

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222031>

Traumi senza choc Realizzazione del virtuale e dissociazione

Carlo Tirinanzi De Medici

Abstract • Il saggio affronta il rapporto fra modernità, choc e trauma attraverso testi modernisti e contemporanei (Woolf, Proust, DeLillo, Ellis), per mostrare l'evoluzione del «training» (Benjamin) letterario nei confronti dello choc: i modernisti provano a depotenziare il trauma, i testi degli anni Ottanta intensificano le strategie moderniste ma esse non impediscono il verificarsi del trauma. Nel contemporaneo invece il trauma viene rappresentato tramite il rapporto tra finzione e realtà, una strategia che si può far risalire alla quadrilogia *Zuckerman Bound* di Philip Roth. Con ciò si rileva come progressivamente, nell'epoca della «fine dell'esperienza», anche l'immaginario possa produrre effetti traumatici: non la virtualizzazione totale teorizzata da Baudrillard, ma al contrario il virtuale che interseca e influenza la realtà.

Parole chiave • Trauma; Modernismo; Postmoderno; Angoscia; Bassa finzionalità.

Abstract • This essay looks at the relationship between modernity, shock, and trauma, through Modernist and contemporary novels (Woolf, Proust, DeLillo, Ellis). It aims at showing the evolution of Benjamin's «training» against shock: Modernist novels try to weaken trauma; in the Eighties novels overload Modernist strategies but now trauma still happens. In contemporary novels trauma is represented through the relationship between fiction and reality, a strategy which can be traced up to Roth's *Zuckerman Bound*. With this last strategy, emerges that in our era, the era of «end of experience», the imaginary itself can produce trauma: this is not Baudrillard's virtualization, but the opposite, the virtual which influences the reality.

Keywords • Trauma; Modernism; Postmodern; Angst; Low fictionality.

Ledizioni 

Traumi senza choc

Realizzazione del virtuale e dissociazione

Carlo Tirinanzi De Medici

Se anche tu fossi stata di plastica
O di qualche altro materiale stabile
Biodegradabile...
VASCO BRONDI

Ma come si faceva a esprimere
in parole le emozioni del corpo?
VIRGINIA WOOLF

I. Il moderno tra choc e trauma

Trauma, etimologicamente “ferita”. Ma se la ferita comparisse dal nulla? In psichiatria il concetto di trauma si è fatto strada lentamente ed è stato oggetto di revisioni, ripensamenti, allargamenti concettuali. Non è raro per i disturbi psichiatrici, in mancanza di correlati biologici, epperò alcune condizioni sembrano rivestire un interesse particolare, anche al di fuori della prassi clinica, che suggerisce risonanze con aspetti della nostra cultura, del nostro etere concettuale: l’autismo, per esempio;¹ il disturbo di personalità borderline e i disturbi dissociativi;² i disturbi d’ansia e ovviamente i disturbi da stress traumatico.

Se già nell’antichità si era rilevata la presenza di condizioni di disagio psichico legate a eventi bellici o catastrofici oggi ricondotte al costrutto nosologico del trauma,³ è nel tardo Ottocento, a modernità ben avviata, che si inizia a riflettere sul problema – soprattutto grazie a Charcot il quale per primo osserva che alcuni eventi possono produrre nel soggetto (maschio o femmina) alterazioni psicologiche (all’epoca chiamate «isteria»)⁴. Sarà Freud ad approfondire il tema, in particolare in alcuni saggi degli anni Venti (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920; *Hemmung, Symptom und Angst*, 1925)⁵ con intuizioni molto attuali come l’idea che non sia l’esperienza *reale* a generare il trauma, quanto la sua mentalizzazione: il che apre la porta alla possibilità di una traumatizzazione vicaria cui si farà riferimento in seguito.

Dalle osservazioni su reduci della Seconda Guerra Mondiale, la American Psychiatry Association introduce nella prima edizione del *Diagnostic and Statistic Manual* (DSM-1,

¹ Carlo Tirinanzi De Medici, *Aut-lit. Primi appunti sulla narrativa al tempo dell’autismo*, in Maria Di Maro, Matteo Petriccione, *Il racconto della malattia*, Napoli, Loffredo, 2021, pp. 241-253.

² V. Massimo Recalcati, *L’uomo senza inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 2010; Guido Mazzoni, *I destini generali*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 13-17.

³ Menachem Ben-Ezra, *Trauma in antiquity: 4000 year old post-traumatic reactions?*, «Stress and Health», 20, 2004, pp. 121-125; Philippe J. Birmes *et al.*, *Psychotraumatology in Antiquity*, «Stress and Health», 26, 2010, pp. 21-30.

⁴ Per una storia globale della categoria: Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, Chicago, U of Chicago P, 2000.

⁵ Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; Id., *Inibizione, sintomo e angoscia*, in Id., *Opere*, vol. 10, Torino, Bollati Boringhieri, 1978, pp. 318-375.

1952) la «*gross stress reaction*», che riprendeva l'idea di *shell shock* sviluppata nella Prima guerra mondiale per descrivere i disturbi riportati dai soldati che avevano vissuto bombardamenti e combattimenti prolungati nelle trincee (letteralmente, il termine indica lo shock da granata). La *gross stress reaction* era considerata un evento acuto, temporaneo. Come è noto, solo in seguito alla Guerra del Vietnam e all'impatto che quell'esperienza ebbe su un gran numero di reduci venne introdotta nel DSM-3 (1980) la categoria di disturbo da stress post-traumatico (PTSD), successivamente rivista nella IV edizione per accogliere non solo gli elementi oggettivi, esterni, che producono il trauma, ma anche quelli soggettivi, reattivi («paura intensa, senso d'impotenza, orrore»), cui si affiancherà nel DSM-5 anche il disturbo acuto da stress (DAS), che si caratterizza per sintomi simili ma di breve durata (inferiore a sei mesi).

Oggi il trauma viene descritto anzitutto tramite i sintomi dissociativi: si riscontrano alterazioni della percezione del sé, caratterizzata da forte ambivalenza fino allo splitting (o bianco o nero, o buono o cattivo: senza possibilità di integrazione di aspetti contrastanti dell'oggetto) e una difficile gestione delle emozioni.⁶ Dominano inoltre angoscia, ipervigilanza e senso di impotenza; si riscontrano pensieri intrusivi, veri e propri flash che riportano all'avvenimento traumatico. Ma in che modo questi stati psicologici trovano spazio nel più vasto campo della cultura?

Anche nelle scienze umane il concetto di trauma ha impiegato tempo per trovare spazio. I *trauma studies* si sviluppano a partire dagli anni Ottanta (a seguito dell'introduzione del PTSD nel DSM-3), ma è a metà degli anni Novanta che tale settore inizia a riscontrare interesse,⁷ in contemporanea con la diffusione del concetto nel pubblico generalista (che, spesso, passa per una concezione *collettiva* del trauma: la “riscoperta” della Shoah che entra con forza, in quegli anni, nello spazio mediale).

Questo nonostante già Walter Benjamin, proprio sulla scorta di Freud ma spingendo oltre l'intuizione del viennese, avesse indicato il trauma come esperienza fondante del moderno – concetto ripreso oggi ampiamente da buona parte della letteratura critica sull'argomento, tanto che per Lerner e Micale il concetto di trauma è tra gli elementi dello *Zeitgeist* moderno,⁸ appunto tratto del nostro etere concettuale, mentre secondo Selzer «the modern subject has become inseparable from the categories of shock and trauma».⁹

Se l'idea di choc – il colpo improvviso: *l'inatteso* – ha attraversato rapidamente sia la pratica clinica (*shell shock*) sia la cultura letteraria e filosofica (appunto da Benjamin in giù), come si è detto il trauma è un interesse decisamente più recente, in particolare dell'ultimo trentennio.

⁶ «L'attivazione emotiva intensa dovuta alla scarsa modulazione può produrre un circolo vizioso in cui l'emozione non modulata determina dis-integrazione cognitiva la quale peggiora la possibilità di regolare lo stato emotivo che di nuovo aggrava le difficoltà di integrazione cognitiva (dissociazione)», Giovanni Liotti e Benedetto Farina, *Sviluppi traumatici*, Milano, Raffaello Cortina, 2011, p. 26.

⁷ Tra i primi testi che diverranno fondanti per questa diffusione: *Trauma: Explorations in Memory*, ed. by Cathy Caruth, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1995; Ead., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.

⁸ *Traumatic Pasts. History, Psychiatry, and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, ed. by Mark S. Micale and Paul Lerner, Cambridge, Cambridge UP, 2001.

