: si pensi, ad esempio, a Jeff in *Zero K* – romanzo nel quale ad essere tematizzata è la pratica crionica – o ancora a *White Noise*, in cui la cultura del corpo veste colpisce Jack, il suo protagonista¹³⁴.

¹³¹ *Ivi*, p. 59.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, p. 141.

¹³⁴ Le pratiche quotidiane elencate da Perniola nell'estratto soprariportato trovano infatti ampio sbocco nel romanzo di DeLillo che meglio degli altri racconta la vita di tutti i giorni: si pensi a Babette e alle sue ossessioni per l'esercizio fisico e il cibo sano, finalizzate a smaltire i chili in eccesso, ma soprattutto all'importanza che Jack attribuisce al suo look. Su suggerimento del rettore e al fine di essere preso sul serio come fondatore del corso di laurea in studi hitleriani, egli cambia infatti, oltre al suo nome – che da Jack passa a J.A.K. –, anche il suo aspetto poiché lui è «the false character that follows the name around» (*WN*, p. 17). Per sembrare meno debole, Jack aumenta di corporatura e, quando si trova in università, indossa sempre un paio di occhiali dalla montatura spessa e dalle lenti scure: quasi fossero una protesi facciale, essi sembrano assicurargli prestigio e grandezza. Ciò porta Jack a rifugiarsi dietro gli occhiali ogni qualvolta si trova in una situazione di disagio e pericolo, in quanto alla trasformazione esteriore corrisponde

Questi aspetti sono indizi che secondo Perniola testimoniano l'approdo ad una sessualità neutra, la quale – come detto – non trova riscontro nella produzione di DeLillo; ciononostante, vale la pena approfondire la generale sensibilità a cui è da ascrivere – per ammissione stessa del critico¹³⁵ – il sex appeal dell'inorganico: quella 'postumana'. La presente condizione storica nella sua totalità è infatti letta dalla critica più recente e – nello specifico, da Rosi Braidotti in *The Posthuman (Il postumano, 2013)* – attraverso questa prospettiva, la quale «si basa sull'assunzione storica del declino dell'umanesimo, ma si spinge anche oltre per esplorare nuove alterità, senza per questo ricadere nella retorica antiumanista della crisi dell'Uomo»¹³⁶. In merito a ciò, Braidotti sottolinea che il modello vinciano dell'uomo vitruviano – secondo il quale l'uomo è la misura di tutte le cose – è oramai superato per almeno due ordini di ragioni: si contestano da un lato il paradigma per cui l'uomo si è assunto ad *anthropos*, dall'altro la prospettiva antropocentrica. Il primo ha infatti portato all'esclusione di tutti i soggetti «non bianchi, non maschi, non normali, non giovani, non in salute, disabili, malformati o in età avanzata»¹³⁷, mentre la seconda non ha tenuto in considerazione animali e vegetali. Alla luce di questo, nel saggio si suggerisce di «adottare il principio del Non-uno»¹³⁸, attraverso il quale si auspica di ristabilire un'interconnessione non gerarchizzata e positiva con le altre specie viventi e con la tecnologia. Quest'ultima viene infatti utilizzata dal capitalismo avanzato – che è rispettivamente riconosciuto come «biopolitico» e «necropolitico»¹³⁹ – per sfruttare le altre forme di vita e per minacciare o effettivamente mettere a morte le stesse. Ciò è reso possibile sì dalla tecnologia, ma Braidotti sottolinea

in lui un senso di grandezza interiore. Ciò si riscontra ad esempio quando Jack vede che sul monitor del computer ci sono dei dati allarmanti circa il suo stato di salute (Si era presentato questo episodio nel paragrafo precedente, omettendo la conclusione a cui giunge Jack: «I wanted my academic gown and my glasses» (*WN*, p. 137)). Questa percezione non ha tuttavia basi oggettive tanto che, nel momento in cui è senza occhiali, Jack risulta nuovamente fragile non solo agli occhi degli altri, ma anche a lui stesso: ciò è reso evidente nell'episodio in cui egli – nella sua versione senza occhiali – è definito «harmless» (*WN*, p. 83) da un collega che incontra in un negozio. Al di là dell'ironia che ci può essere in episodi del genere, negli occhiali percepiti come parte integrante di Jack emerge la concezione di vestito come corpo e nell'irrobustimento fisico del personaggio quella di corpo come vestito.

¹³⁵ «La sessualità neutra non è disumana, né inumana: essa è semmai postumana, nel senso che trova il suo punto di partenza nell'uomo, nella sua spinta verso l'artificiale che lo ha costituito come tale separandolo dagli animali, nella sua volontà di far coincidere la massima virtualità con la massima effettualità (come nel denaro), nel suo irriducibile tendere verso un'esperienza eccessiva». M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, pp. 37-38.

¹³⁶ R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013; trad. it *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014, p. 45.

¹³⁷ *Ivi*, p. 76.

¹³⁸ *Ivi*, p. 108.

¹³⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 130-138.

che essa non è intrinsecamente negativa: proprio lo sviluppo tecnologico e scientifico che ha determinato il coevo *continuum* natura-cultura è alla base della concezione postumana, la quale è mossa da un forte spirito egalaritario e assieme di superamento dei limiti umani.

Se con il postumano coesistono assieme una tensione critica nei confronti delle derive attuali e una tendenza ottimistica basata sulle potenzialità che la coeva rottura delle concezioni tradizionali teoricamente prospetta, in DeLillo sembra sopravvivere soprattutto il primo aspetto. Egli si sofferma sui pericoli che l'onnipresenza tecnologica comporta, criticando quindi la necropolitica in *Underworld* e tematizzando tensioni di sconfinamento in *Zero K*. In entrambi, – ad eccezione del finale del primo, in cui si verifica un episodio di trascendenza – la tecnologia è presentata come uno strumento nelle mani del potere e dell'élite e non ci sono indizi che suggeriscono un proficuo annullamento dei confini tra umano, animale, vegetale e inanimato¹⁴⁰. Manca quindi nell'autore americano quella politica affermativa proposta da Braidotti: per entrambi le degenerazioni attuali sono frutto di una dinamica di distruzione delle concezioni tradizionali, ma, se per la seconda, a fianco della *pars destruens*, vi è anche una *pars construens*, per il primo questa manca. Infatti, DeLillo pone principalmente l'accento sul rischio di sconfinare in comportamenti e dinamiche preumane o, se si vuole, primitive, tanto da affermare in un'intervista: «the more advanced technology becomes, the more primitive our fear becomes»¹⁴¹. Questa semplice equazione consente di far emergere nella produzione dell'autore degli aspetti della tecnologia che il presente excursus incentrato sulla critica non ha messo adeguatamente in risalto. Leggere DeLillo attraverso Jameson e Baudrillard e – seppur in chiave più o meno contrastiva – attraverso Perniola e Braidotti è certamente possibile, ma altrettanto proficuo è farlo mediante questa affermazione dell'autore, la quale è stata da lui specificamente ricondotta alla narrazione proposta in *White Noise*¹⁴², ma che – come si vedrà – si può applicare a tutta quella fetta della sua produzione che sviluppa spiccatamente il tema della tecnologia.

¹⁴⁰ Sarebbe necessaria una disamina ben più approfondita per definire se e in che misura ci sia un accordo tra le opere di DeLillo e la concezione postumana: resta però il fatto che un'analisi orientata ai soli dati essenziali delle une e dell'altra rivela insieme divergenze e convergenze.

¹⁴¹ K. Connolly, *An Interview with Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 36.

¹⁴² Si riporta di seguito il contesto in cui compare la frase di DeLillo: «People are sometimes reduced to their essentials in my fiction. *White Noise*, if I had to summarize it briefly, studies the idea that the more advanced technology becomes, the more primitive our fear becomes», *Ibidem*.

Tecnologia e primitivo

Per analizzare la dichiarazione di DeLillo e, di conseguenza, la rappresentazione da parte sua delle paure primitive che emergono in seno allo sviluppo tecnologico, è bene anzitutto sgombrare il campo da eventuali equivoci e fare quindi chiarezza circa cosa si intende con il termine ‘primitivo’. L’interesse nei confronti di questa categoria non è infatti nuovo a livello storico-culturale, tanto da essere stato approfondito in maniera sostanziale durante il modernismo¹⁴³. Come nota in proposito David Richards,

The compulsion to start again, to “Make it New,” to discover or recover an origin, the origin, of art and to kick over the traces of a history that had somehow taken a wrong turn, led many modernists to seek renewal in the “primitive”¹⁴⁴.

I modernisti hanno quindi perseguito, attraverso questa categoria, un desiderio di fuga dall’allora presente storico e di rinnovamento. Tuttavia, come prosegue il critico, il primitivo era allora inteso come un «imperialist discursive construct»¹⁴⁵, in quanto stava ad indicare una massa indistinta di popolazioni non-europee, cui non era riconosciuta alcuna specificità: un simile concetto – un cui sinonimo potrebbe essere il ‘selvaggio’ – esisteva quindi come termine negativo-oppositivo (l’Altro) rispetto all’Occidente civilizzato (Noi). Al di là delle specifiche declinazioni che questa tensione verso il primitivo ha avuto in ambito artistico con Pablo Picasso e Paul Gauguin e in ambito letterario con T. S. Eliot e James Joyce¹⁴⁶, ciò che interessa qui mettere in luce è la diversa concezione che il termine ‘primitivo’ assume nell’opera di DeLillo. Esso è da considerarsi in chiave non spaziale – e quindi non in riferimento alle popolazioni colonizzate o potenzialmente colonizzabili che vivono nell’epoca presente – bensì temporale.

Nei romanzi dell’autore incentrati sulla tecnologia – e nei quali emergono di conseguenza delle paure primitive – se sono presenti degli spostamenti spaziali, essi non

¹⁴³ Anche Ihab Hassan in *Paracriticism* riporta infatti, a fianco della tecnologia e di altre cinque categorie attraverso cui leggere il modernismo, il primitivo. Cfr. I. Hassan, *Paracriticism. Seven Speculation of the Times*, Urbana, University of Illinois Press, 1975, p. 51.

¹⁴⁴ D. Richards, *At Other Times: Modernism and the ‘Primitive’*, in (a cura di) V. Sherry, *The Cambridge History of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 64.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 65.

¹⁴⁶ Cfr. D. Richards, *At Other Times: Modernism and the ‘Primitive’*, in (a cura di) V. Sherry, *The Cambridge History of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.

implicano infatti il confronto con popolazioni diverse: *White Noise* è interamente ambientato a Blacksmith; *Cosmopolis* a New York; l'orizzonte di *Underworld* è genericamente statunitense; in *Americana* David intraprende un viaggio che solo teoricamente mira a riprendere e conoscere i Navajo, ma durante il quale egli intrattiene rapporti solo con persone a lui affini, cresciute in una dimensione tardo-capitalistica; l'ambientazione di *Zero K* oscilla tra la metropoli e il deserto, ma quest'ultimo è solo la collocazione scelta da *Convergence* per fondare una sua sede e assenti sono quindi i contatti con la popolazione locale. Di conseguenza, in DeLillo non si può intendere il 'primitivo' in chiave coloniale o post-coloniale poiché nelle narrazioni in cui compaiono delle riflessioni in questa direzione non vi è un Altro esistente con cui misurarsi ed eventualmente interfacciarsi¹⁴⁷: 'ancestrale' e non 'selvaggio' è quindi l'accezione con cui va letto il termine 'primitivo' in riferimento all'opera dell'autore.

Fatta questa premessa, si può ora guardare all'intero sintagma 'primitive fears' e al suo rapporto con i restanti elementi dell'affermazione. In essa si dice che la tecnologia rende le paure più primitive che, tradotto, significa che si verifica non solo un inasprimento delle paure stesse, ma anche un rinvio ad una dimensione atavica. Ciò si traduce quindi nella rappresentazione di comportamenti che non sono riconosciuti come propri dell'uomo contemporaneo e sono invece ascrivibili ad una sensibilità ancestrale. Proprio per questo da ora in poi non si parlerà più di paure primitive, ma più in generale di primitivo, consapevoli che le prime sono una manifestazione specifica del secondo: lo si farà, però, senza tralasciare di mettere in luce i timori sottesi a quegli specifici atteggiamenti.