⁹ Mark Selzer, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, «October», 80, 1997, pp. 3-26, p. 18. V. Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008, p. 19: «trauma is a concept that can only emerge within modernity, [...] as an effect of the rise, in the nineteenth century, of the technological and statistical society that can generate, multiply and quantify the 'shocks' of modern life».

Lo sguardo retrospettivo che fa del trauma uno dei fondamenti dell'esperienza occidentale degli ultimi duecento e rotti anni è un gesto intellettuale che rende conto innanzitutto della rilevanza *attuale* di questo concetto *per noi*, viventi nell'estremo contemporaneo occidentale. Certamente, le grandi tragedie del Novecento (le Guerre mondiali e tutti altri conflitti, i genocidi, la Shoah) hanno reso evidente, e su larga scala, la problematica, in un momento nel quale i Paesi avanzati avevano risorse e tempo per occuparsi non solo delle esigenze immediate (cibo, riparo...) dei loro cittadini.

Nel presente saggio vorrei però provare a individuare alcuni aspetti profondi, propri della forma di vita occidentale in specie contemporanea, che risuonano nell'idea di trauma. Partirei da ieri per arrivare a oggi, vedendo come il trauma sia così legato all'esperienza del moderno e da lì passando a indagare le risposte che la letteratura ha provato a dare a questa condizione – risposte, o anche solo *descrizioni*: la letteratura infatti raramente *cura*, in primo luogo osserva. Fa piuttosto, prolungando la metafora medica, diagnosi.

2. Tempeste baudelairiane e training benjaminiano

Dunque, trauma e moderno. Forse: il trauma *del* moderno. Freud in *Al di là del principio di piacere* (1923) aveva individuato alla base di certe nevrosi (quelle «traumatiche») uno stimolo esterno capace di superare la soglia di sopportazione. La psiche per Freud funziona in chiave energetica: se l'energia che proviene dall'esterno è troppo intensa crea nel soggetto una specie di cortocircuito. Questo stimolo così intenso è ciò che Benjamin, riprendendo proprio Freud, chiama choc. Si sa che l'esperienza del moderno è per Benjamin un fatto percettivo¹⁰ basato su momenti di rottura, una cognizione insomma che procede a strappi e salti: i «gesti bruschi» sintagmaticamente slogati che sostituiscono quelli, lenti e continui, di una volta.¹¹ È dalla folla, *continuum* disorganizzato composto di singolarità non dialoganti, passanti come molecole ipercinetiche in un gas che si urtano. che emerge più che mai la natura scioccante del moderno.

La folla metropolitana è paragonata a un serbatoio di energia elettrica o, come dice riprendendo proprio Baudelaire, a un «caleidoscopio dotato di coscienza» che rischia di riversarsi sul soggetto e ottunderlo con la sua energia. L'urto subito dal poeta mentre cammina nella folla (epitome dei «gesti bruschi»)¹² è segno di questo choc sempre pronto a colpire e a produrre effetti traumatici:

Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.¹³

¹⁰ Anche qui si veda Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., p. 30: «La maggior parte delle esperienze spiacevoli che noi avvertiamo sono di origine *percettiva*. percezione cioè della pressione esercitata da pulsioni insoddisfatte, ma anche percezione di stimoli esterni, di per sé già disturbanti o che suscitano una sensazione di penosa attesa nell'apparato psichico, sensazione che viene riconosciuta cioè come un "pericolo"».

¹¹ Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Opere complete*, vol. 3, Torino, Einaudi 2003, pp. 204-246, p. 228.

¹² Ivi, p. 212 (anche la cit. precedente, che deriva da Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1976, p. 333).

¹³ Baudelaire, *Fusées*, in Id., *Œuvres*, cit., p. 719 (XXII): «Perduto in questo brutto mondo, spinto a gomitate dalla folla, sono come un uomo stremato il cui sguardo non vede, dietro di sé, negli anni profondi, che disillusione e amarezza, e davanti a sé soltanto una burrasca che non contiene niente di nuovo, né insegnamento, né dolore», le trad. sono mie.

Un passato di amarezza, e davanti ancora dolore: e soprattutto, la diade incertezza (la burrasca che arriva, ma non si sa quando) e continuità («rien de neuf»), cioè il trauma che destabilizza ma non promette una trasformazione, un passaggio di stato: l'uomo resta vincolato in questo spazio presente e senza uscita, nel quale il prima e il dopo si fondono. Una condizione che è stata grammaticalizzata come fondamento del contemporaneo (lo sciopero degli eventi, la fine della storia...), così rilevante al punto da non essere scalfito nemmeno dalle tragedie che sono tornate a colpire l'Occidente dopo mezzo secolo di pace.

Così anche l'apparizione della passante: sullo sfondo le strade rumorose della metropoli, «l'apparizione [della passante] gli è arrecata dalla folla», e

L'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo, quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l'attimo dell'incanto. Così il sonetto presenta la figura di uno choc, anzi, di una catastrofe.¹⁴

Catastrofe che è immagine dello choc supremo, quello dato dalle devastazioni della Prima guerra mondiale. Queste hanno prodotto «una sensazione simile all'estasi degli epilettici».¹⁵ La guerra con il suo «eccesso di stimolazione» ha prodotto una «disintegrazione nella capienza massima [*capacity*] di esperienza» del soggetto.¹⁶ Dunque, choc. Ripetuto, tanto da *derealizzare* l'esperienza. Questo è il senso della «Fourmillante cité, cité pleine de rêves, / où le spectre en plein jour raccroche le passant!» di *Les sept vieillards* (nei *Tableaux parisiens*)¹⁷ nella quale i soggetti altri, la folla insomma, diventano presenze fantasmatiche, seriali, identiche, legate a una logica inconscia – «fils et père de lui même»: padre e figlio di se stesso, chiaramente un principio simmetrico (e infatti la ragione è insufficiente: «Vainement ma raison voulait prendre la barre; / la tempête en jouant déroutait ses efforts»)¹⁸.

Allora lo choc della folla dà una *ripetizione*, l'evento si riproduce sempre uguale (i vecchi che si moltiplicano) e genera angoscia: la tempesta come malessere interiore (comune in Baudelaire), non finalizzato (immagine d'angoscia, cioè ossia di un'ansia generalizzata e non focalizzata) e totalizzante. Trauma, insomma.

Lo choc è la forma della percezione della modernità: da esso derivano i grandi concetti benjaminiani (l'allegoria vuota; la «traccia» come forma della conoscenza moderna) che la definiscono.

E lo choc dà origine a un trauma che a sua volta può infestare il paziente per periodi brevi (ciò che oggi definiamo DAS) o lunghi (PTSD).

Lo choc a sua volta nasce da un momento (un evento) traumatico: il primo è alla base del secondo, ma quest'ultimo è *un effetto psicologico* del primo, il risultato di un vissuto, di una esperienza. E tale choc può essere riassorbito ed elaborato piuttosto rapidamente (dando origine al fenomeno del DAS) o permanere (PTSD).

Esso può essere quel sovrappiù energetico così forte da rompere le difese del soggetto e sovraccaricare l'inconscio, che dunque rimuove l'evento traumatico per non esserne sovrappreso. Insomma le «grandi T» della clinica del trauma (gli eventi maggiori: attentati, guerre, disastri...).

¹⁴ Benjamin, *Di alcuni motivi*, cit., p. 231.

¹⁵ Id., *Strada a senso unico*, in Id., *Opere complete*, vol. 2, pp. 596-670, p. 643.

¹⁶ Janet Oppenheim, *Shattered Nerves*, Oxford, Oxford UP, 1991, p. 120.

¹⁷ «Città formicolante, città piena di sogni, / in cui in pieno giorno lo spettro molesta il passante!».

¹⁸ «Vanamente la mia ragione voleva prendere il timone; / la tempesta soffiando dirottava i suoi sforzi».

Benjamin invece è interessato alle “piccole t”: a quella miriade di urti, fisici e mentali, cui va incontro l’uomo moderno; all’assalto percettivo delle vetrine nei *passages* o delle réclame, ai cozzi con altri individui mentre si attraversa una folla, ai gesti inconsulti e bruschi con cui si accende un fiammifero. Tutto concorre a generare una serie di choc nel soggetto, che finiscono per produrre comunque un effetto traumatico: è il senso del celebre saggio su Baudelaire.

Oggi una simile concezione si sta facendo strada anche nella medicina, laddove si parla di PTSD complesso, ovvero originato da una *serie* di traumi sostenuta nel tempo. Liotti e Farina hanno proposto per queste situazioni il concetto di «sviluppo traumatico»¹⁹ per sottolineare appunto la natura non singolarità, ma iterativa dello choc ripetuto che produce trauma, per esempio nelle relazioni d’abuso.

Lo choc non è però in Benjamin un evento solo negativo. Innanzitutto è: in quanto tratto peculiare della modernità è parte dell’esperienza del moderno che facciamo tutti e come prima cosa, prima di giudicarlo, va indagato perché senza affrontarlo, non si può che restare traumatizzati. Inoltre non è necessariamente negativo. La folla traumatizza, è vero, ma porta anche la passante, il desiderio o la promessa di felicità: dunque non è «solo un elemento ostile».²⁰

Il meccanismo ideato da Benjamin assomiglia alle terapie recenti per il trauma. Si ricordi che egli distingue il concetto di “esperienza” da quello di “esperienza vissuta” (*Erlebnis*); la seconda permette di rielaborare razionalmente, attraverso la riflessione, gli “choc” della vita, così da impedirne la penetrazione nel profondo e da difendere la coscienza dal loro assalto. La semplice “esperienza” è invece quella subita direttamente dallo choc, *senza mediazione*. «Le impressioni o sensazioni dell’uomo», scrive Valéry, «rientrano, considerate in se stesse, nella categoria delle sorprese; testimoniano di un’insufficienza dell’uomo [...]. Il ricordo [...] è un fenomeno elementare e tende a darci il tempo di organizzare» la ricezione dello stimolo, garantendoci il «tempo che a tutta prima ci è mancato».²¹

Il ricordo volontario ci ridà gli eventi già elaborati dalla coscienza, ma le esperienze profonde restano al fondo dell’Io, e possono emergere solo tramite la memoria involontaria, secondo una suggestione che è anche proustiana. Qui, in questa tipologia di memoria, si ritrova secondo Benjamin la possibilità di una condivisione di esperienza che in tal senso, per esempio, può recuperare l’antico ruolo del narratore.²² Lo choc assorbito dalla coscienza e riemerso in tal modo permette di recuperare una *Erlebnis*, e Baudelaire può con la poesia trasformarlo in ricordo volontario. Il trauma è elaborato, assorbito, risolto.

3. Depotenziare per addestrare: una strategia modernista

L’arte moderna può allora fungere da vaccinazione, da «training» intellettuale. Un vaccino attenuato, perché si muove nel nuovo «spazio di gioco» creato dalla riproducibilità tecnica dell’opera d’arte e dunque dai nuovi media. Tale spazio è una palestra (cognitiva) che di fatto rafforza la barriera, la scorza come la chiamava Freud che ci difende dall’eccesso energetico, e permette di resistere al sovraccarico prodotto dalla vita nella metropoli. Così

¹⁹ Liotti e Farina, *op. cit.*, *passim*.

²⁰ Benjamin, *Di alcuni motivi*, cit., p. 228.

²¹ Paul Valéry, *Analecta*, Paris, Gallimard, 1935, pp. 264-265.

²² Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov*, in Id., *Opere complete*, VI, Einaudi, Torino 2003, pp. 328-375.

in molti testi modernisti – semplificando – si registrano due strategie complementari: l’epifania “forte”, joyceana, per reagire alle “grandi T”, e quella “depotenziata”, woolfiana, opposta alle “piccole t”.

L’inizio della *Recherche* ci presenta «evocazioni vorticosose e confuse»: ²³ Marcel si mette a letto e inizia una serie di pensieri sconnessi, che si fermano prima di farsi racconto o descrizioni compiuti. Choc potremmo dire, anche qua, uno choc autoindotto. E tutta la produzione modernista (non solo: si pensi alla sconnessione logico-sintattica delle Avanguardie) si basa su queste frammentazioni, riproducendo l’esperienza cognitiva moderna. D’altra parte questo baudelairiano deserto di noia (l’insignificanza dei singoli istanti, anarchici e fuori da ogni catena significante) presenta delle oasi: le epifanie. In esse l’evento esterno non solo raggiunge un livello cognitivo ma anzi risuona con il soggetto che ne trae senso. ²⁴

Sono le epifanie, che riorganizzano l’esperienza dotandola di senso, cioè simbolizzandola. ²⁵ Dunque il montaggio sia addestra, sia consola. Ricostituisce una forma provvisoria dell’esperienza passata. «La realtà non si forma che nella memoria»: ²⁶ quella memoria che il trauma nega, rifugge (si pensi alla tendenza alla rimozione totale, per cui il traumatizzato rifiuta ogni discorso, cioè ogni atto simbolizzante che possa riportarlo al trauma), appunto correlata alla rammemorazione benjaminiana.

Quando ripensa alla signora Ramsay, Lily riflette che quei momenti di rammemorazione sono «estremamente fecond[i]», li vede come «una goccia d’argento da cui attingere la luce, per illuminare la tenebra del passato»: ²⁷ i momenti fecondi riportano qui il passato, l’esperienza passata, e consente una nuova significazione.

E questa significazione è *minima anche per il personaggio*, cioè non siamo di fronte alla rivelazione di una verità, all’emersione di un senso che il fluire del quotidiano sommerge. In Joyce l’epifania è invece proprio questo: si pensi al *Ritratto dell’artista da giovane*, alla ricerca della «Stasi luminosa silenziosa» di Stephen come epifania *strutturata in arte*. ²⁸ O al finale dei *Morti*, in *Gente di Dublino* – la neve, la scoperta del tradimento, lo strappo che rivela e illumina e trasforma la percezione (e modifica «il senso dei sorrisi e quello dei ritorni», come in analogia situazione scrisse Roberto Vecchioni). Tutto si riconfigura: è un’operazione eminentemente, barthesianamente *semiologica*, la riorganizzazione del senso sulla base di un elemento strutturale profondo, scoperto o rivelatosi d’improvviso.

In Woolf il senso dunque è minimo. Subito viene coperto da altri sensi, un costante rimpallo della memoria, della mente che vaga. E nulla sembra sfuggire a questa volatilità. Nemmeno, forse l’Opera: quando tira l’ultima pennellata, Lily lo fa «*come se* per un istante tutto le apparisse chiaro»: ²⁹ «as if», uno spazio *possibile*, «una figura o troppo, una mera somiglianza». ³⁰ Lily non *vede*, ma si comporta *come se vedesse*. Auerbach era fin moderato: non è solo il narratore che non sa cosa *fanno* i suoi personaggi; i personaggi stessi non

²³ Marcel Proust, *Dalla parte di Swann*, Roma, Newton Compton, 1990, p. 6.

²⁴ «Le intermittenze del cuore tendono alla dimensione dell’istante: anche al centro di opere fluviali, ciò che davvero conta, ciò che custodisce il senso di una vita non si gioca nella durata ma nell’attimo», G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 341.

²⁵ Sull’epifania modernista, vedi Hugo Azérad, *L’univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner: le concept d’épiphanie dans l’esthétique du modernisme*, Bern, Lang, 2002.

²⁶ Proust, *op. cit.*, p. 148.

²⁷ Virginia Woolf, *Al faro*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 181.

²⁸ James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Oxford, Oxford UP, 2001, p. 167.

²⁹ Woolf, *Al faro*, cit., p. 213.

³⁰ William R. Handley, *The Housemaid and the Kitchen Table*, «Twentieth Century Literature» XL, 1, 1994, pp. 15-42, p. 25.

hanno idea di cosa *vedono*. E allora la mimesi non è imitazione, ma una rappresentazione *interiore e momentanea*. L'epifania, appunto.

Il Reale non significa, la nostra *esperienza* del Reale non significa se questo non viene simbolizzato.³¹ Questa simbolizzazione *non* è opposta all'epifania, è l'*assorbimento* dello shock epifanico. L'effetto è infatti positivo. In Joyce, nei *Morti*, l'epifania *chiude* il racconto e l'esperienza del protagonista. In chiave inquietante (e lo stesso avviene, in scala maggiore, nell'*Ulisse*), ma dando un di più di senso, un senso che finalmente è *quello*. Gretta l'ha tradito: il passato acquista una nuova forma, un nuovo senso. E un senso stabile: il tradimento. Qui l'epifania si dispiega in tutta la sua forza perché è in effetti una ricollocazione del senso.

Le epifanie woolfiane sono allora minime perché *depotenziate*, a bassa intensità. Non trasformano radicalmente. Si sommano, mattoncino dopo mattoncino, pennellata dopo pennellata. E comunque alla fine, sì, il dipinto «è concluso»: ma che senso ha *davvero*? Dovrebbe averne *al di fuori* del soggetto, cioè essere immagine dell'arte come resistenza all'anarchia che si spande sul mondo. Ma in un prospettivismo radicale come quello di Woolf, quel senso non è dato. Più che significato, sembra *significanza*, la *costruzione* del significato, un *processo* sempre incompleto che rimanda a un nucleo di significazione irraggiungibile. Come irraggiungibile è il nucleo del ricordo traumatico. E non a caso proprio per Woolf le epifanie sono accostate al trauma.