Guardando invece alla struttura dell'affermazione di DeLillo, si nota che essa, mettendo in relazione due termini antitetici, suggerisce di adottare un approccio dialettico: pertanto, a partire da questo punto in poi, tecnologia e primitivo non esistono più come elementi a sé stanti, ma come poli opposti di una mediazione. Nella concezione generale, essi sono infatti contrapposti in primis a livello temporale e, di riflesso, sono connotati rispettivamente in maniera positiva e negativa: se la tecnologia si muove in avanti e presuppone un progresso, il primitivo implica un movimento all'indietro e quindi

¹⁴⁷ L'unica eccezione in questo senso è rappresentata da *The names (I nomi, 1982)*, un romanzo in cui una famiglia americana intrattiene rapporti con alcuni connazionali in Grecia e viene a conoscenza degli omicidi rituali perpetrati da tribù della zona: qui però il primitivo è legato alla sopravvivenza di pratiche tradizionali in comunità chiuse e al tema del linguaggio, non alla tecnologia.

una regressione. Tuttavia, la canonica successione passato-presente-futuro e le valenze tradizionali attribuite all'una e all'altro non trovano spazio in DeLillo. Per quanto concerne la prima dinamica, va sottolineato che nella sua produzione emergono continui cortocircuiti temporali, per i quali tanto tendenze primitive quanto derive apocalittiche si insinuano in una contemporaneità tecnologica. Ciò trova riscontro nel più generale appiattimento temporale rilevato da Ceserani nella cultura postmoderna: secondo il critico, infatti, una delle caratteristiche fondamentali della stessa «è il senso debilitante di un eterno presente, che cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica sia in quella apocalittica e catastrofica»¹⁴⁸.

In DeLillo, le catastrofi non sono infatti eventualità remote dislocate in un futuro lontano o al contrario parte di un passato superato, ma presentate come già in corso o tutt'al più come pericoli imminenti. Apocalissi tecnologicamente mediate si ravvisano infatti nella seconda parte di *White Noise* e in *Cosmopolis*, ma rischi di degenerazione catastrofica si hanno anche in seno alla Guerra fredda tematizzata in *Underworld* e al progetto elitario di criogenesi presentato in *Zero K*. Collocare degenerazioni apocalittiche nel presente non è un'invenzione dello stesso DeLillo, in quanto già Ballard, in *The Atrocity Exhibition* (1970), aveva tratteggiato un paesaggio alla deriva, in cui la vita delle persone comuni viene sconvolta dalla morte violenta delle icone degli anni '60 – quali Marilyn Monroe e John Fitzgerald Kennedy –, il sesso si lega a incidenti stradali e fantasie di morte, l'identità e i ruoli dei personaggi sono implosi e i confini tra realtà e delirio psichico sono annullati¹⁴⁹. Tuttavia, laddove in Ballard il caos regna sovrano, nei romanzi di DeLillo i comportamenti dei personaggi sono ancora leggibili e l'exasperazione tecnologica non è ancora totalizzante: come rileva Boxall, essi, a fronte della tematizzazione di uno sviluppo tecnologico «towards the end of history», suggeriscono anche che «the end has not yet arrived, that it is possible somehow to place oneself outside the current towards apocalypse»¹⁵⁰. Sembra che alcuni personaggi dell'ultima produzione

¹⁴⁸ R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, pp. 87-88.

¹⁴⁹ Le prime righe del romanzo recitano inoltre: «*Apocalisse*. La mostra di quest'anno, alla quale i pazienti non erano stati invitati, aveva un segno inquietante: tutti i quadri insistevano sul tema della catastrofe planetaria, come se questi pazienti, così a lungo segregati, avessero avvertito nelle menti dei dottori e delle infermiere una specie di sconvolgimento sismico». J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Londra, Jonathan Cape, 1970; trad. it. *La mostra delle atrocità*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 9.

¹⁵⁰ D. Boxall, *Introduction in The Possibility of Fiction*, p. 6.

dell'autore siano consapevoli di questa necessità-possibilità, tanto che in *Cosmopolis*, Kinski, esperta di teoria finanziaria, constata:

“[...] The present is harder to find. It is being sucked out of the world to make way for the future of uncontrolled markets and huge investment potential. The future becomes inconsistent. This is why something will happen soon, maybe today”, she said, looking slyly into her hands. “To correct the acceleration of time. Bring nature back to normal, more or less”¹⁵¹.

Sempre lei afferma:

“[...] Computer power eliminates doubt. All doubt rises from past experience. But the past is disappearing. We used to know the past but not the future. This is changing” she said. “We need a new theory of time”¹⁵².

Virtualizzazione del denaro e computer sono manifestazioni specifiche della tecnologia, la quale determina in generale la presenza nel presente di scenari catastrofici e di una diversa percezione temporale. Come si rileva in questi due estratti, il presente – inteso come l'essere qui e ora – non esiste più, soppiantato da una costante tensione verso il futuro e non più plasmato dal passato, che invece si ignora completamente. Kinski sente quindi la necessità che si formuli una nuova teoria del tempo, probabilmente alludendo all'inevitabile trasformazione del concetto di futuro il quale, perdendo il suo carattere di inconoscibilità – data la tendenza a formulare previsioni sempre più accurate –, diviene esso stesso percepibile come presente. Allo stesso tempo, ella prevede però un'inversione di rotta, volta al recupero dell'ordine naturale delle cose e in quel 'maybe today' si può leggere un'allusione al finale del romanzo in cui Eric, a fine giornata, muore e, nel farlo, riacquisisce consapevolezza circa la materialità del suo corpo. Il proposito «bring nature back to normal» si presta infatti ad una molteplicità di interpretazioni, tra cui l'auspicio ad un ritorno della corporeità nell'era dell'incorporeità: ciò trova riscontro, oltre che nel finale di *Cosmopolis*, nella rappresentazione che DeLillo fornisce della sessualità in altri romanzi, opposta rispetto a quella teorizzata da Perniola e tratteggiata da Ballard. Con lui si ha infatti un movimento opposto: non la tecnologia che entra nei meccanismi fisico-corporei e stimola una componente erotico-pulsionale forte, ma una corporeità che si

¹⁵¹ *Ivi*, p. 79.

¹⁵² D. DeLillo, *Cosmopolis*, p. 86.

svincola dalla virtualità e dal distacco imposti dalla tecnologia per ritornare spesso alla sua forma non mediata.

La riemersione del carnale nell'epoca del virtuale è però solo una delle declinazioni possibili del ritorno alla normalità in una postmodernità esasperata: altre sono la ricerca dell'autentico al tempo della simulazione e il recupero della irrazionalità in seno ad una razionalità implosa, con tutto ciò che ne deriva, dalla magia alla violenza. Si nota subito che 'virtuale', 'simulazione', 'razionalità' sono caratteri che sono stati attribuiti alla tecnologia nei paragrafi precedenti e, pertanto, 'carnale', 'autentico' e 'irrazionalità' non sono che rappresentazioni specifiche del suo opposto: il primitivo. Nel terzo capitolo della presente analisi, si offrirà una panoramica delle stesse in riferimento a *White Noise*: fin d'ora, tuttavia, si sottolinea che il ritorno del primitivo non ha un valore unicamente salvifico bensì ambivalente, in quanto ottempera sì a bisogni specifici, ma, allo stesso tempo, rischia di esacerbarli. Prima di fare questo, è bene però motivare le ragioni per cui, in un presente tecnologico, si assiste al recupero di una memoria primigenia, riconducibile ad un indistinto trapassato biologico.

Disagio della civiltà e animismo

Il punto di partenza è, ancora una volta, la dichiarazione di DeLillo, la quale, data l'opposizione dialettica che la contraddistingue, può essere letta in termini freudiani. Come rileva infatti Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura* (nell'edizione del 1997, riveduta e ampliata rispetto all'omonima versione pubblicata nel 1972):

Una teoria che voglia fare un posto privilegiato a questa conflittualità tendenziale dei contenuti dell'opera letteraria non sarà dunque freudiana soltanto nel senso che farà *consistere* l'opera di *contraddizioni e di coppie di opposti*, e cercherà di determinare *quale posizione reciproca assumano i contrari, quali effetti derivino dall'uno e quali dall'altro*. Una tale teoria potrà anche giovare, per la posizione reciproca e gli effetti rispettivi dei contenuti in conflitto, dello stesso modello che le giovava per le tensioni di cui consiste a sua volta la forma, e che è il modello della conflittualità massima o per meglio dire più stretta, più ravvicinata di cui ha parlato Freud: quello che qualifica tutte le manifestazioni dell'inconscio, come *formazioni di compromesso*¹⁵³.

¹⁵³ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 100.

Orlando rileva infatti che, costitutivamente, la letteratura dà spazio a polarità opposte e, problematizzandole, restituisce l'intrinseca complessità della realtà. Ai discorsi letterari si può quindi applicare il concetto psicanalitico di formazione di compromesso, da lui definita come «una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto, diventate significati in contrasto»¹⁵⁴. Tecnologia e primitivo possono quindi essere intesi non solo come termini che sottintendono le specifiche rappresentazioni elencate nel paragrafo precedente, ma anche come manifestazioni esteriori di opposte pulsioni a livello inconscio. Questi due termini si possono ricondurre ad uno dei tre capisaldi in cui Orlando riassume l'opera di Sigmund Freud e, in particolare, alla «concezione della civiltà come perpetua evoluzione di una dialettica costante fra repressione e represso»¹⁵⁵, istanza che si esplicita precipuamente attraverso la formazione di compromesso.

Come afferma Freud in *Das Unbehagen in der Kultur (Il disagio della civiltà, 1929)*, «è impossibile ignorare in qual misura la civiltà sia costruita sulla rinuncia pulsionale, quanto abbia come presupposto il non soddisfacimento (repressione, rimozione o che altro?) di potenti pulsioni»¹⁵⁶. Egli sostiene infatti che l'individuo riscontri la necessità di far parte di una società civile al fine di essere sicuro, ma una simile sicurezza si scontra con il raggiungimento da parte sua della felicità, il quale non è altro se non l'obiettivo della sua intera esistenza. Quest'ultimo viene definito «principio di piacere», che non è raggiungibile dall'uomo per tre principali motivazioni quali deperimento corporeo, dolore derivante dal rapporto con gli altri e forze distruttive riscontrabili nel mondo esterno. Nel tentativo di migliorare la sua situazione, l'uomo si distanzia talvolta dagli altri, ricorre a sostanze inebrianti, prova a intossicarsi, si affida alla religione, alla bellezza e all'arte o ancora aggredisce la natura e spera di assoggettarla ad ogni suo desiderio. Tuttavia, ogni metodo rivela la sua parzialità e all'individuo non resta altro che accontentarsi del «principio di realtà», ossia del vivere civile, in cui ad essere repressi sono componenti pulsionali da un lato legate alla sessualità, dall'altro all'aggressività. L'intero quarto paragrafo del saggio si concentra sul primo aspetto e,

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 50.

¹⁵⁵ Gli altri sono la conoscibilità dell'inconscio attraverso delle manifestazioni linguistiche (come il motto di spirito) e la predominanza inconscia del principio di piacere su quello di realtà. Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁶ S. Freud, *Il disagio della civiltà*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, p. 233.

nello specifico, sulla fondazione della famiglia, ma anche sull'«amore inibito»¹⁵⁷ nei confronti dei fratelli, dei bambini e di chi non è sposato, laddove nel quinto si dà spazio alle forme di brutalità che la civiltà non ammette. Al di là delle declinazioni specifiche, è importante notare che tanto le pulsioni sessuali quanto quelle violente sono ricondotte ad uno stadio dell'umanità che precorre il vivere civile e che, come si era rilevato nel paragrafo precedente, rinvia quindi al primitivo. Dal momento che queste istanze sono definite da Freud come 'represe' e non 'dimenticate', bisogna supporre che esse possano riemergere in quanto

una volta formatosi, nella vita psichica nulla può perire, che tutto in qualche modo si conserva e che, in circostanze opportune, attraverso ad esempio una regressione che si spinga abbastanza lontano, può nuovamente venir portato alla luce¹⁵⁸.

Come emerge da questo passaggio, solo in condizioni particolari il represso – in questo caso nella sua declinazione di primitive pulsioni sessuali e violente – sfida l'istanza repressiva sottesa alla civiltà. Prima di analizzare però quando si ha una riemersione del primitivo, si guarda all'altra declinazione possibile dell'ancestrale, ossia alla tensione magico-superstiziosa che riemerge, ad esempio, con il perturbante.