In *A Sketch of the Past* Woolf racconta le *sue proprie* epifanie e lo fa in termini di «shock», di «colp[i] da un nemico nascosto oltre la bambagia della vita quotidiana».³² Anche in *Al faro*: «le sensazioni fisiche che derivavano dall'esperienza nuda» per Lily sono «estremamente sgradevoli»: ³³ perché non riesce a trasformarle in linguaggio («Ma come si faceva a esprimere in parole le emozioni del corpo?»), riflette). Qualcosa che viene da oltre, da fuori: da uno spazio che non riusciamo a concepire del tutto e che proprio per questa sua alterità traumatizza, produce *angoscia*. Joyce mette questo spazio in piena luce. Woolf lo fa apparire e subito scomparire, ne mostra ora un pezzo ora un altro. Potremmo dire che l'uno adotta un metodo classicamente psicoanalitico che risimbolizza lo choc; l'altra invece adotta un metodo cognitivo-comportamentale esponendosi a dosi minori dello choc (training). L'uno ristabilisce un significato; l'altra cerca di *accettare* la mutabilità del significato.

«Forse, l'immobilità delle cose intorno a noi è imposta loro dalla nostra certezza che sono esse e non altre, dall'immobilità del nostro pensiero nei loro confronti».³⁴ Percepirne la variabilità significa ripensare il proprio rapporto con la realtà e anche, forse, accettarla. Niente è un materiale stabile: tantomeno i pensieri o le emozioni che filtrano il mondo: una madeleine, una passante, un uomo che forse si è pensato di amare e forse si è amato *ma forse no*, forse non era amore ma paura, paura di lui o del futuro, bisogno di una *figura paterna* scambiata per amore.

In modo analogo nella scena della cena, nel *Faro*, la messa in forma del mondo, l'acquisizione di senso, sono momentanee e caduche, dovute alla percezione della signora Ramsay e subito inghiottite dal ricordo, da quel tempo che passa. Piuttosto interessante che

³¹ Come per la rammemorazione; come «la seconda volta» pavesiana, è nello spazio ulteriore del ricordo, della ricomposizione che acquista senso (ulteriore indizio della contiguità tra Pavese e il Modernismo). Vedi anche § 6.

³² Woolf, *A Sketch of the Past*, in Ead., *Moments of Being*, New York, Harvest 1985, pp. 61-159, p. 72.

³³ Ead., *Al faro*, cit., p. 186.

³⁴ Proust, *op. cit.*, p. 5.

mentre la signora Ramsay faccia due passi *avanti* per conferire senso alla tavolata, Lily ne faccia uno *indietro* per osservare correttamente il suo dipinto e così dargli (in modo opposto alla signora Ramsay) un senso.

Se è vero come dice Sara Sullam³⁵ che la prima parte di *To the Lighthouse* è costruito sui modelli (sovvertiti) del romanzo ottocentesco e la terza invece propone modelli nuovi (modernisti), i due movimenti (l'avvicinarsi di Ramsay, l'allontanarsi di Lily) riprendono le due tipologie di ricezione descritte da Benjamin: quella auratica, per la quale l'oggetto apparentemente è presente (e in realtà lo allontana in una distanza siderale, superumana, mistica), e quella dello choc, che distanziando in verità avvicina, presentifica.

Le epifanie depotenziate di Woolf, o quelle che perdono consistenza di Faulkner (tutto è solo urlo e furore), e in parte anche quelle di Marcel (ma il testo proustiano sembra mantenere entrambe le possibilità dell'epifania, quella di produzione di senso joyceana e quella di significanza woolfiana), sono una forma di training. Riducendo l'energia dell'impatto il soggetto impara a convivere (e infatti Lily alla fine conclude quel benedetto dipinto). Sono sempre incomplete o momentanee: sono il *processo* della significazione, non tanto la significazione in sé. Questo conta: il movimento.

4. La bolla e l'intensità: gli anni Ottanta

Nell'arte – mercé l'intuizione freudiana – lo choc non è un processo fisico: l'urto, il gesto rapido e meccanico o meccanicizzato (lo sfregamento di un fiammifero; il gesto ripetuto dell'operaio nella catena di montaggio; il clic dell'otturatore della macchina fotografica). Anzi, in primo luogo è un processo cognitivo e per questo è il cinema secondo Benjamin, è innanzitutto il montaggio, il training di scelta. Il montaggio affianca informazioni distinte, dunque *più informazioni nello stesso lasso di tempo*, e queste informazioni sono *slegate* sicché obbligano il soggetto a elaborare *di più*, a ricreare i collegamenti e i nessi logico-causali.³⁶

Non sembra una forzatura, dunque, osservare che l'ingresso del trauma nel campo largo della cultura sia avvenuto mentre i flussi informativi si moltiplicavano. Prima – tra Simbolismo e Modernismo – lo choc: l'urto iniziale. Solo successivamente entra in gioco ciò che Woolf e Benjamin avevano intuito, cioè l'effetto di una serie ripetuta di urti, micro-traumi che generano un malessere maggiore. Ma cosa succede quando questo flusso informativo si amplifica oltre ogni limite? Quando la tecnica di desensibilizzazione modernista sembra riprodursi costantemente ovunque – lo zapping, i videoclip, e ora i video di Tiktok o lo scrolling compulsivo di Instagram... –?

Succede che la desensitizzazione (la vaccinazione, il training benjaminiano) diventa un vero e proprio ottundimento. Gli choc sono continui, il mondo è invaso da un rumore bianco che forma l'etere esperienziale dei soggetti: un ronzio senza senso, anarchico e casuale, come la vita moderna. La struttura di *Rumore bianco* procede a strappi o salti ma per tornare sempre allo stesso punto,³⁷ come se non ci fossero direzionalità né trasformazione (cioè mutamento) temporali, riproduce l'ottundimento dell'uomo nella società dei consumi. Gli

³⁵ Questo paragrafo riprende diverse idee di Sara Sullam, *Tra generi. Virginia Woolf e il romanzo*, Milano, Mimesis, 2016.

³⁶ Vedi anche Carlo Tirinanzi De Medici *Breve/lungo*, in *Brevitas*, a cura di Carlo Tirinanzi De Medici e Stefano Pradel, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2018, pp. 7-45.

³⁷ Evidente nella prima parte, dopo l'unico momento che sembra avere effetto (l'Evento tossico aereo che accade nella seconda parte), il finale della terza ci fa ripiombare nell'esistenza adirezionale della prima (e infatti i protagonisti tornano a fare le cose di prima).

strappi, i salti, il *montaggio* che dà forma alle nostre vite (divise tra vita privata e amorosa, amicizie, lavoro...) sono accettati, moltiplichiamo gli Io e stiamo bene perché nulla cambierà mai, sarà sempre possibile *aggiungere un Io* al nostro portafogli identitario.

C'è una «impronunciabilità», dice Murray (apparente alfiere della logica tardo-capitalista), nelle cose che ci circondano, in ciò che attraversiamo e desideriamo e compriamo.³⁸ Un fondo, che in verità non può essere mai verbalizzato. E a fronte di ciò il sistema mediale punta alla *rimozione*: la morte espunta dai programmi TV, l'ansia del lieto fine dei racconti che costellano il romanzo. Il rumore bianco, adirezionale e atonale, che ottunde, copre tutto. Di fatto, però, fa continuamente sperimentare microtraumi. E in effetti il sollievo è precario: basta un nulla, e la rimozione cede il passo a qualcos'altro. Basta spostare i prodotti nel supermercato e i clienti «Procedono in *frammentario stato di trance*, si fermano e riprendono ad andare», «Non ne *capiscono* [del cambio di posto dei prodotti] il motivo, non ne *scoprono il senso*».³⁹ Trance, movimenti a scatti, incomprendibilità dell'evento. Sintomi di dissociazione, non di rimozione o repressione: sintomi di una reazione a un trauma che è pronto a balzare fuori al minimo cenno che, pure indirettamente, lo richiami, lo evochi anche in modo indiretto o ipermediato. Ovviamente accade lo stesso quando la catastrofe buca lo schermo ed entra nella vita di Jack.

L'Evento tossico aereo arriva, ma non trasforma nulla. Certo: colpisce Jack, che percepisce la possibilità della propria morte. Ma ciò non influisce *davvero* su di lui: già prima temeva la morte, come sua moglie Babette. Il finale circolare (al supermercato) riproduce la logica del non-movimento, della non-evoluzione. Escludere ciò che non si vede: escludere il Reale, spostarlo in una zona morta della nostra cognizione. E andare avanti col pilota automatico, in una specie di *bolla* fatta di routine. Dunque un fenomeno dissociativo, che vuole cancellare l'imprevedibile, ignorarlo. Scindersi e vivere come se non esistesse la parte mortale di sé, la parte che *ci fa paura*, fino eventualmente a scomparire. Annullarsi. Chiudere tutto fuori.

Il nucleo oscuro resta al suo posto e si fa di tutto per non guardarlo, questo nucleo. È una presenza che viene nascosta, un essere che non appare, pur sapendo che c'è. È – veridittivamente – un *occulto*. O è qualcosa che non c'è, pur sapendo che non appare: un *segreto* che non si può dire nemmeno a se stessi. (Soprattutto a se stessi). È un oltre sempre a un passo da noi: «c'è un mondo nel mondo», leggiamo in *Libra*. E questo mondo, però, non è visibile, non è percepibile, rimane latente (freudianamente).⁴⁰ L'incontro con esso è intollerabile, come lo è per Jack la messa a nudo della propria mortalità. Le tragedie distanti non anestetizzano, in realtà: fanno dissociare, spingono il nucleo oscuro più sotto, perché richiamano quell'avvenimento traumatico. Non preparano: distraggono. Anticipano quel trauma, lo indicano, senza prepararci a esso.

In una strategia apparentemente opposta, il trauma viene cercato *attivamente*. Il testo anziché depotenziare *intensifica*. È l'ingresso di una dimensione eccezionale, ma un'eccezionalità televisiva: «sesso e violenza», come dice Nicolò Contessa, sono il punto di caduta di questa strategia. Propongono un trauma in piena regola, che devasti il soggetto, il suo mondo. Con particolare rilevanza al grande rimosso del nostro tempo, la morte (individuale

³⁸ Don DeLillo, *Rumore bianco*, Einaudi, Torino 2001, p. 47. Su Murray, vedi Stefano Brugnolo, *White Noise, ovvero la realtà come ritorno del represso*, «Between», in corso di pubblicazione.

³⁹ DeLillo, *op. cit.*, p. 388, corsivi miei.

⁴⁰ Si possono estendere dunque le conclusioni, che vanno in questa direzione, di Theophilus Savvas, *American Postmodern Fiction and the Past*, London, Palgrave MacMillan, 2011, pp. 40-66.

o di massa): omicidi, stragi e così via; la violenza...⁴¹ Un'intensificazione che all'inizio accompagna l'anestesia (*Rumore bianco* e *Meno di zero*, esordio di Bret Easton Ellis, sono entrambi del 1985) e poi ne prende il posto. Daniele Giglioli evidenzia come la poetica dell'«estremo» nasca proprio in quegli anni, presso autori «borderline» che s'ispirano a queste tecniche iperintensificanti.⁴²

Certo: il punto di caduta è *mediato* nell'immaginario collettivo, prodotto dai linguaggi della televisione, dei media di massa. Sesso e violenza sono i due pilastri infatti dell'entertainment. E gli omicidi di Patrick Bateman in *American Psycho* sono proprio entertainment: addirittura li registra per riprodurli, per poterli guardare sulla televisione. L'uscita dal consesso civile, dalle norme che regolano la vita comune, è vissuta come liberazione, come incontro con il vero Sé. Uscita dall'inferno del presente («Lasciate ogni speranza...») recita il graffito all'inizio del romanzo), tentativo di affrontare un Reale che si teme e si desidera, davanti al quale Patrick sarà davvero se stesso. L'omicidio come punto estremo del «disgusto» che non può essere grammaticalizzato in estetica, resta sempre al di fuori⁴³ e così porta *dentro* l'esperienza il Reale tanto temuto. Ma il meccanismo non funziona. A lungo andare Patrick smette di provare piacere persino negli omicidi:

Nulla riusciva a contenermi [to subdue me]. Ben presto ogni cosa sembrava tediosa [dull]: un'altra alba, le vite degli eroi, innamorarsi, la guerra, le scoperte che ognuno faceva sugli altri. [...] Non c'era un'emozione chiara, identificabile [clear, identifiable], eccetto avidità e, forse, *disgusto* totale.⁴⁴

E infatti man mano che andiamo avanti nel romanzo si moltiplicano i dubbi su quanto abbiamo letto: davvero ha ucciso quelle persone? L'inquietudine d'inesistenza di Patrick non viene eliminata, ma *rafforzata*: anche i suoi delitti, segno di esistenza e presa di contatto con il mondo, forse sono solo una sua proiezione, un altro fantasma. «...C'è un'idea di un Patrick Bateman, qualche tipo di astrazione, ma non c'è un vero me, solo un'entità, qualcosa d'illusorio [...]: semplicemente io non sono lì».⁴⁵

D'altra parte già all'inizio del romanzo egli aveva operato una proiezione identificativa sul suo antagonista Price, visto come malevolo, privo di empatia, con tendenze omicide (così Patrick si può descrivere gentile, tollerante, amorevole).⁴⁶ Il suo Io è vuoto («I am not there»), instabile, ed infatti esiste solo relazionalmente: quando Price scompare, inizia la furia omicida di Patrick. Affronta il traumatico, lo produce, per vedere se ha un effetto. Ma

⁴¹ E in Italia, dove il dissenso ha subito una progressiva criminalizzazione, non è forse un caso che la generazione degli anni Settanta sia quella più portata a illustrare la violenza brutta (penso alle ondate del pulp e dei Cannibali).

⁴² Oltre al saggio di Giglioli che si occupa della situazione negli anni Zero (Daniele Giglioli, *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet 2011, nuova ed. 2021), si pensi, per l'Italia, al successo della narrativa «cannibale» nella seconda metà degli anni Novanta.

⁴³ Giglioli, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁴ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, Milano, Bompiani, 1998, p. 275, corsivo mio. La richiesta di contenimento, la cessione della sovranità a un terzo che possa *sottometterlo* («subdue») è tipica del borderline, come lo è l'anestesia (tutto appare *dull*, sì noioso ma anche sordo, ovattato), o meglio l'*emotional numbing* che appunto silenzia i sentimenti, ed è un portato della dissociazione tipica di questa condizione (a sua volta strettamente legata alla presenza di traumi, soprattutto nella fase di sviluppo dell'attaccamento).

⁴⁵ Ivi, p. 180. L'originale recita: «there is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory [...]: I simply am not there».

⁴⁶ Vedi Georgina Colby, *Bret Easton Ellis: Underwriting the Contemporary*, London, Palgrave Macmillan, 2011, p. 74.

non è così. L'intensità che vorrebbe riprodurre lo choc, confrontarci con il reale e permetterci di elaborare il trauma, dunque, non riesce verificarsi; si reinstaurano strategie dissociative che allontanano il trauma, lo respingono come *emotional numbing*, derealizzazione, depersonalizzazione...

Non si verifica quella *mediazione* che integrerebbe il traumatico: la scissione, la dissociazione sono forme di conflitto irrisolto, e irrisolto perché *non si vuole (non si può) risolverlo*. E in modo analogo sul piano del senso non si dà realismo in senso classico (i personaggi di Houellebecq sono sempre un po' di carta, le trame di Ellis o DeLillo sono sempre lontane dal grado zero del quotidiano). Lo stesso avviene sul piano squisitamente narrativo: le trame "postmoderne" (o ipermoderne: qui c'è netta continuità tra le due) hanno abbondanti satelliti narrativi, certo, ma *organizzati e interessanti*; mentre nel Modernismo sono davvero eventi minimi come voleva Chatman,⁴⁷ puri riempitivi in attesa di un'epifania — il flusso informativo di Dublino che colpisce Stephen, per esempio. In DeLillo, Bolaño, Ellis, Houellebecq ecc., invece questi satelliti hanno una loro forza narrativa che però non diventa *trama* e non si potenzia, ma invece evapora. In 2666 questo è evidentissimo: forti elementi che agganciano il lettore (suspense, misteri, avventura...) e che non portano a niente. L'intensità arriva e passa. Intorno all'oasi d'orrore resiste un deserto di noia in cui si finisce per essere riassorbiti: quel deserto è la morte del soggetto.