Quest'ultimo concetto è stato indagato da Freud nell'omonimo saggio *Das Unheimliche (Il Perturbante, 1919)*, scritto sulla base di un testo steso anni prima e non conservato. Nel tentativo di definire che cosa sia, nell'ambito dell'angoscioso, 'unheimliche', egli riflette da un lato sull'uso linguistico del vocabolo, dall'altro prendendo in esame casi clinici e testi letterari. Per il primo aspetto, constata che esso – normalmente legato a ciò che non è consueto – coincide con il suo contrario, 'heimliche', un termine non univoco in quanto «appartiene a due cerchie di rappresentazioni che, senza essere antitetiche, sono tuttavia parecchio estranee l'una all'altra: quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato»¹⁵⁹. Per il secondo tipo di analisi, egli presenta delle situazioni in cui si fa esperienza del perturbante, ricordando complessi di evirazione, credenze infantili, incontri con eventuali sosia, ripetizioni involontarie che si leggono come inevitabili in quanto connesse al fato – e in realtà legate al «predominio di

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 238.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 204.

¹⁵⁹ S. Freud, 1919, *Das Unheimliche*; trad. it. *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 275.

una coazione a ripetere che procede dai moti pulsionali»¹⁶⁰ –, presentimenti, rapporti con la morte e ciò che ne deriva, come spiriti e spettri, e nevrosi. A partire da questi dati di natura linguistica ed esperienziale, Freud definisce il perturbante come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»¹⁶¹, sia relativamente ai «primordi individuali» – e quindi all’infanzia –, sia in merito alla «preistoria dei popoli»¹⁶². Egli non manca infatti di sottolineare che «i convincimenti primitivi sono strettissimamente connessi con i complessi infantili e, propriamente parlando, sono radicati in essi»¹⁶³. Prestando tuttavia attenzione alla sola componente primitiva – essendo essa il soggetto della presente analisi –, Freud scrive:

L’analisi dei casi in cui compare l’elemento perturbante ci ha ricondotti all’antica concezione propria dell’*animismo*, che era caratterizzata dal popolare il mondo di spiriti umani, dalla sopravvalutazione narcisistica dei propri processi psichici, dall’onnipotenza dei pensieri e dalla tecnica della magia che su questa onnipotenza era costruita, dall’assegnazione di poteri magici accuratamente graduati a persone e cose estranee (*mana*), e da tutte le creazioni con le quali il narcisismo illimitato di quella fase dell’evoluzione opponeva resistenza contro le esigenze irrecusabili della realtà. Sembra che tutti noi, nella nostra evoluzione individuale, abbiamo attraversato una fase corrispondente a questo animismo dei primitivi, che questa fase non sia stata superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili di manifestazione, e che tutto ciò che oggi ci appare “perturbante” risponda a questa condizione: di toccare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a manifestarsi¹⁶⁴.

In questo estratto – al di là delle manifestazioni specifiche delle concezioni primitivo-animistiche su cui si ritornerà in maniera puntuale nel terzo capitolo, al momento dell’analisi di *White Noise* – è interessante prestare attenzione al termine ‘superata’. A differenza di quanto accade per la riemersione di pulsioni sessuali e aggressive, nel caso del perturbante, non si può infatti parlare di ritorno del represso in senso generico e tantomeno di un rimosso. Come rileva Orlando, anche se non coniata direttamente da Freud, è infatti legittimo ricorrere nei confronti del perturbante – una traduzione che, secondo il critico, non è efficace e alla quale si dovrebbe preferire

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 290.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 270.

¹⁶² *Ivi*, p. 299.

¹⁶³ *Ivi*, p. 303.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 293.

‘sinistro’ – all’espressione «ritorno del superato»¹⁶⁵, in quanto le credenze che portano all’emersione di questa sensibilità non sono state dimenticate, bensì superate appunto.

A partire dal medesimo estratto è poi possibile fare una riflessione in merito al rapporto tra concezioni animistiche e perturbante: nonostante il secondo sia legato alla prime, la sopravvivenza delle stesse nella contemporaneità non si limita al perturbante. In *Totem und Tabu* (*Totem e Tabù*, 1913), Freud sottolinea infatti che la sopravvivenza della specifica concezione animistica si ha, ad esempio, nei nevrotici, ma lascia intendere che essa si manifesti – non si sa in che misura – anche in altri comportamenti e pensieri contemporanei¹⁶⁶. In senso più generale, la riemersione di concezioni primitive non si lega poi al solo perturbante: al di là delle pulsioni sessuali e aggressive su cui ci si è soffermati all’inizio del paragrafo, un settore in cui le prime emergono è la morte, tanto che Freud scrive che «quasi tutti noi a questo proposito pensiamo ancora come pensano i selvaggi»¹⁶⁷. Ciò dà un’idea della vastità del fenomeno della sopravvivenza – e quindi della riemersione – di paure e comportamenti primitivi nella contemporaneità. Tuttavia, non basta – come si è invece fatto fino ad ora – etichettare queste istanze primitive come represses e superate, ma è necessario guardare al perché esse riemergano in riferimento al contesto storico-culturale di riferimento, ossia nella postmodernità e nelle sue rappresentazioni, quali le opere di DeLillo. Per farlo, si parte da un affondo sull’animismo, in quanto esso sarebbe, in termini evolutivi, la prima concezione del mondo adottata dall’uomo. In *Totem e Tabù*, Freud lo definisce un sistema di pensiero esauriente in quanto «non si limita a dare la spiegazione di un singolo fenomeno, ma permette di concepire il mondo come una totalità, a partire da un unico punto di vista»¹⁶⁸. Inoltre, egli connota la fase animista dei primitivi con una forte tensione verso la magia: essa sarebbe basata su un processo associativo e su una forte istanza desiderante per cui l’uomo crede che «tutto ciò che egli realizza per via magica deve accadere soltanto perché egli lo vuole»¹⁶⁹. Da ciò scaturisce la concezione di ‘onnipotenza dei pensieri’ che, secondo Freud, è alla base di come i primitivi si percepivano e che viene meno nelle due

¹⁶⁵ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, p. 199.

¹⁶⁶ Cfr. S. Freud, 1913, *Totem und Tabu*; trad. it *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, in *Freud: Opere 1912-1914*, Vol. 7, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 81-104.

¹⁶⁷ S. Freud, *Il perturbante*, p. 295.

¹⁶⁸ S. Freud, *Totem e Tabù*, p. 83.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 89.

fasi successive dell'evoluzione umana, quali quella religiosa e quella scientifica. Egli constata infatti che nella prima l'uomo attribuisce l'onnipotenza agli dèi, laddove nella seconda e ultima fase «non c'è più posto per l'onnipotenza dell'uomo, il quale riconosce la sua pochezza e si sottomette con rassegnazione alla morte come a tutte le altre necessità della natura»¹⁷⁰.

Da questo quadro, emerge un percorso che vira da un forte ottimismo egoriferito ad un progressivo pessimismo, basato sulla consapevolezza crescente da parte dell'uomo delle proprie fallibilità e impotenza. Come visto in riferimento alla mappa tematica del postmoderno di Ceserani, il soggetto nella postmodernità è particolarmente indebolito e frammentato e ciò a causa del rapporto che egli ha con la tecnologia. Pertanto, in questa epoca culturale sembra aver raggiunto la massima distanza possibile dalla convinzione primordiale di controllare del mondo. Tuttavia, come si rileva da una riflessione dello stesso Freud ne *Il disagio della civiltà*, l'uomo crede di raggiungere l'onnipotenza proprio attraverso la tecnologia:

Non paiono soltanto una fiaba, sono l'appagamento diretto di tutti (o quasi) i desideri favolosi, queste cose che l'uomo, mediante la scienza e la tecnica, ha prodotto sulla terra [...]. Da lungo tempo egli si era fatto una rappresentazione ideale dell'onnipotenza e dell'onniscienza, cui diede corpo nei suoi dei. [...] Oggi egli è pervenuto assai vicino al raggiungimento di questi ideali di civiltà, è diventato lui stesso quasi un dio. [...] L'uomo è per così dire diventato una specie di dio-protesi, veramente magnifico quando è equipaggiato di tutti i suoi organi accessori; ma non formano un tutt'uno con lui e ogni tanto gli danno ancora del filo da torcere. Si consoli tuttavia: questa evoluzione non finirà nell'Anno del Signore 1930. Le età future recheranno con sé nuovi e forse inimmaginabili passi avanti in questo campo che appartiene alla civiltà, accresceranno ancora la somiglianza dell'uomo con Dio¹⁷¹.

Dal momento che il vivere civile è una necessità per l'uomo, questi si affida alla tecnologia, così come alle altre declinazioni della vita comunitaria¹⁷², allo scopo di essere sicuro: nello specifico, essa, nonostante non assicuri la felicità all'uomo, gli consente tuttavia di credere di assimilarsi al divino. Allo stesso tempo, nell'estratto, Freud allude

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 94.

¹⁷¹ S. Freud, *Il disagio della civiltà*, pp. 227-228.

¹⁷² Oltre alla tecnologia, tra le caratteristiche proprie del vivere civile che Freud riconosce, figurano: l'industriosità volta al perseguimento tanto dell'utile quanto del meno utile, la tensione per l'ordine e la pulizia, l'importanza attribuita alle attività psichiche quali quelle intellettuali, artistiche e scientifiche e i tentativi di regolazione e regolamentazione dei comportamenti sociali. Cfr. S. Freud, *Il disagio della civiltà*, pp. 222-234.

all'illusorietà di una simile promessa: l'emersione della sua fallacia si palesa infatti nel momento in cui il singolo non dispone di tutte le apparecchiature tecnologiche possibili o ancora quando constatata di non riuscire a fondersi con le stesse e laddove si verificano delle falle nel sistema. Oggi, come conferma la prospettiva postumana, la prima e la seconda dimensione sono ormai scongiurate, mentre la terza è terribilmente possibile ed è proprio su questo aspetto che si concentra DeLillo. Egli tematizza infatti l'ambivalenza e i pericoli sottesi alla coeva degenerazione tecnologica e, nello specifico, la consapevolezza che l'uomo ha di non essere più in grado di controllare quelle apparecchiature attraverso le quali aveva creduto di poter superare i limiti intrinseci della sua condizione umana¹⁷³: lo dimostrano, ad esempio, la fuga di Nyodene D in *White Noise*, l'onnipresenza della bomba atomica in *Underworld* e la deriva crionica di *Zero K*. A fronte di tutto ciò, i personaggi delle opere dell'autore – soprattutto i protagonisti – tentano, più o meno consciamente, di atrofizzare la consapevolezza che essi hanno circa la precarietà dell'esistenza attraverso sistemi di pensiero esaurienti¹⁷⁴, sensibilità magico-animistiche e loro derive superstiziose. Allo stesso tempo, essi tendono ad assumere dei comportamenti violenti che tradiscono una generale sfiducia nei confronti della civiltà, la quale è venuta meno al suo proposito di fondo: garantire sicurezza all'uomo. Un simile stato di incertezza li porta infine ad avere un timore primitivo nei confronti della morte, tanto più che Freud motiva il suo manifestarsi, non solo tramite «la forza delle nostre reazioni originarie del sentimento», ma anche alla luce dell'«insicurezza della nostra conoscenza scientifica»¹⁷⁵.

Senza scadere nell'ideologico, ma prestando comunque attenzione al contesto storico-sociale in cui DeLillo vive e che quindi rappresenta nei suoi romanzi, si è tentato di dimostrare quanto l'affermazione di Thomas LeClair, secondo cui «DeLillo's books

¹⁷³ Questo è anch'esso un aspetto denunciato dalla prospettiva postumana: Braidotti ritiene infatti che si sia innanzi ad una «condizione maniaco-depressiva» per cui da un lato la tecnologia desta euforia ed entusiasmo e dall'altro è fonte di paranoia e insicurezza. Ciò fa sì che, come fa notare la studiosa, socialmente si miri alla conservazione e alla sopravvivenza. Una simile riflessione è condotta in seno alle necrotecnologie, ma è applicabile alle declinazioni tecnologiche tutte. Cfr. R. Braidotti, *Il postumano*, pp. 15-16.

¹⁷⁴ Tra i sistemi di pensiero esaurienti che figurano in DeLillo non vi è solo la magia, in quanto ampio spazio è anche dato al complottismo. La fascinazione per quest'ultimo emerge forte in vari romanzi, primo fra tutti *Libra* (1988), il quale è comunemente considerato uno dei capolavori dell'autore. Romanzo di fantapolitica, esso è stato scritto a seguito di un'accurata ricostruzione storica circa l'assassinio del presidente John Fitzgerald Kennedy – condotta a partire dalla consultazione del Warren Commission Report –, in seno alla quale sono stati poi aggiunti elementi romanzesco-spionistici.

¹⁷⁵ S. Freud, *Il perturbante*, p. 294.

offer a precise and thorough anthropology of the present»¹⁷⁶, risulti calzante. Ora non resta che offrire degli esempi testuali di quanto qui sostenuto: lo si farà guardando principalmente a *White Noise* – dal momento che la dichiarazione circa il rapporto tra tecnologia e primitivo è stata formulata da DeLillo in riferimento a questo romanzo nello specifico –, ma non si dimenticherà anche il resto della produzione dell'autore, la quale presenta, infatti, riflessioni analoghe.