Si tratta insomma di una deformazione dei due atteggiamenti modernisti: l'epifania joyceana che rafforza stabilizza, dà senso, e quella woolfiana, che depotenzia e addestra al flusso — senso e significazione insomma. Ma la fiducia nella funzione vaccinale di queste strategie ecco si è perduta, o almeno non sembra riuscire a salvare nemmeno i personaggi, né funziona più nello spazio ulteriore dell'Arte. La mediazione è pertanto espunta; l'ambiguità rifiutata, non viene mai in alcun modo integrata. O è addomesticato, questo reale, e dunque appare posticcio, o è selvaggio e incomprensibile. O è simbolico (un simbolico depotenziato) o è Reale. O rientra negli *schemata* cognitivi o è del tutto incomprensibile: tutto-o-niente, bianco-o-nero — *splitting*, nel lessico psicologico, ossia proprio *l'incapacità di integrare segnali contrastanti* (e dunque mediarli). Così anche il romanzo è o dispositivo di controllo (Moretti) o macchina ambigua (Empson, Orlando). D a questo punto di vista (semplifico) non è vera *flessibilità* cognitiva, piuttosto ampliamento e arricchimento di *schemata*, di *riflessi* cognitivi (percezione-elaborazione automatiche). Così in effetti non si dà nemmeno quella tipologia di mediazione concettuale che è la formazione di compromesso orlandiana: d'altra parte, se non sono più le patologie della repressione (il Discorso del Padrone, direbbe Lacan) al centro della nostra esperienza ma quelle della scissione, la moltiplicazione dell'Io che non tollera fratture al suo interno e perciò espunge le parti di sé che risultano di volta in volta estranee; se è così forse la macchina ermeneutica di Orlando (e, per i punti in comune, anche quella di Jameson che vede i testi come risoluzioni simboliche di conflitti reali) richiederebbe una messa a punto.

5. La guerra dei mondi (possibili)

Vi è però un'altra strategia che sembra sfruttare questa forma di antitesi non sintetizzabili, questa dialettica bloccata. Essa riguarda le opere che con maggior forza mostrano un conflitto irredimibile, quello tra piano di realtà e piano finzionale: le forme spesso definite ibride per via del loro attingere a due livelli, due sistemi referenziali, due generi discorsivi (finzione e informazione, potremmo dire) e si possono chiamare «a bassa finzionalità».

⁴⁷ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell UP, 1978, pp. 53-56.

Spesso in chiave soggettiva (esplicito nelle autofinzioni), anche nelle nonfiction e nelle docufiction e dintorni dove il punto di vista è soggettivizzato. L'Io, specie extranarrativo, autoriale,⁴⁸ come chiave per confondere i piani narrativi, verrebbe da pensare. Un Io immaginato (auto-fiction) e ricostruito, artificiale, apparentemente solido, che investe il piano finzionale, lo produce e allo stesso tempo lo trasforma (e ne è trasformato). Tanto da attirare il reale nel piano della finzione epperò allo stesso tempo *spostando il piano finzionale sulla realtà*. C'era stato un (lucidissimo) precedente di questa strategia nella quadrilogia di Zuckerman di Philip Roth (1979-1984). il protagonista prima utilizza le sue esperienze per scrivere romanzi autobiografici (*Carnofsky*), ma queste esperienze romanzesche gli si ritorcono contro, e la finzione finisce per deformare e complicare la realtà.

Anche qui il modello di fondo è la strategia modernista: l'Opera che dà senso, che riunisce ciò che è disperso e insignificante. Il testo racchiude i momenti di rottura, li testualizza e così li simbolizza, li rende comprensibili, ristabilisce la catena significativa. Ma la macchina si è rotta, o meglio: l'Opera non è assoluta ma al contrario è in continuità con il mondo. Proprio per questo il senso, soggetto al flusso anarcoide della vita (i fatti che si accumulano in modo a-direzionale), diventa instabile e si ritorna in quello stato d'incertezza. Il trauma viaggia tra i due piani: paradossalmente la sua messa in luce narrativa *ne potenzia l'effetto*.

Il processo creativo di Zuckerman è la quintessenza (intensificata) del romanzo moderno: rielabora, e anzi addirittura vampirizza (intensificazione, anche qui...) la realtà e la trasforma in finzione. Il processo è parossistico, come lo sarà in *Deconstructing Harry* di Woody Allen, dove l'effetto delle finzioni sulla vita diviene particolarmente evidente. E l'effetto della vita sulle finzioni è esplicitamente dichiarato in *L'orgia di Praga*:

Zuckerman aveva perso il suo soggetto [had lost his subject]. La salute, i capelli e il soggetto... Ciò da cui aveva tirato fuori le sue finzioni era perduto [What he'd made his fiction from was gone] – il suo luogo di nascita, il panorama bruciato di una guerra razziale e le persone che per lui erano giganti, tutte morte... Senza un padre e una madre e una patria, non era più un romanziere. Non più un figlio, non più uno scrittore.⁴⁹

Zuckerman prende la propria vita e quella di chi lo circonda, la rielabora con l'immaginazione purificandola, esacerbando i conflitti (e a volte creandoli *ex novo*). In opposizione all'Opera chiusa d'ispirazione modernista di cui è campione il suo maestro Lonoff (che vive autoescluso dalla società proprio per poter creare i propri oggetti artistici), le storie di Zuckerman sono strettamente connesse con la vita del loro autore, mostrata in tutta la sua confusione (lo scopriamo già in *The Ghost Writer* quando ci viene riassunto il racconto *Higher Education*, che rielabora minimamente una serie di episodi vissuti dal giovane Zuckerman nella comunità ebraica di Newark). E alla fine della *Lezione di anatomia* così medita:

Ingoiala come esperienza, poi buttila fuori dalle budella per un secondo giro come arte. Masticare tutto, cercare connessioni – troppo scavo interiore... troppi dubbi sul se davvero ne valeva la pena. Sbaglio se ipotizzo che in anesthesiologia c'è metà della tua vita?⁵⁰

In questo brano si vede bene l'influenza reciproca tra i livelli: la vita masticata e sputata come arte che però comporta un processo bulimico, uno *svuotamento* interiore. Vive solo,

⁴⁸ Vedi Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore*, Milano, Mimesis, 2020.

⁴⁹ Philip Roth, *Zuckerman Bound*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1985, pp. 445-446.

⁵⁰ Ivi, p. 602.

ritirato, separato dalla famiglia e allergico agli scambi quotidiani, ma non per quell'isolamento che è di Lonoff, un modo per dedicarsi alla Letteratura. È per un senso, semmai, d'inappartenenza. E infatti cerca sempre un'altra identità: quando si iscrive all'università è perché, dice, «[vuole] una seconda vita». Come si chiede verso la fine dello *Scrittore fantasma* «what do I know, other than what I can imagine?».⁵¹ E, arrivati all'*Orgia di Praga*, vediamo che non è solo la sua immaginazione a crearlo, a dargli forma, ma anche (soprattutto?) quella degli altri, che a loro volta sono influenzati dalle finzioni di Zuckerman.

Nathan infatti non ha un'identità definita: a seconda di chi lo guarda è un sionista, un antisemita, un figlio ingrato, un personaggio della società dello spettacolo, un pornografo, un artista solitario, un fratello traditore... tutto e niente, ogni identità sovrapposta e alternata alla precedente; ognuno degli osservatori-donatori d'identità influenzato più dalle finzioni di Zuckerman che non dalla sua vita reale (il padre Henry quando legge *Higher Education* lo accusa di antisemitismo). E Nathan in certa misura *asseconda* questi sguardi, *adattandovisi*. Il che – sia lecito un altro passaggio dalla finzione alla vita, dalla letteratura alla clinica – è tipico delle condizioni in cui l'Io è instabile e prende forma dall'immagine che gli altri gli rimandano. E alla fine come il soggetto scisso, anche Zuckerman è alienato dalle immagini di sé in arrivo dagli occhi altrui – giornalisti, ammiratori, critici... Non è un caso che se la prenda così tanto quando Milton Appel *reinterpreta* i suoi libri – e quindi Nathan stesso:

È una cosa che fingi [you're pretending] per i tuoi studenti quando dici loro che c'è una differenza tra i personaggi e l'autore, se questo è il modo in cui la vedi oggi – ma spogliare il libro del suo tono, la trama dalle circostanze, l'azione dallo slancio, ignorare totalmente il contesto che dà a un tema il suo spirito, il suo gusto, la sua vita...⁵²

Insomma, «non è solo un personaggio “complesso” uscito da un romanzo dell'Ottocento, è un personaggio senza centro, un vortice di energia che produce al proprio centro un vuoto».⁵³ E tuttavia non è «nichilismo» come vuole Brent: è perdita di identità, è lo *splitting*, è un Io scomposto e frammentato, scisso. Tipico del borderline, del PTSD. Trasferire il reale nella finzione produce questo effetto perverso.

Particolarmente in *Zuckerman scatenato* il tema è proprio la ricezione del romanzo, la *scrittura* della fiction da parte del lettore che si sostituisce all'autore e in ultimo la riproduzione creativa della fiction che è passata a sciacquare i panni nel Reale. E però le disavventure di Nathan, sia interpersonali sia soggettive (i conflitti con gli altri che si sentono sfruttati ed esposti nei romanzi, e quelli interiori del protagonista, appunto scisso in infinite identità posticce), mostrano che questo circuito non produce il radicalmente Altro dell'arte assoluta modernista, ma anzi agisce al contrario *sul reale*. La fiction di Zuckerman produce «*real consequences*»: «lo sapeva, lo sapeva, lo sapeva, lo aveva saputo tutto il tempo... Lo sapeva quando stava scrivendo il libro. Ma lo aveva scritto comunque» (117-18). Insomma l'identità dello scrittore viene assorbita dai suoi personaggi e viene restituita *allo stesso piano di partenza, quello reale*, ma apparendo più grande, più *sensata*: «una valenza più potente, una vita più carica ed energizzata, più divertente della mia», scrive Roth.⁵⁴

Ma questa identità sfuma: il cortocircuito tra finzione e realtà genera una serie di choc (i passaggi realtà-finzione-realtà) che destrutturano il soggetto. Non diversamente – anzi –

⁵¹ Ivi, pp. 601, 180.

⁵² Ivi, pp. 570-571.

⁵³ Johnathan Brent, *The Unspeakable Self: Philip Roth and the Imagination*, in *Reading Philip Roth*, a cura di Asher Milbauer e Donald Watson, London, Macmillan, 1988, pp. 180-200, p. 184.

⁵⁴ Roth, *I fatti*, Torino, Einaudi, 2007, p. 6.

capita nei testi più recenti che riprendono questa dinamica e la spostano dal secondo grado (la finzione nella finzione) al primo: la finzione nella realtà, o la realtà nella finzione. Autofiction e non fiction si organizzano sulla stessa linea della quadrilogia di Roth. Il diaframma che separa un mondo dall'altro (quello d'invenzione del romanzo; quello attuale in cui ci muoviamo) non è più solo «poroso»,⁵⁵ ma viene fatto saltare: come se gli schermi davanti ai quali si soffermano Jack e la sua famiglia fossero saltati, e le catastrofi televisive – le forme discorsive mediatizzate – entrassero *davvero* nella realtà, non solo nell'immaginario, degli spettatori. Qualcosa che non esiste: le forme perfette dei corpi dei quali si invaghisce Walter nella trilogia autobiografica di Siti; le proprie stesse finzioni che infestano Bret Easton Ellis in *Lunar Park*. Ed è una condizione generalizzata.

Ellis definisce il nucleo del «post-Impero», come chiama l'America contemporanea, «trasparenza», assenza di vergogna:⁵⁶ niente filtri né elaborazione (il disgusto di Giglioli, l'estremo, ciò che non viene grammaticalizzato). Dunque il racconto «iperbolico» delle gesta di Ellis-personaggio⁵⁷ è anch'essa *iperintensità* che però muta di segno, non più spostata nella finzione ma riportata nel qui-e-ora del nostro mondo.

Sembra uno di quei casi che acquistano un significato ulteriore, il fatto che sia stata la paura di una stalker (qualcuno che non sai chi è, e che ti scruta...) alla base dell'idea che permette a Ellis di superare il blocco dello scrittore e ripensare il testo che sarebbe diventato *Lunar Park*. Al centro ora egli vede «lo scrittore che creava una storia più semplice e più drammatica rivestendo la fredda e meno drammatica neutralità dei fatti diventò, in un certo senso, la metafora di questo libro, e di come il suo fraintendimento potesse portare al caos e all'orrore».⁵⁸ Non siamo così distanti dall'idea di fondo della quadrilogia rothiana. Qui il libro, poi, ha alla base un altro libro: *American Psycho*. Bateman è «un fantasma, un'idea, una summa dei valori di quel decennio particolare filtrata attraverso la mia sensibilità letteraria»: «Com'era strano che l'incarnazione del mio dolore e della mia angoscia [*pain and angst*] giovanili si fosse trasformata nella metafora dell'avidità distruttiva di un intero decennio».⁵⁹ E Bateman così nasce dal reale, prende vita romanzesca e poi si trasla nella realtà – minacce di morte, censure, proteste all'uscita del romanzo, in una identificazione tra l'*immagine* del personaggio e la *sostanza* dell'autore. La finzione che produce la realtà. In questa direzione va anche il riferimento all'alterità radicale di Bateman in *Lunar Park*, dove il personaggio è del tutto autonomo e visita come un fantasma il suo autore:

The book was written mostly at night *when the spirit of this madman would visit*, sometimes waking me from a deep, Xanax-induced sleep. When I realized, to my horror, *what this character wanted from me*, I kept resisting, but *the novel forced itself to be written*.⁶⁰

⁵⁵ L'espressione è di M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 18.

⁵⁶ Ellis, *Bianco*, Einaudi, Torino 2020, p. 220.

⁵⁷ Lorenzo Marchese, *L'io possibile*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 139.

⁵⁸ Ellis, *Bianco*, cit., p. 208.

⁵⁹ Ivi, pp. 229, 231. Ciò conferma quanto notato da Cristina Savettieri, *Immoralismo e angosce mimetiche*, «Allegoria», 80, 2019, pp. 12-36, p. 24.

⁶⁰ Ellis, *Lunar Park*, Torino, Einaudi, 2006, p. 16, corsivi miei. Particolarmente interessante che in una lingua che la ripudia, sia utilizzata la forma passiva («to be written»). Azione dell'oggetto sul soggetto (del libro sull'autore) che induce il secondo a creare il primo. Dal nulla esso prende forma *per sua stessa volontà*. Una finzione di passività («to be written») nasconde l'attività («forced»), una passività attiva, come quella del borderline che *manipola* l'altro per ottenere ciò che vuole, perché incapace di azione attiva, che lo metterebbe a rischio di fallimento e lo responsabilizzerebbe.

Come Ellis proietta in Bateman quella parte di sé che vorrebbe integrare e nel farlo la *deforma*, la *amplifica* e *intensifica*, così il pubblico proietta Bateman sul contemporaneo (processo ricordato in *Bianco*). In *Lunar Park* l'ipotesto di *American Psycho* entra in gioco nello spazio finzionale — il meccanismo alla base della seconda parte del *Chisciotte*: ma Cervantes lo fa per *distanziare* il proprio racconto e rivelarne la natura fittizia, concordemente a una fase in cui la *fiction* come la intendiamo oggi sta ancora prendendo forma, un mondo in cui tra vero e falso da un lato e finto dall'altro c'è una separazione piuttosto netta. Ellis di converso *trasla* la finzione nel reale (di qui l'autofiction) e così questo è modificato.⁶¹

6. Trauma senza choc

Ma l'esperienza di Zuckerman o di Ellis rivela un secondo elemento, cioè che al centro dell'esperienza traumatica c'è la *cognizione* del soggetto. E questa cognizione può tranquillamente derivare non dall'esperienza *diretta*, ma da quella *vicariata* dai media, o da altri. L'ipermediazione caratteristica dei processi comunicativi della nostra società cozza con l'immediatezza cui aspiriamo,⁶² con la capacità di guardare *davvero* in faccia il mondo.

Dunque il punto non è tanto opporre a una insufficienza della finzione personaggi di carne e sangue,⁶³ quanto *riprodurre lo choc delle riproduzioni*. D'altra parte già Bewes aveva fatto presente che non sempre metanarrazione implica ilare nichilismo, ma può essere, al contrario, una forma di realismo dato che i costrutti finzionali vivono nel nostro stesso mondo — e lo influenzano.⁶⁴

Benjamin, lo si è detto prima, opponeva aura e choc, e distanza e vicinanza.⁶⁵ L'aura rende apparentemente vicino l'oggetto di contemplazione estetica, ma in realtà lo distanzia nell'ultraumano, nel significato assoluto, eterno (nel processo ermeneutico premoderno dell'*allegoria classica*). Al contrario, lo choc dei nuovi media che sembrerebbe *allontanare* l'oggetto (è riprodotto, trasmesso, non è fisicamente qui, è bidimensionale... È una riproduzione, cioè comunque una versione dell'originale depurata di alcuni tratti, fossero solo una sfumatura di colore persa per la taratura o la gamma di uno schermo), invece lo avvicina perché viene meno l'«involucro» auratico, riconduce l'oggetto d'arte nel presente, nella Storia — nella *significanza* woolfiana —, strappandolo all'empireo del significato stabilizzato.

Pure, alla vicinanza si oppone un distanziamento che è il momento della riflessione (richiede distacco): «mortificazione delle opere»⁶⁶ o «strappo» del senso.⁶⁷ La distanza (dello choc) per Benjamin è un «fenomeno di estraniamento» per cui «le cose resistono agli

⁶¹ Vedi Frédéric Dumas, *Copycat: Duplication and Creation in American Psycho and Lunar Park by Bret Easton Ellis*, «Elope» V, 1-2, 2008, pp. 101-112.