¹⁷⁶ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005, p. 3.

Capitolo III

DeLillo e il primitivo: rito, brutalità, reincidentamento

Magia: feticci, riti, superstizioni

Dal momento che le rappresentazioni del primitivo sono state precedentemente distinte tra pulsioni magico-animistiche e comportamenti violenti e brutali, l'analisi di *White Noise* che segue terrà separate le due dimensioni, le quali verranno approfondite rispettivamente nel presente paragrafo e in quello successivo. La paura della morte emergerà invece in entrambe le sezioni, in quanto tema estremamente pervasivo.

Per quanto riguarda le prime, centrale è la magia, la quale non è associata all'atavico solo da Freud, ma dallo stesso DeLillo. Infatti, in *Americana*, in una conversazione tra la sorella del protagonista – la quale frequenta un corso sulle religioni primitive – e i suoi genitori, si legge:

“The more magical a race is”, my mother said, “the less significant the individual is. Magic overwhelms everything. We in the West value human life almost desperately because we have no magic”.

“God is magic”, Jane said.

“No. God is the opposite of magic. I've talked to William Potter about this. The subject is foreign to him. We all have magic in us, some more than others, but everything we've been taught tends to bury the magic. [...] The primitives seem insignificant to us because they're so remote in time and creed, as your father says, but also because they were so insignificant to each other. That was magic. Magic made them less important than the animals or planets they worshipped. They were not so far from the mark really. I hold with magic. I'm not sure whether it's good or evil. But I know it's there”¹⁷⁷.

¹⁷⁷ D. DeLillo, *Americana*, pp. 184-185.

Questa considerazione circa le popolazioni primitive e la magia chiama in causa un concetto importante: l'insignificanza. La madre di David e Jane ritiene infatti che la magia fosse causa della percezione di irrilevanza che i primi uomini – secondo la sua concezione – avrebbero patito e che la stessa non troverebbe spazio nell'epoca attuale poiché l'uomo sarebbe ora conscio della sua importanza. Una simile riflessione non va però interpretata come veritiera, bensì come una modalità usata dall'autore per riportare il pensiero comune che, non basato su teorie antropologiche fondate, assolutizza la percezione individuale e, allo stesso tempo, rende esplicito ciò a cui si ha bisogno di credere. Infatti, la riflessione del personaggio non solo contraddice quanto sostenuto da Freud, il quale, come visto, riconduce la magia alla percezione di onnipotenza da parte dell'uomo primitivo, ma si allontana anche dalla rappresentazione offerta da DeLillo nella sua produzione: egli tratteggia infatti un ritorno della magia nella postmodernità, la quale penetra nelle pratiche quotidiane, tanto in maniera latente quanto in forme di evidente superstizione.

Partendo dalle manifestazioni magiche più interiorizzate da parte dell'uomo, ci si sofferma sui feticci, ossia su quegli oggetti «investiti di valori simbolici, affettivi, emotivi»¹⁷⁸, cui Massimo Fusillo ha dedicato un saggio dal titolo analogo (2011). Come emerge nella sua analisi, il concetto di feticcio, usato negativamente per descrivere oggetti e pratiche diverse da quelle occidentali – e quindi ignote –, si sviluppa in seno all'esperienza coloniale: tuttavia, attraverso le letture datene da Marx e Freud, è possibile smarcarsi da una simile prospettiva. Il primo ha infatti rilevato che la merce stessa è un feticcio¹⁷⁹, mentre la fascinazione per l'inorganico sottesa al feticcio troverebbe riscontro nelle teorie sul perturbante formulate dal secondo. Fusillo, mediante le stesse, rileva così che il feticcio «diventa ben presto un mezzo per mettere a fuoco ogni forma di alterità, innanzitutto quella al proprio interno: per leggere quindi il proprio passato ancestrale, le proprie pulsioni, l'alienazione creata dalla modernità»¹⁸⁰. Egli non si limita però ad un'analisi concettuale dei feticci, ma si sofferma anche sulle puntuali rappresentazioni che gli stessi hanno nei contesti artistico, cinematografico e letterario. Per quanto riguarda la postmodernità nello specifico, Fusillo rileva, ad esempio, la declinazione di oggetti-icona, la quale trova riscontro, tra gli altri, nella palla da baseball attorno a cui ruota la narrazione di *Underworld*. Questo oggetto, essendo rivestito da una valenza epica, si

¹⁷⁸ M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 7.

¹⁷⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 20-22.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 18.

distanza – come sottolinea il critico – dalla canonica rappresentazione delle merci fornita nella presente epoca culturale. Tuttavia, è rilevante notare che un simile distacco dalla concezione comune è presente in DeLillo non solo attraverso esempi di anti-merce, ma anche mediante una raffigurazione ambivalente – e per questo più profonda – degli stessi beni di consumo. Ciò emerge chiaramente nella scena di apertura di *White Noise*, dove una serie di beni materiali vengono presentati in un elenco: a configurare la merce come feticcio non è la lista in sé – infatti un simile dispositivo retorico-sintattico è funzionale a sottolineare la generale logica dell’accumulo sottesa all’economia capitalista – e nemmeno la tensione descrittiva nei confronti degli oggetti in questione¹⁸¹ – la quale era centrale nell’esempio di Fusillo e invece qui è pressoché nulla –, bensì ciò che essa suscita negli astanti. In proposito, il narratore-protagonista Jack rileva:

I’ve witnessed this spectacle every September for twenty-one years. It is a brilliant event, invariably. [...] They feel a sense of renewal, of communal recognition. [...] This assembly of station wagons, as much as anything they might do in the course of the year, more than formal liturgies or laws, tells the parents they are a collection of the like-minded and the spiritually akin, a people, a nation¹⁸².

Per i genitori degli studenti universitari nello specifico, ma più in generale – complice la collocazione di questo passaggio all’inizio dell’intera narrazione – per tutti nella postmodernità, la merce è simbolicamente connotata: lo dimostrano le espressioni che rimandano all’iconicità (‘spectacle’, ‘brilliant’), al senso di rinnovamento (‘renewal’) e a quello di comunità, il quale si articola in un climax ascendente che va da ‘communal recognition’ all’accostamento sinonimico-enfatico ‘a people, a nation’. Tutti questi attributi, complice il carattere ripetitivo dell’evento – che si verifica ogni anno – e il paragone con i riti formali e le leggi, configurano la situazione come rituale, in quanto in una simile occasione si consolidano i legami tra i membri di una collettività riconosciuta.

Proprio il concetto di rito viene toccato da John McClure in *DeLillo and Mystery*, che tenta di analizzare gli episodi di mistero che costellano l’opera dell’autore attraverso una chiave interpretativa religiosa-apofatica. Lo studioso conclude però che «even as DeLillo fashions these powerful representations of post-secular mystery, he questions

¹⁸¹ Qui l’attenzione al dettaglio insita nel feticismo non è infatti diretta verso un singolo oggetto, ma si sfrangia per rendere conto dei molti beni che, ammassati, rappresentano la merce. È infatti quest’ultima nel suo complesso ad essere feticizzata, non il singolo prodotto.

¹⁸² D. DeLillo, *White Noise*, pp. 3-4.

their validity, suggesting that they may represent, in the end, nothing more than one more mode of self-mystification»¹⁸³. Ciò è legato – secondo il critico – all’uso che DeLillo fa dell’ironia: in realtà, si crede qui che l’auto-mistificazione sia resa evidente a partire da specifiche spie linguistiche che emergono nella più ampia narrazione condotta da Jack, il quale, non solo si lascia andare a constatazioni che generalizzano esperienze specifiche, ma si muove anche una consapevole autocritica. Per quanto riguarda *White Noise* nello specifico, McClure si sofferma sulle ripetute soste di gruppo che i personaggi fanno sul cavalcavia per ammirare i tramonti: ad essi si è però già prestata attenzione in riferimento al sublime postmoderno teorizzato da Jameson. Altri riti che vale ora la pena di indagare sono quindi le gite al supermercato e le riunioni settimanali davanti alla televisione. Per quanto riguarda le prime, si nota che esso è molto spesso la meta delle uscite dei personaggi, tanto che il protagonista constata in riferimento al collega Murray: «this was the fourth or fifth time I’d seen him in the supermarket, which was roughly the number of times I’d seen him on campus»¹⁸⁴. Una frequentazione così assidua è legata non all’effettivo bisogno di determinati prodotti, ma all’effetto suscitato dall’attività stessa del comprare. Come esplicitato infatti da Jack,

It seemed to me that Babette and I, in the mass and variety of our purchases, in the sheer plenitude those crowded bags suggested, the weight and size and number, the familiar package designs and vivid lettering, the giant sizes, the family bargain packs with Day-Glo sale stickers, in the sense of replenishment we felt, the sense of well-being, the security and contentment these products brought to some snug home in our souls – it seemed we had achieved a fullness of being that is not known to people who need less, expect less, who plan their lives around lonely walks in the evening¹⁸⁵.

In questo passaggio si registra un senso di pienezza interiore che prende avvio da uno scenario squisitamente materiale, quale è la quantità dei beni comprati. La merce sembra inoltre garantire ai personaggi un senso di sicurezza: ciò emerge nell’estratto soprastante mediante gli specifici termini ‘replenishment’ ‘well-being’, ‘security’ e ‘contentment’ e, in quello precedente, sotto forma del senso di comunità che, suggerendo l’essere parte di un qualcosa, implica il non essere soli. La componente perturbante che, sottesa ad ogni forma di feticcio, è quindi insita anche nei beni di consumo risiede però

¹⁸³ J. A. McClure, *DeLillo and Mystery*, in Duvall John N. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 176.

¹⁸⁴ D. DeLillo, *White Noise*, p. 35.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 20.

nella sotterranea consapevolezza che una simile sicurezza è solo apparente o, se non altro, transitoria. Ciò si palesa quando Jack, colpito nell'intimo dai commenti fatti da un collega circa il suo aspetto¹⁸⁶, rileva «the encounter put me in the mood to shop [...] The more money I spent, the less important it seemed. I was bigger than these sums. [...] These sums in fact came back to me in the form of existential credit»¹⁸⁷ per poi dichiarare «we drove home in silence. We went to our respective rooms, wishing to be alone»¹⁸⁸. Dal momento che una simile osservazione è fatta da Jack stesso – e non da un narratore esterno giudicante –, il personaggio appare consapevole dapprima dell'effetto estatico che una forma esasperata di shopping ha su di lui e, in seconda battuta, della durata circoscritta del medesimo. Più velata è invece l'allusione che Murray fa nel più ampio paragone da lui intessuto tra supermercato e Tibet¹⁸⁹. Egli afferma infatti:

Dying is an art in Tibet. A priest walks in, sits down, tells the weeping relatives to get out and has the room sealed. Doors, windows sealed. He has serious business to see to. Chants, numerology, horoscopes, recitations. Here we don't die, we shop. But the difference is less marked than you think¹⁹⁰.

In questo passaggio si sottolinea che la differenza tra il comprare e il morire non è poi così marcata, ma non si spiega a parole in che cosa consista il terreno comune tra queste due attività. Mediante l'accostamento tra la riflessione di Jack circa il bisogno di spendere e accumulare beni per riacquisire una certa sicurezza in sé stessi e il senso di rinnovamento che Murray rileva nel supermercato, si può però ipotizzare la spiegazione ad una simile affermazione. Infatti, l'espressione di Jack 'existential credit' sottende da un lato un rinvigorimento dell'io, dall'altro un allungamento della prospettiva di vita: ne deriva quindi che il comprare sia presentato come una modalità tanto per esorcizzare la paura di essere insignificanti quanto per allontanare potenzialmente il momento della fine.

L'altra forma di ritualizzazione presente nella postmodernità rappresentata da DeLillo in *White Noise* non ha a che fare con la merce-feticcio, ma ha come protagonista la televisione: ogni venerdì sera, la famiglia di Jack si riunisce infatti davanti

¹⁸⁶ Si rimanda alla nota 134, nel secondo capitolo, in cui si sottolinea l'importanza che Jack conferisce ai suoi occhiali e alla sua corporatura.

¹⁸⁷ D. DeLillo, *White Noise*, pp. 83-84.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 84.

¹⁸⁹ Egli vede infatti il supermercato come un luogo di rinascita tanto che arriva a teorizzare: «this place recharges us spiritually, it prepares us, it's a gateway or pathway. Look how bright. It's full of psychic data» (*Ivi*, p. 37).

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 38.

all'apparecchio televisivo, secondo una regola («rule»¹⁹¹) imposta da Babette. Vissuta talvolta come una punizione («punishment»¹⁹²), in generale la riunione settimanale è un dovere («duty»¹⁹³), in quanto teoricamente volta a favorire la demistificazione del mezzo televisivo: in realtà sembra una modalità finalizzata a coltivare l'illusione di essere al sicuro. Come detto, il desiderio di assistere al di qua di uno schermo a disastri che avvengono in altre parti del mondo desta una riflessione circa l'incapacità da parte dei personaggi di provare empatia¹⁹⁴. A monte, però, una simile pratica enfatizza la percezione di non correre alcun rischio: ciò si percepisce quando la nube tossica minaccia Blacksmith e Jack è incapace di prendere atto della situazione. Egli afferma infatti:

These things happen to poor people who live in exposed areas. [...] I'm a college professor. Did you ever see a college professor rowing a boat down his own street in one of those TV floods? We live in a neat and pleasant town near a college with a quaint name. These things don't happen in places like Blacksmith¹⁹⁵.

Al di là della riflessione sullo status socioeconomico delle persone colpite da calamità naturali e umane, ciò che emerge è la percezione di onnipotenza che deriva dall'essere spettatori lontani dei disastri. Le calamità causate da fattori umani e ambientali proiettate alla TV non sono infatti percepite come irreali, ma come tremendamente reali per l'Altro e illusoriamente impossibili per Noi. Tuttavia, mai come nel caso dei disastri, vi può essere una reversibilità tra soggetto e spettatore¹⁹⁶ e Jack lo imparerà a sue spese, tanto che, a seguito dello scenario apocalittico causato dalla fuga di Nyodene D, constaterà «we'd become part of the public stuff of media disaster»¹⁹⁷. Anche da questa affermazione trapela però un tentativo di rifuggire la consapevolezza di versare in una situazione precaria in quanto il protagonista non afferma esplicitamente che è nel mezzo

¹⁹¹ *Ivi*, p. 16.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ivi*, p. 64.

¹⁹⁴ Questo effetto spettacolare dei disastri è stato constatato anche da Slavoj Žižek in riferimento al crollo delle Torri Gemelle. Egli nota infatti che «quando, a distanza di giorni dall'11 settembre, il nostro sguardo ancora veniva catturato dalle immagini dell'aereo che colpiva una delle torri, tutti noi siamo stati costretti a sperimentare cosa siano la "compulsione a ripetere" e il godimento al di là del principio di piacere: volevamo vedere, ancora e ancora, le stesse scene ripetute fino alla nausea, e la misteriosa soddisfazione che ne traevamo era godimento allo stato puro». S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2003, p. 16.

¹⁹⁵ D. DeLillo, *White Noise*, p. 112.

¹⁹⁶ La reversibilità dei ruoli attivo-passivo nei confronti dell'apparecchio televisivo è, come detto nel capitolo precedente, oggetto di riflessione da parte di Baudrillard.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 141.

di un disastro naturale, ma, attraverso un giro di parole che chiama in causa la mediazione garantita dal mezzo televisivo, sembra come dissociarsi. È così ravvisabile quell'«effetto dell'irreale» teorizzato da Žižek per cui, a differenza dell'effetto del reale barthiano, è «proprio il Reale che – per poter essere sopportato – dev'essere percepito come uno spetto irreale simile a un incubo»¹⁹⁸.

Come si è tentato di dimostrare, la concezione della merce-feticcio e i riti della postmodernità sono legati ad una consapevolezza più o meno repressa di fallibilità e debolezza. Si guarda ora all'altro snodo fondamentale che emerge da una disamina degli atteggiamenti magico-animistici: il non sapere. In un momento di particolare precarietà – la famiglia di Jack si trova infatti, a seguito dell'evento tossico aereo, in una sorta di campo per rifugiati –, il figlio Heinrich constata:

Here we are in the Stone Age, knowing all these great things after centuries of progress but what we can do to make life easier for the Stone Agers? Can we make a refrigerator? Can we even explain how it works? What is electricity? What is light?¹⁹⁹

Il ragazzo assimila la condizione dell'uomo nella postmodernità a quella dell'Età della Pietra in quanto, pur essendoci state innumerevoli innovazioni, non si è in grado né di riprodurle né addirittura di spiegarne il funzionamento. Alla domanda provocatoria circa quale sia il principio della radio, Jack risponde, ad esempio, «there's no mystery. Powerful transmitters send signals. They travel through the air, to be picked up by receivers»²⁰⁰. Queste parole destano il sardonico commento di Heinrich: «they travel through the air. What, like birds? Why not tell them magic? They travel through the air in magic waves»²⁰¹. Gli scienziati sono in grado di spiegare il perché si verificano determinati eventi – come la fuga di Nyodene D, di cui chiede Jack poco oltre – e le modalità di funzionamento degli apparecchi tecnologici, ma le persone comuni ne sono ignare: per loro tutto è in realtà, al contrario di quanto sostiene Jack, un mistero.

In un modo che sembra paradossale al protagonista, il non sapere è anche letto da Murray come il fondamento dell'unità familiare: «not to know is a weapon of survival, he says. Magic and superstition become entrenched as the powerful orthodoxy of the clan.

¹⁹⁸ S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, p. 23.

¹⁹⁹ D. DeLillo, *White Noise*, p. 142.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 143.

²⁰¹ *Ibidem*.

The family is strongest where objective reality is most likely to be misinterpreted»²⁰². Anche in questa riflessione emerge forte il paragone tra la postmodernità e la realtà ancestrale: attraverso una giustapposizione ambigua²⁰³ che mima l'atteggiamento intellettualistico di Murray – 'orthodoxy' e 'entrenched' sono infatti termini iperspecialistici –, la famiglia viene letta come un clan in cui regna la disinformazione. Si potrebbe obiettare che il paragone tra l'oggi e il trapassato primitivo, essendo tematizzato da Heinrich e Murray, due personaggi tratteggiati spesso in chiave parodica, non sia da intendersi seriamente: tuttavia, non vi è un velo di ironia nelle loro affermazioni. Inoltre, queste ultime, accolte con scetticismo da Jack – egli non trova alcun modo per ribattere propriamente alle affermazioni rispettivamente del figlio e del collega –, trovano riscontro nell'illeggibilità del mondo presentata da DeLillo.

I personaggi dei suoi romanzi si affannano infatti a trovare segni e logiche sottese alla quotidianità e finiscono con l'aver atteggiamenti superstiziosi: all'inizio di *Americana*, negli uffici della compagnia televisiva per cui lavora, David nota che porte e divani presentano combinazioni di colori diversi per ciascun membro del team e, sopraffatto dai dubbi, ritiene ci sia «a subtle color scheme designed by management and based on a man's salary, ability and prospects for advancement or decline»²⁰⁴; in *Underworld* viene dato spazio alla «dietrologia»²⁰⁵ ossia alla scienza delle cose oscure; in *Cosmopolis*, Eric è ossessionato dal concetto di simmetria, tanto da ricercarla in ogni ambito da quello fisico-corporeo – ha infatti la prostata asimmetrica, come non manca di sottolineare fin dalle primissime pagine²⁰⁶ – ai movimenti finanziari dello yen; in *Zero K* il protagonista parla del progetto di Convergence come di una «highly precise medical procedure guided by mass delusion, by superstition and arrogance and self-deception»²⁰⁷.

Anche in *White Noise* si assiste ad una degenerazione superstiziosa: ciò si rileva in maniera netta – e quindi caricaturale – nella figura del predicatore che nel campo dei rifugiati annuncia la venuta del regno di Dio, in quanto giunta ormai l'apocalisse. Egli dice infatti a Jack: «floods, tornados, epidemics of strange new diseases. Is it a sign? Is it

²⁰² *Ivi*, p. 82.

²⁰³ Nel secondo paragrafo del primo capitolo si è fornito un approfondimento circa il ricorso sistematico da parte dell'autore ad un simile dispositivo sintattico.

²⁰⁴ Poco oltre afferma: «The connection was tenuous, but I was sure it was there». D. DeLillo, *Americana*, pp. 88-89.

²⁰⁵ D. DeLillo, *Underworld*, p. 280.

²⁰⁶ D. DeLillo, *Cosmopolis*, p. 8.

²⁰⁷ D. DeLillo, *Zero K*, p. 50.

the truth? Are you ready?»²⁰⁸. La rappresentazione del protagonista appare invece più chiaroscurale in quanto egli non legge gli eventi come segni di qualcosa in maniera automatica – e quindi inconsapevole – ma si costringe a farlo. Ciò emerge, ad esempio, quando afferma «at breakfast, Babette read all our horoscopes aloud, using her storytelling voice. I tried not to listen when she got to mine, although I think I wanted to listen, I think I sought some clues»²⁰⁹. Servirsi dell'oroscopo per identificare dei presagi nel caos informe della quotidianità è una pratica ordinaria, mentre più inconsueto – e quindi proprio del genio dell'autore – è l'episodio in cui il protagonista sente la figlia pronunciare nel sonno le parole 'Toyota Celica' e vi attribuisce un significato magico²¹⁰. Questa scena di *White Noise* è una delle più commentate dalla critica in quanto si presta a riflessioni circa la natura del linguaggio – come si coglie nell'analisi condotta da David Cowart²¹¹ –, ma anche in merito al confine tra una rappresentazione ironica della trascendenza e genuini stupore e timore reverenziali, come evidenziato da Frank Lentricchia in *Tales of the Electronic Tribe*²¹². Tuttavia, in un simile episodio, è interessante porre l'accento anche sulla considerazione formulata dal protagonista appena prima di accostarsi al viso di Steffie per meglio sentire quanto va balbettando in sogno: «it seemed important that I know what it was. In my current state, bearing the death impression of the Nyodene cloud, I was ready to search anywhere for signs and hints, intimations of odd comfort»²¹³. Da questa affermazione emerge che la paura della morte – e quindi il senso di impotenza e precarietà che vi sta alla base – si traduce in una ricerca spasmodica di segni di benessere: è quindi Jack stesso ad ammantare consapevolmente di magia quanto lo circonda e a far sì che cada il confine tra una fascinazione vera e una fittizia e, di conseguenza, tra una trascendenza reale e una simulata.

Pertanto, per ribattere a quanto affermato dalla madre di David in *Americana*, nell'epoca di massimo sviluppo tecnologico-scientifico, la magia non solo sopravvive, ma lo fa sia secondo modalità ormai assimilate – come possono essere i feticci –, sia sotto forma di degenerazioni superstiziose che consentono di sfuggire alla realtà.

²⁰⁸ D. DeLillo, *White Noise*, p. 132.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 18.

²¹⁰ *Ivi*, pp. 148-149.

²¹¹ Cfr. D. Cowart, *Timor Mortis Conturbat Me. White Noise*, in D. Cowart, *The Physics of Language*, University of Georgia Press, 2003, p. 73.

²¹² Cfr. F. Lentricchia, *Tales of the Electronic Tribe*, in F. Lentricchia, *New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 111-112.

²¹³ D. DeLillo, *White Noise*, p. 148.

La dimensione del corporeo: autenticità e brutalità

Nella produzione di DeLillo convivono tensioni opposte e ciò vale anche per la tendenza da parte dei personaggi a rifugiarsi nella simulazione: la contropinta a questo movimento è la ricerca dell'autentico, la quale si associa al primitivo sotto forma della riemersione del corporeo. L'importanza che DeLillo attribuisce alla materialità del corpo viene rilevata da Rebecca Harding in *Materiality: Violence and the Body*, in cui si legge:

DeLillo's fiction betrays an ongoing curiosity about the various frameworks by which we might comprehend the body. An insistence on the body's materiality and vulnerability to violence destabilizes characters' pursuit of an illusory stability and embodied certainty. Paying attention to these elements of the texts, we can see a career-long concern with the tensions between the physical and the ideological. DeLillo attends to this tension through a heightened sense of threat, and through the use of medical and technological frameworks that complicate our relationship to the body²¹⁴.

Come si evince da questo passaggio, la studiosa constata la tendenza da parte dell'autore a porre l'accento sulla vulnerabilità fisica dei suoi personaggi – che viene ricondotta al più pervasivo tema della morte – e sulle loro manifestazioni violente. Questa attenzione, mantenendosi costante nei suoi romanzi, viene poi letta come una prova tematica che consente di apprezzare l'opera di DeLillo come un *continuum* più che come frutto di riflessioni a sé stanti e, allo stesso tempo, di evidenziare «DeLillo's exceptionally dense investigations into lived experience»²¹⁵. Tuttavia, Harding non si pone il problema di motivare un simile interesse che l'autore americano manifesta per il corporeo e non presenta quindi elementi utili a configurare ciò come una manifestazione del primitivo: ella non si sofferma sulla rappresentazione del sesso – di cui si è già trattato nel precedente capitolo – e nemmeno sulle specifiche espressioni che rimandano all'animalità che si approfondiscono invece di seguito.

In riferimento all'animalità in generale, Ceserani, nell'analisi di *Romanzi di Neandertal*, constata:

²¹⁴ R. Harding, *Materiality: Violence and the Body*, in Kavadlo Jesse, *Don DeLillo in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, p. 214.

²¹⁵ *Ivi*, p. 215.

c'è stata, credo, una lunga resistenza ad accettare le conseguenze materialistiche di tante scoperte etnologiche e paleontologiche del mondo scientifico; c'è stata una grande difficoltà a confrontarci con l'animalità che portiamo dentro. Incapaci di rappresentare direttamente e apertamente quell'animalità, molti si sono rivolti alle vie indirette: la favola allegorica (come quella del Gregor Samsa di Kafka), la rappresentazione mostruoso-romanzesca e apocalittica (King Kong), la teatralità carnevalesca, la tradizione fantascientifica (anch'essa inevitabilmente romanzesca)²¹⁶.

Una simile considerazione fa leva sulle riflessioni riportate da Antonia Susan Byatt in *Ancestors*, saggio nel quale si mettono a confronto le diverse modalità in cui le teorie darwiniane vengono declinate nei testi letterari dell'Ottocento e della postmodernità²¹⁷. Dall'analisi della studiosa risulta infatti che gli scrittori degli ultimi decenni complicano la concezione deterministica ottocentesca e con ciò – come sottolinea Ceserani – si vanno problematizzando anche le rappresentazioni più generali degli uomini primitivi, le quali erano frequentemente «stereotipate e immaginativamente deboli»²¹⁸. Il critico propone quindi degli esempi di romanzi – scritti sia da alcuni romanzieri di professione sia da scienziati – in cui viene indagato nel dettaglio il modo di vivere dei Neanderthal. Ovviamente *White Noise* non può rientrare in queste categorie in quanto in esso DeLillo veste i panni dell'antropologo non delle popolazioni primitive, ma del presente. Pertanto, con lui si hanno sì rinvii alla realtà animalesca che – diversamente dagli esempi forniti da Ceserani nel passaggio soprariportato – vengono rappresentati direttamente, ma essi sono funzionali ad un'indagine più capillare degli atteggiamenti dell'uomo nella postmodernità. All'opposto, è poi da notarsi che l'animalità in DeLillo è interamente calata nel quotidiano e non si lega, quindi, a differenza delle tendenze contemporanee, ad un futuro non meglio precisato. In controtendenza rispetto a romanzi come *Cecità*²¹⁹

²¹⁶ R. Ceserani, *Romanzi di Neandertal*, in (a cura di) A. Casadei, *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon, 2002, p. 106.

²¹⁷ La studiosa, a partire da esempi che riguardano la comparazione tra le specie naturali – come per esempio fossili, vegetali e uomini – sia in chiave generale sia declinata in relazione all'amore romantico, rileva che «the twentieth-century Darwinian novelists seem to have shifted their interest from the laws of development to the operation of hazard». A. S. Byatt, *Ancestors*, in *On Histories and Stories. Selected Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 85.

²¹⁸ R. Ceserani, *Romanzi di Neandertal*, p. 106.

²¹⁹ Nel romanzo, Saramago immagina infatti che la popolazione venga misteriosamente colpita da un'epidemia di cecità. Questa malattia contagiosa – che nasconde un'evidente lettura sociale, per cui la miopia è da intendersi come una manifestazione fisica della tendenza all'indifferenza e alla mancanza di solidarietà da parte dell'uomo –, porta ad un generale imbestialimento. Il primo stadio è quello della vulnerabilità, per cui l'individuo è ridotto ad animale inerme: si legge in proposito nel romanzo «sapeva di essere sporco, sporco come non ricordava di essere mai stato in vita sua. Ci sono molti modi di diventare

(1995) di José Saramago e *La strada*²²⁰ (2006) di Cormac McCarthy, nei quali la degenerazione animalesca è vista attraverso i filtri rispettivamente della distopia e della prospettiva post-apocalittica, l'animalità per DeLillo è infatti presentata come già propria dell'oggi ed è legata, in maniera diretta e indiretta, alla tecnologia.

Infatti, in *White Noise* si legge «Babette was moist and warm, emitting a creaturely hum»²²¹ o ancora «at such moments, I find I love him with an animal desperation»²²² e anche «out of our mouths came a silence as wary and deep as an animal growl»²²³. Queste constatazioni formulate da Jack, rispettivamente in riferimento all'attività sportiva della moglie, all'entrata a scuola del figlio e alla comparsa sullo schermo di Babette, sono associate alla precarietà della loro esistenza. Qualche riga dopo la prima frase compare infatti per la prima volta nel romanzo la domanda «who will die first?»²²⁴; la seconda affermazione è associata alla debolezza di Heinrich e al desiderio di proteggerlo; del terzo esempio si era invece già trattato in relazione alla percezione di morte indotta dalla vista dell'ologramma di una persona cara. Dalla consapevolezza della fragilità umana deriva quindi l'emersione di una dimensione istintuale autentica e viscerale che, basata sul sentire fisico dell'uomo, rimanda ad uno stadio evoluzionistico addirittura preumano. In *White Noise* – e negli altri romanzi sulla tecnologia – viene così ad essere tematizzato un ritorno del Reale non solo nell'accezione intesa da Brugnolo di catapultamento in una dimensione in cui i confini tra realtà e simulazione sono venuti meno²²⁵, ma anche di un Reale che viene perseguito attivamente dai personaggi, i quali riscoprono in loro stessi un sentire primordiale.

Ciò si ha a livello irrazionale, in quanto razionalmente i personaggi dello stesso romanzo constano nell'epoca attuale una generale sfiducia nei confronti dei cinque sensi.

un animale, pensò, questo è solo il primo» (J. Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisbona, Caminho, 1995; trad. it. *Cecità*, Torino, Einaudi, 1996, p. 91). Il passaggio successivo è invece quello che porta molti ad approfittarsi della situazione, compiendo razzie e usando violenza sugli inermi.

²²⁰ Il romanzo rappresenta ciò che ne è del mondo dopo una catastrofe senza precedenti: in uno scenario cinereo in cui i pochi sopravvissuti si sono dati al saccheggio e al cannibalismo, un padre e un figlio, il cui amore reciproco rappresenta uno degli ultimi baluardi di un'umanità ormai decimata e retrocessa ad uno stadio pre-civile, camminano lungo una strada, diretti a sud. Per approfondimenti sul romanzo si rinvia a R. Luperini, A. Ginzburg e P. Cataldi, *Cormac McCarthy, La strada (2006)*, in «Allegoria», N. 63, pp. 174-208; per quanto concerne l'animalizzazione dei protagonisti si rinvia alla specifica lettura offerta da Alessandra Ginzburg alle pagine 181-183.

²²¹ D. DeLillo, *White Noise*, p. 15.

²²² *Ivi*, p. 25.

²²³ *Ivi*, p. 102.

²²⁴ *Ivi*, p. 15.

²²⁵ Cfr. S. Brugnolo, *White Noise, ovvero la realtà come ritorno del represso*, pp. 84-85.

Infatti, in una giornata di pioggia, Heinrich arriva a sostenere che non si può essere sicuri che stia piovendo davvero poiché «our senses are wrong a lot more often than they're right. This has been proved in the laboratory»²²⁶. Per dimostrare che nulla è davvero come sembra si rifà a comprovate leggi fisiche come quelle del moto, della scansione temporale, della propagazione del suono e così via. Anche Brugnolo nel suo articolo su *White Noise* si sofferma su questo dialogo constatando che

anche se il figlio si appella a teoremi scientifici è evidente che i suoi argomenti sono capziosi, e tuttavia sono rappresentativi di una società in cui tra discorsi, immagini, rappresentazioni da una parte e 'the evidence of our sense' dall'altra si è prodotta una sfasatura²²⁷.

Ai tempi in cui realtà e simulazione sembrano ormai indistinte e anche le leggi scientifiche non sembrano più uno strumento certo attraverso il quale separare cosa è reale da quanto non lo è, inconsciamente si persegue quindi un ritorno al vero e all'autentico che si manifesta sotto forma di una riemersione del trapassato. Tuttavia, questo ritorno del represso-superato non si declina in chiave solamente positiva, ma, quando la paura diventa incontrollata, degenera in forme estreme, quali vere e proprie animalizzazioni e violenze.

Per quanto riguarda le prime, esse emergono in un episodio emblematico di *White Noise*, in cui l'intera famiglia si riunisce in macchina, famelica, a mangiare cibo-spazzatura. Jack in quest'occasione constata infatti:

I was surprised to find I was enormously hungry. I chewed and ate, looking only inches past my hands. This is how hunger shrinks the world. This is the edge of the observable universe of food. Steffie tore off the crisp skin of a breast and gave it to Heinrich. She never ate the skin. Babette sucked a bone. Heinrich traded wings with Denise, a large for a small. He thought small wings were tastier. People gave Babette their bones to clean and suck²²⁸.

Poco più oltre si legge: «the interior of the car smelled of grease and licked flesh. We traded parts and gnawed»²²⁹. Nel delineare una simile scena, si nota, oltre alla generale curvatura basso-corporea, una specifica selezione lessicale di carattere

²²⁶ D. DeLillo, *White Noise*, p. 23.

²²⁷ S. Brugnolo, *White Noise, ovvero la realtà come ritorno del represso*, pp. 85-86.

²²⁸ D. DeLillo, *White Noise*, p. 221.

²²⁹ *Ibidem*.

animalesco: i verbi ‘chew’, ‘suck’ e ‘gnaw’ suggeriscono infatti un imbestialimento dei personaggi. L’autore stesso invita poi il lettore a leggere un simile comportamento come manifestazione del timore che essi provano: non solo il passaggio si trova nella terza parte del romanzo – in cui Jack e Babette sono più che mai attanagliati dalla paura della morte –, ma all’inizio del quarto capitolo²³⁰ viene esplicitato che «when the times are bad, people feel compelled to overeat»²³¹. La trasformazione dell’uomo in animale non si ha solo in *White Noise*, ma anche nel resto della produzione dell’autore, tanto che in *Zero K* si trova un’ancor più esplicita metamorfosi, ossia

My response to their voices and all the grave and soaring themes of the afternoon was to drop into a crouch and execute a series of squat-jumps. I jumped and squatted, squatted and jumped, arms thrust upward, five, ten, fifteen times, and then again, down and up sheer release, and I counted aloud in muttered grunts. Soon I developed a parallel image of myself as an arboreal ape flinging long hairy arms over its head, hopping and barking in self-defense, building muscles, burning fat²³².

In questo passaggio si registra il comportamento di Jeff all’udire disquisizioni circa la promessa di vita eterna da parte di Convergence e, in particolare, la necessità che egli sente di saltare sul posto. Questa reazione incontrollata e irrazionale si presta ad una lettura duplice: da un lato, suggerisce una velata parodia dell’attività sportiva – soprattutto in quel ‘burning fat’ finale –, dall’altro presenta un’esplicita regressione primordiale, in quanto il protagonista si paragona ad una scimmia.

Guardando invece a vere e proprie esplosioni di violenza, in *White Noise* esse si concentrano nella parte finale del romanzo e, nello specifico, quando Jack decide di trovare l’amante di Babette, nonché suo fornitore di Dylar, per ucciderlo. Prima però di passare all’azione, in un dialogo tra Murray e il protagonista, la violenza viene presentata in forma teorica dal primo come «a form of rebirth» poiché «the dier passively succumbs. The killer lives on»²³³. Murray sostiene infatti che l’uomo nella storia abbia cercato di sconfiggere la paura della morte uccidendo gli altri e che oggi questo istinto permane: in

²³⁰ In questo caso si è rilevato un richiamo a distanza che amplifica il senso del testo, in quanto esso stesso ne fornisce una lettura orientata. Questa scelta sintattica caratterizza in generale l’opera dell’autore ed è evidente soprattutto in *Underworld*, romanzo dall’architettura studiatissima in cui i richiami a distanza restituiscono perfettamente l’idea secondo cui tutto è collegato. Per approfondimenti in merito all’importanza delle connessioni nel suddetto romanzo si rimanda all’analisi di Bertoni in F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, pp. 338-339.

²³¹ *Ivi*, p. 15.

²³² D. DeLillo, *Zero K*, p. 77.

²³³ D. DeLillo, *White Noise*, p. 278.

proposito chiede provocatoriamente a Jack «isn't there a sludgy region you'd rather not know about? A remnant of some prehistoric period when dinosaurs roamed the earth and men fought with flint tools? When to kill was to live?»²³⁴. Questo dialogo, in cui si sostiene che l'assassino «buys time, he buys life»²³⁵ solletica Jack che, come si è visto in relazione allo shopping compulsivo, è ossessionato dalla possibilità di acquisire credito esistenziale, tanto che in quest'occasione ne manifesta nuovamente l'interesse²³⁶. Emerge qui di nuovo la duplicità di accezione del termine 'credit' che non sottintende solo allungamento della speranza di vita, ma anche acquisizione di sicurezza in sé stessi.

Questo episodio – dal momento che il protagonista tenta nel pratico di eseguire quanto teorizzato da Murray – si presta infatti, secondo Matthew J. Parker, ad essere letto attraverso la teoria del desiderio mimetico formulata da Renè Girard. Nell'articolo '*At the dead center of things*' in *Don DeLillo's White Noise: Mimesis, Violence, and Religious Awe*, egli sostiene che il romanzo è permeato da meccanismi imitativi i cui modelli sono principalmente le figure in TV, Adolf Hitler²³⁷ e Murray. Tuttavia, solo con quest'ultimo si instaura una reciprocità: come mostra il critico, Murray vorrebbe essere Jack e Jack Murray e proprio «the parody of a blood feud in Murray's counseling of Jack reveals in DeLillo an understanding of mimetic rivalry's descent into violence»²³⁸. Parker sottolinea poi che il protagonista è restio a portare a termine il piano poiché conscio della natura internamente mediata del desiderio di uccidere che egli prova. Esso deve quindi essere inteso come la riemersione di una componente istintuale dovuta alla minaccia non tanto rappresentata dall'amante di Babette o dalla generica paura di morire, quanto piuttosto da Murray stesso che, provocandolo, mette innanzi a Jack la sua vera natura, quella di perdente. Nel medesimo dialogo si legge infatti: «'Are you a killer or a dier, Jack?' / 'You know the answer to that. I've been a dier all my life' / 'What can you do about it?'"²³⁹. Questa lettura dell'episodio – attraverso le teorie antropologiche di Girard e in merito al primitivo – complica quindi la più semplice interpretazione che si potrebbe dare

²³⁴ *Ivi*, p. 279.

²³⁵ *Ivi*, p. 278.

²³⁶ Egli afferma in proposito, appellandosi all'amico: «You think it adds to a person's store of credit, like a bank transaction», *Ibidem*.

²³⁷ Il protagonista è infatti presidente del corso in studi hitleriani.

²³⁸ M. J. Parker, *At the Dead Center of Things in Don DeLillo's White Noise: Mimesis, Violence, and Religious Awe*, in «Modern Fiction Studies», Vol. 51, No. 3, 2005, p. 652.

²³⁹ D. DeLillo, *White Noise*, p. 278.

dell'emersione della violenza in *White Noise*: quella di ripresa superficiale e di ibridazione degli elementi tipici dei romanzi polizieschi di consumo.

Anche nelle altre opere di DeLillo incentrate sulla tecnologia – e non solo in quelle, in realtà – viene ampiamente tematizzata la violenza: nelle pagine finali di *Cosmopolis*, Eric viene ucciso da un ex-dipendente della sua azienda, non prima però di aver proposto un'analisi della violenza, da un alto come «cheap imitation»²⁴⁰ – nel caso dell'assassinio che il suo aguzzino sta per compiere – dall'altro come politicamente e socialmente motivata; in *Zero K* le brutalità in corso sono proiettate sugli schermi della sede di Convergence, ma, a differenza della reazione della famiglia di Jack in *White Noise*, il protagonista si impone di guardare per far sì che le vittime non vengano dimenticate; in *Underworld* la violenza è legata, durante la Guerra fredda, all'onnipresenza degli armamenti nucleari, mentre, a seguito della fine della stessa, essa è «easier, [...] uprooted, out of control, it has no measure anymore, it has no level of values»²⁴¹. Le brutalità rappresentate nei romanzi successivi a *White Noise* sono quindi, in pieno riscontro con la prospettiva postumana, principalmente di natura politica, in quanto più sistemiche e pianificate a livello governativo. A tal proposito Rosi Braidotti afferma:

La situazione postumana è caratterizzata da una quota significativa di momenti inumani. La brutalità delle nuove guerre, nel mondo globalizzato guidato dalla gestione della paura, non rimanda solo al controllo della vita, ma anche alle diverse pratiche della morte²⁴².

In uno scenario simile, mentre in Braidotti la speranza si configura nell'auspicio di una cooperazione tra gli enti emarginati – tra cui, ad esempio, donne, animali, natura e tecnologia –, nella narrativa dell'autore americano l'unica vera tensione ottimistica sembra quella infusa nell'attività stessa del narrare.

Narrazione come arte primigenia

In controtendenza rispetto a quanto prospettato da Walter Benjamin ne *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov* (1936), DeLillo sembra infatti recuperare la

²⁴⁰ D. DeLillo, *Cosmopolis*, p. 193.

²⁴¹ D. DeLillo, *Underworld*, p. 76.

²⁴² R. Braidotti, *Il postumano*, p. 15.

primigenia arte della narrazione. Pensata in chiave antropologica come un'attività prima di tutto orale, la narrazione è per Benjamin l'esigenza di tramandare tradizioni legate al proprio territorio o storie di terre lontane: delle prime si farebbe latore l'agricoltore sedentario, delle seconde il mercante navigatore. Esse vengono quindi ascoltate e poi ripetute ad altri non solo per il fascino intrinseco della vicenda in questione, ma anche per l'insegnamento ad esse sotteso: non a caso, il critico annovera tra le forme di narrazione principali l'epica e la favola, le quali costitutivamente presentano una morale di fondo. Tuttavia, Benjamin constata che nell'epoca moderna «l'arte di narrare si avvia al tramonto»²⁴³ e imputa tale fenomeno ad una molteplicità di fattori, tra cui figurano il venir meno dell'esperienza e della saggezza che ne deriva, la nascita del romanzo, l'espulsione della morte da una quotidianità percettiva²⁴⁴ e il diffondersi dell'informazione. Attraverso affondi specifici sul rapporto che la narrazione intrattiene con il romanzo e l'informazione, si mira a rilevare la specificità delle operazioni condotte da DeLillo in materia narrativa.

Per quanto riguarda il romanzo, esso ha – come sottolinea Benjamin – uno statuto diverso rispetto all'epica e alla favola in quanto legato alla forma scritta e poiché, testimoniando il «profondo disorientamento del vivente»²⁴⁵, non si esprime in forma esemplare. I romanzi di DeLillo, dal momento che da un lato tratteggiano personaggi che non comprendono fino in fondo il mondo in cui vivono e non hanno presa su di esso, dall'altro non forniscono soluzioni univoche al lettore, sembrerebbero confermare la concezione per cui il romanziere è «senza consiglio»²⁴⁶. Tuttavia, dai suoi romanzi traspaiono un acume e una saggezza preziosi che consistono nel vedere – e di conseguenza nel rappresentare – sotto una luce nuova ciò di cui quotidianamente si fa esperienza. Uno spaccato sul processo immaginativo dell'autore si ha in un'intervista in

²⁴³ W. Benjamin, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Nikolai Lesskows*, in *Orient und Occident*, 1936; trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, p. 235.

²⁴⁴ Non si crede sia necessario ribadire di nuovo – se non in nota – la pervasività del tema della morte nella produzione dell'autore, la quale viene declinata non solo sottoforma di paura isterica, ma anche di veri e propri scenari di morte di massa, cui rimanda, ad esempio, il capitolo iniziale di *Underworld* che, incentrato sulla partita di baseball tra Giants e Rodgers, si intitola 'Triumph of Death'. In generale questa insistenza tematica si spiega alla luce di quello che l'autore rileva nella realtà, il quale arriva ad affermare: «I can't imagine a culture more steeped in the idea of death» (M. Rothstein, *A Novelist Faces His Themes on New Ground*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 24.). Pertanto, l'orizzonte di riferimento di DeLillo, rispetto a quello tratteggiato da Benjamin, è notevolmente cambiato.

²⁴⁵ W. Benjamin, *Il narratore*, p. 239.

²⁴⁶ *Ibidem*.

cui egli fa esplicito riferimento all'episodio in cui Murray vede il supermercato come un luogo di trascendenza. In quest'occasione, DeLillo afferma:

Is it really there? Well, yes. You know, I don't believe as Murray Jay Siskind does in *White Noise* that the supermarket is a form of Tibetan lamasery. But there is something there that we tend to miss. Imagine someone from the third world who has never set foot in a place like that suddenly transported to an A&P in Chagrin Falls, Ohio. Wouldn't he be elated or frightened? Wouldn't he sense that something transcending is about to happen to him in the midst of all this brightness? So, I think that's something that has been in the background of my work: a sense of something extraordinary hovering just beyond our touch and just beyond our vision.²⁴⁷

In questo passaggio emerge un elemento rilevatore del modo di operare dell'autore: egli crede nella «radianza in dailiness»²⁴⁸, rappresenta soprattutto in *White Noise*, poiché immagina che qualcuno di completamente estraneo allo stile di vita americano – e per estensione, occidentale – venga catapultato nella quotidianità di cui egli stesso fa esperienza. Adottando il punto di vista di una persona altra – di un outsider si potrebbe dire, riprendendo l'affermazione secondo cui «the writer is the person who stands outside society, independent of affiliation and independent of influence»²⁴⁹ –, DeLillo applica quella «sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione»²⁵⁰ di cui parla Viktor Šklovskij ne *L'arte come procedimento* in riferimento allo straniamento. La differenza sostanziale rispetto ad un'applicazione assolutamente fedele di questo dispositivo è che in DeLillo simili riflessioni, concepite vestendo i panni di un estraneo, vengono poi messe in bocca a personaggi che sono culturalmente immersi nello scenario rappresentato: un simile ribaltamento delle prospettive viene recepito dal lettore come ancor più straniante. Questi riconosce infatti, nella critica della realtà operata dagli stessi personaggi, al contempo dei bagliori di verità profonda e delle estremizzazioni che gli fanno mettere in dubbio quanto sta leggendo, il che acuisce assieme la sua consapevolezza e il suo disorientamento. Ciò consente però a DeLillo di ottemperare alla funzione cardine della narrazione: irretire l'ascoltatore/lettore e, nel mentre, offrirgli consiglio, non mediante insegnamenti espliciti, ma attraverso uno sguardo inedito su ciò che lo circonda.

²⁴⁷ A. DeCurtis, 'An Outsider in This Society': An Interview with Don DeLillo, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 71.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 70-71.

²⁴⁹ A. Arensberg, *Seven Seconds*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 45.

²⁵⁰ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 83.

Per quanto invece riguarda la contrapposizione tra narrazione e informazione²⁵¹, Benjamin nota che quest'ultima, offrendo un «aggancio immediato», spazza via la «notizia che viene da lontano»²⁵². L'informazione però non fa leva solo su una contingenza temporale e spaziale, ma anche su univocità e plausibilità, tanto che – come nota il critico – «difettiamo di storie significative [...] perché non ci raggiunge più alcun evento che non sia già infarcito di spiegazioni»²⁵³. In un orizzonte non molto diverso, in cui per di più l'informazione soddisfa quel bisogno di tragedia e violenza che normalmente trovava sfogo nella finzione narrativa²⁵⁴, DeLillo persegue però un progetto diverso che privilegia l'ambiguità all'univocità e il romanzesco al plausibile.

Per quanto riguarda la prima, in tutto l'arco della presente analisi si è sottolineata la tensione da parte dell'autore a mettere in discussione le categorie esistenti: si è fatto ciò mediante un'indagine di carattere stilistico circa la sopravvivenza di elementi della poetica modernista e realista in seno al postmoderno, ma anche in chiave tematica, guardando all'accostamento di concetti apparentemente antitetici come sviluppo tecnologico e regressione primitiva e restituendo infine l'ambivalenza che contraddistingue la rappresentazione stessa del primitivo.

Il romanzesco è invece un concetto centrale nell'analisi condotta da Bertoni in *Incanto e disincanto del mondo: romance e critica della cultura in Don DeLillo* (2013). Nell'articolo egli sottolinea come, a fronte di un mondo del tutto secolarizzato e disincantato a causa di «scienza, tecnologia, capitalismo e razionalizzazione»²⁵⁵, DeLillo tenti di «reincantarlo con la scrittura, recuperando allusivamente uno dei presupposti di fondo del *romance*, cioè l'immagine di un mondo magico e animistico, permeato di spiriti e presenze segrete»²⁵⁶. È tuttavia lecito chiedersi se questo recupero del romanzesco sia da intendersi come funzionale alla tematizzazione di un vero incantamento o, al contrario, se miri a presentare sotto una luce critica la tendenza da parte dei personaggi a ricercare

²⁵¹ Questo fenomeno viene anche rilevato dall'autore stesso, che afferma: «world news is the novel people want to read», A. Begley, *The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 101.

²⁵² W. Benjamin, *Il narratore*, p. 240.

²⁵³ *Ivi*, p. 241.

²⁵⁴ DeLillo afferma infatti in riferimento all'informazione: «it carries the tragic narrative that used to belong to the novel», A. Begley, *The Art of Fiction CXXXV: Don DeLillo*, p. 101.

²⁵⁵ F. Bertoni, *Incanto e disincanto del mondo: romance e critica della cultura in Don DeLillo* in «Contemporanea», No. 11 (2013), p. 124.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 125.

«palliativi romanzeschi, antidoti pseudomistici, simulacri di un'assenza che forse non è mai stata presente ma che viene surrogata da un volontaristico atto di fede»²⁵⁷. Quel 'forse' tradisce un atteggiamento lecitamente dubbioso da parte di Bertoni, che qui si condivide: nonostante – come dimostrato nella presente analisi – figurino delle spie testuali in favore di quello che si potrebbe definire un auto-incantamento e benché – come rileva Bertoni – «molte *quest* romanzesche o pseudomagiche si rivelano discutibili o fallimentari»²⁵⁸ poiché inserite nel sistema che DeLillo stesso contesta, resta il fatto che vi è un margine – di nuovo – di ambiguità. Infatti, come emerge dal commento sull'episodio di trascendenza al supermercato, l'autore dichiara di credere davvero ad un non-meglio-definito-qualcosa che va al di là dell'immanenza di cui si fa quotidianamente esperienza e, come ricorda Bertoni, il linguaggio in DeLillo è investito da una valenza pienamente romanzesca, in quanto – come già sottolineato nel primo capitolo – strumento conoscitivo e, al contempo, misterioso. La compresenza di opposte polarità dà inevitabilmente adito a interpretazioni diverse, ma è proprio in una simile polivalenza che risiede la profondità dell'opera dell'autore. Infatti,

DeLillo has spoken of creating a work that is difficult because this is one way to show, in an age of easy information, that the real truth is hard to come by. 'I've always liked being relatively obscure', he says. 'I feel that's where I belong, that's where my work belongs'²⁵⁹.

Opponendosi a quella rappresentazione cristallina – e inevitabilmente superficiale – che i mezzi di comunicazione e informazione coltivano, DeLillo getta luce su questioni in ombra e adombra aspetti che sono sotto gli occhi di tutti. Una simile resa chiaroscurale è evidente, tra le altre cose, anche in quella microspia tematica su cui si è soffermata la presente analisi, dal momento che l'autore americano, rappresentando una riemersione del primitivo ai tempi di uno sviluppo tecnologico senza precedenti, da un lato denuncia il movimento regressivo cui sta andando in contro l'umanità e dall'altro palesa un condiviso anelito per un indistinto qualcos'altro. Così facendo, fa emergere quella duplice tensione che anima la postmodernità e che Murray perfettamente riassume nella

²⁵⁷ *Ivi*, p. 127.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 130.

²⁵⁹ V. Passaro, *Dangerous Don DeLillo*, in T. DePietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, p. 77.

dichiarazione programmatica «I want to immerse myself in American magic and dread»²⁶⁰.

²⁶⁰ D. DeLillo, *White Noise*, p. 19.

Bibliografia

Alberts, Crystal. 2022. *Television and Mass Media: 'The Nausea of News and Traffic'*, in Kavadlo Jesse, *Don DeLillo in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 109-116.

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction À une Anthropologie De la Surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano. Eléuthera. 2009.

Ballard, James Graham. 1970. *The Atrocity Exhibition*, London, Jonathan Cape. Trad. it. *La mostra delle atrocità*, Milano, Feltrinelli, 2021.

Ballard, James Graham. 1973. *Crash*, London, Jonathan Cape. Trad. it. *Crash*, Milano, Rizzoli, 2004.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et Simulation*, Parigi, Galilé. Trad. it. *Simulacri e imposture: bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli, 1980.

Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et Simulation*. Parigi. Gaileé. Trad. ing. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor. University of Michigan Press. 1994.

Benjamin, Walter. 1936. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Nikolai Lesskows*, in *Orient und Occident*. Trad. it. 1982. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, in *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, pp. 235-260.

Bertoni, Federico. 2007. *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino, Einaudi.

Bertoni, Federico. 2013. *Incanto e disincanto del mondo: Romance e critica della cultura in Don DeLillo*, in «Contemporanea», No. 11, pp. 119-132.

Bonca, Cornel. 1996. *Don DeLillo's White Noise: The Natural Language of Species*, in «College Literature», Vol. 23, No. 2, pp. 25-44.

- Boxall, Peter. 2006. *Introduction: the possibility of fiction*, in Boxall, Peter. *The Possibility of Fiction*, London, Routledge, pp. 1-16.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge, Polity Press. Trad. it. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014.
- Brugnolo, Stefano. 2013. *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, in «Between», Vol. III, No. 5, pp. 1-22.
- Brugnolo, Stefano. 2022. *White Noise, or Reality as the Return of the Repressed*, in «Between», Vol. XII, n. 24, pp. 81-101.
- Byatt, Antonia Susan. 2000. *Ancestors*, in *On Histories and Stories. Selected Essays*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 65-90.
- Ceserani, Remo. 1997. *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ceserani, Remo. 2002. *Romanzi di Neandertal*, in A. Casadei (a cura di), *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendragon, Bologna, pp. 95-112.
- Coale, Samuel Chase. 2022. *Modernism and Postmodernism. A Quantum Perspective: Modernist Depths and Postmodernist Connections*, in Kavadlo Jesse, *Don DeLillo in Context*, Cambridge, Cambridge University Press. pp. 172-178.
- Conte, Joseph M. 2022. *Signs: Print, Image and Digital Media in DeLillo*, in Kavadlo Jesse, *Don DeLillo in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 144-152.
- Cowart, David. 2002. *Timor Mortis Conturbat Me: White Noise*, in Coward, David, *Don DeLillo. The Physics of Language*, Athens, University of Georgia Press, pp. 71-90.
- DeLillo, Don. 1971. *Americana*, Boston, Houghton Mifflin; poi London, Penguin, 2006.
- DeLillo, Don. 1977. *Players*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. it. *I giocatori*, Torino, Einaudi, 2005.
- DeLillo, Don. 1982. *The names*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. it. *I nomi*, Torino, Einaudi, 2004.
- DeLillo, Don. 1985. *White Noise*, New York, Viking Penguin; poi London, Penguin, 2009.

- DeLillo, Don. 1988. *Libra*, New York, Viking Penguin. Trad. it. *Libra*, Torino, Einaudi, 2000.
- DeLillo, Don. 1991. *Mao II*, New York, Viking Penguin. Trad. it. *Mao II*, Torino, Einaudi, 2003.
- DeLillo, Don. 1997. *Underworld*, New York, Scribner; poi New York, Scribner, 1998.
- DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis*, Londra, Picador.
- DeLillo, Don. 2007. *Falling man*, New York, Scribner. Trad. it. *L'uomo che cade*, Torino, Einaudi, 2008.
- DeLillo, Don. 2016. *Zero K*, New York. Simon & Schuster; poi London, Picador, 2016.
- DeLillo, Don. 2020. *The Silence*, Londra, Picador. Trad. it. *Il Silenzio*, Torino, Einaudi, 2021.
- DePietro, Thomas (a cura di). 2005. *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Donnarumma, Raffaele. 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Freud, Sigmund. 1913. *Totem und Tabu*, Trad.it. *Totem e Tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, in *Freud: Opere. 1912-1914*, Vol 7. Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 3-164.
- Freud, Sigmund. 1919. *Das Unheimliche*. Trad. it. *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 265-307.
- Freud, Sigmund. 1929. *Das Unbehagen in der Kultur*. Trad. it. *Il disagio della civiltà*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, pp. 199-280.
- Frow, John. 1991. *The Last Things Before the Last: Notes on White Noise*, in F. Lentricchia (a cura di). *Introducing Don DeLillo*, Durham-London, Duke University Press, pp. 175-191.
- Fusillo, Massimo. 2011. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino.
- Harding, Rebecca. 2022. *Materiality: Violence and the Body*, in Kavadlo Jesse, *Don DeLillo in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 207-216.
- Hassan, Ihab. 1975. *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, Champaign, University of Illinois Press.

- Herren, Graley. 2022. *Religion and Spirituality. Meditations on Mystery*, in Kavadlo Jesse, *Don DeLillo in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 229-242.
- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*, Milton Park, Taylor & Francis Group.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press. Trad. it. *L'inconscio politico. La narrazione come atto socialmente simbolico: l'interpretazione politica del testo letterario*, Milano, Garzanti, 1990.
- Jameson, Fredric. 1987. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press. Trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti Libri, 1989.
- Jarry, Alfred. 1911. *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, Parigi, Eugene Fasquelle.
- Knight, Peter. 2008. *DeLillo, postmodernism, postmodernity*, in Duvall John N. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27-40.
- Ishiguro, Kazuo. 2005. *Never Let Me Go*, New York, Alfred. A. Knopf.
- Lentricchia, Frank. 1991. *Tales of the Electronic Tribe*, in Lentricchia Frank, *New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 87-113.
- Laist, Randy. 2022. *Technology: Science/Fiction*, in Kavadlo Jesse, *Don DeLillo in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 189-195.
- Luperini, Romano. Ginzburg, Alessandra. Cataldi, Pietro. *Cormac McCarthy, La strada (2006)*, in «Allegoria», N. 63, pp. 174-208.
- Maltby, Paul. 1996. *The Romantic Metaphysics of Don DeLillo*, in «Contemporary Literature». Vol. 37, No. 2, pp. 258-277.
- Martins, Susana S. 2005. *White Noise and Everyday Technologies*, in «American Studies». Vol. 46, No. 1, pp. 87-113.
- McCarthy, Cormac. 2006. *The road*, New York, Alfred. A. Knopf. Trad. it. *La strada*, Torino, Einaudi, 2006.
- McClure, John A. 1995. *Postmodern/Post-Secular: Contemporary Fiction and Spirituality*, in «Modern Fiction Studies», Vol. 41, No. 1, pp. 141-163.

- McClure, John A. 2008. *DeLillo and mystery*, in Duvall John N. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 166-178.
- Nel, Philip. 2008. *DeLillo and modernism*, in Duvall John N. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 13-26.
- O'Donnell, Patrick. 2008. *Underworld*, in Duvall John N. *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 108-121.
- Orlando, Francesco. 1992. *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Osteen, Mark. 2000. *American Magic and Dread: Don DeLillo's dialogue with Culture*, Philadelphia, Philadelphia University Press.
- Parker, Mattew J. 2005. *At the dead center of things in Don DeLillo's White Noise: Mimesis, Violence, and Religious Awe*, in «Modern Fiction Studies», Vol. 51. No. 3, pp. 648-666.
- Perniola, Mario. 1994. *Il Sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi.
- Richards, David. 2017. *At Other Times: Modernism and the 'Primitive'*, in (a cura di) Sherry, Vincent. *The Cambridge History of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 64-82.
- Saramago, José. 1995. *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisbona, Caminho. Trad. it. *Cecità*, Torino, Einaudi, 1996.
- Šklovskij, Viktor. 1929. *L'arte come procedimento*, in Todorov, Tzvetan. *I formalisti russi*. Torino. Einaudi. 1968, pp. 73-94.
- Valdez Moses, Michael. 1991. *Lust removed from Nature*, in Lentricchia Frank, *New Essays on White Noise*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 63-86.
- Vermeulen Timotheus e van den Akker Robin. 2010. *Notes on Metamodernism*, in «Journal of Aesthetics & Culture», Vol. 2, pp. 1-14.
- Williams, Richard. *Everything under the bomb*, "The Guardian" (10 gennaio 1998), ultimo accesso 29 aprile 2024, <https://www.theguardian.com/books/1998/jan/10/fiction.dondelillo>.
- Žižek, Slavoj. 2003. *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi.