⁶² Jay D. Bolter e Richard Grusin, *Remediation*, Milano, Guerini, 2005.

⁶³ Così Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante*, Bologna, Il Mulino, 2018, parzialmente semplificando quanto afferma anche Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁶⁴ Timothy Bewes, *Georg Lukács and the Event of Postmodern Fiction*, «Novel», XXXVIII, 1, 2004, pp. 5-20.

⁶⁵ Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 34-185.

⁶⁶ Id., *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete*, vol. 2, p. 217.

⁶⁷ Id., *Il narratore*, cit., p. 420.

sguardi». ⁶⁸ Solo avvicinandolo e poi ri-allontanandolo possiamo comprenderlo: la rammemorazione, l'*Erlebnis*. Ma prima bisogna avvicinarlo. È questa allora una distanza vicina, che permette l'accesso all'esperienza vissuta (*Erlebnis*, appunto).

E può anche dunque avvicinare ciò che *non c'è*, che appare solo come esistenza fantasmatica, mediatizzata: le fake news, per esempio, sono un caso estremo e paradossale di vuoto che si fa pieno, di assenza che diventa presenza (costante) nel quotidiano di tutti, una notizia falsa o distorta che finisce per condizionare la vita sociale e politica (e, durante la pandemia, sanitaria). Fino alle teorie del complotto come Bibbiano; la rete di pedofilia dei democratici americani; la sostituzione etnica... La pista porterebbe lontano e conviene restare al problema dello choc prodotto dalle nuove (per Benjamin) tecniche mediali. Vicinanza: contatto con l'altro, con l'altrove. E nella vicinanza, nella coloritura emotiva che domina lo spazio comunicativo odierno (la *hot cognition*), la distanza collabisce e dunque si torna a quel cozzo diretto con un fuori, con lo choc. Emozioni ma anzi meglio *affetti*, un contenuto ancora inelaborato, primario e fluido, *sensazioni* intense in prima serata o che attraversano i social e la messaggistica. Affetti «sparati in faccia come aria compressa», dice sempre Contessa.

Qualcosa di virtuale, *inesistente*, che però traumatizza. Perché quell'inesistenza prende forma, concretezza. Siamo dalle parti della precessione dei simulacri baudrillardiana: il simulacro che produce la propria stessa realtà, in cui ci troviamo immersi. ⁶⁹ Quando Baudrillard descrive la precessione, sta indicando uno spazio cui alla rappresentazione (l'idea che il segno e la cosa abbiano una relazione diretta, ancorché tale idea sia utopica essa forma l'orizzonte di senso) si sostituisce la simulazione (in cui il segno non rimanda a una cosa e questa sostituzione è diventata totale: non è più la realtà a produrre simulacri, ma il simulacro che si auto-riproduce e così riproducendosi genera la realtà).

Ora però la produzione di realtà da parte dei simulacri non va (più) nella direzione di una *virtualizzazione dell'esperienza*, ma al contrario nella sua *realizzazione*. L'immaginato, l'assente, che colpisce e traumatizza. Žižek, riguardo agli attentati dell'11 settembre 2001:

Non è successo che la realtà sia entrata nella nostra immagine, ma che l'immagine sia entrata e abbia sconvolto la nostra realtà (cioè le coordinate simboliche che determinano quel che sperimentiamo come realtà). ⁷⁰

La «passione per il Reale finisce nella pura apparenza dell'*effetto spettacolare del reale*» (anche il conflitto che ne è seguito, l'asse del male opposto a quello del bene, ne ripropone la logica manichea, prolungando quel processo di derealizzazione che era già in atto); una contraddizione che si duplica nel suo opposto, per cui l'interesse per l'apparenza tipicamente postmoderna implica ora «un violento ritorno alla passione per il Reale», laddove le immagini sono al centro del Reale stesso e il confronto con quelle diviene necessario per attingere quest'ultimo attraverso la costruzione (che, lacanianamente, è sempre simbolica) della realtà.

Allora «Il futuro presentato dal tabloid, con il suo meccanismo di creare un lieto fine per gli eventi apocalittici», diventa «parte del materiale tipico dei disastri televisivi». ⁷¹ Da lì quei disastri trabordano nel reale. Appaiono come «nuda vita», pura essenza, senza al-

⁶⁸ Id., *Hashish a Marsiglia*, in Id., *Sull'hashish*, Torino, Einaudi, 1997, p. 340.

⁶⁹ Jean Baudrillard, *Simulacri e simulazione*, in Id., *Simulacri e impostura*, Milano, Pgreco, 2009.

⁷⁰ Slavoj Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Roma, Meltemi, 2003, p. 20.

⁷¹ DeLillo, *Rumore bianco*, cit., pp. 387, 388.

cuna significanza. Ecco, questa immagine, questa apparizione fantasmatica non ha nemmeno bisogno di un Boeing o di un commando per sconvolgerci. C'è una causa assente che percepiamo senza vedere.

Impatti traumatici senza trauma: i fantasmi dell'evento, i suoi simulacri, finiscono per produrre il trauma anche laddove l'evento sembra (o è) assente. Lo si vede bene in molte opere contemporanee, a partire proprio da quella svolta degli anni Ottanta da cui emergono le strategie di ottundimento e iperintensità citate prima. La sofferenza dei protagonisti dei racconti di Carver non ha fonte; Amalfitano in *2666* scivola nella follia senza un motivo; non v'è causa nelle violenze dei protagonisti di *La natura è innocente* di Walter Siti; i genitori di Annie Ernaux in *Il posto* non sono cattivi: al più «persone così così». La finzione riassume la dinamica cui siamo tutti soggetti e la riproduce. Perché se con Lacan il trauma è l'ingresso del Reale che non può essere simbolizzato e dunque accolto, elaborato, ed è un continuo scontrarsi con questo Reale, è pur vero che la resistenza alla simbolizzazione propria del Reale significa che ne possiamo fare solo un'esperienza residuale.

7. Conclusione: distanza e angoscia

Il trauma qui può nascere allora proprio dalla presenza di un reale che non si conosce, assente: che ci è negato, da cui siamo esclusi. Da qualcosa che possiamo conoscere solo indirettamente, perché non ne facciamo esperienza.

Anche da un evento solo riferito, verbalizzato e perciò già simbolizzato, che però ci è estraneo. Il racconto di una violenza, o anche di un tradimento. Qualcosa che ci riguarda nel momento in cui ci viene detto, ma con il quale non siamo mai stati davvero in contatto. E un racconto che, a sua volta, è sempre imperfetto, impreciso, magari anche (volontariamente o meno) costellato di omissioni, bugie perché il soggetto che l'ha vissuto a sua volta ne è traumatizzato. Quella mediazione verbale con cui conosciamo l'evento non è in realtà una simbolizzazione vera e propria, non è sufficiente.

Allora vale la pena riprendere un bel saggio di Paolo Gervasi che si ispira alle teorie cognitive di Damasio:

La consapevolezza linguistica e memoriale, che elabora le informazioni a un alto livello di formalizzazione, non è il momento primario, originario e fondativo della cognizione: le forme nucleari della coscienza precedono le inferenze e le interpretazioni, e soprattutto precedono la verbalizzazione, l'espressione grammaticalizzata nel linguaggio. Il primum della coscienza è non-verbale, la coscienza non comincia con il linguaggio: è più sottilmente persistente, più stabile, ma anche più profonda, più impalpabile e più inudibile della sua traduzione verbale. Le modalità stesse della cognizione inducono a supporre che esista una coscienza biologica preverbale, una rappresentazione della condizione di esistere che precede il linguaggio e ne fonda le condizioni di possibilità.⁷²

Insomma c'è in questo caso una *distanza* tra noi e l'evento. La simbolizzazione, la testualizzazione, non lo contengono: esso è *mediato* e dunque *trasformato*, come le esperienze di Zuckerman quando entrano nei suoi romanzi. Ma quelle esperienze, quegli atti, cosa erano davvero? Al di fuori della loro comunicazione, della mediazione con cui ci arrivano, cosa erano?

⁷² Paolo Gervasi, *Le particelle elementari della coscienza*, «Doppiozero», 6 ottobre 2014, web, ultimo accesso: 15 settembre 2022, <<https://www.doppiozero.com/le-particelle-elementari-dellesistenza>>.

L'evento è inconoscibile e *per questo può diventare a sua volta traumatico*. Fino a che punto chi racconta una tragedia o un tradimento riesce davvero a dire tutto? Piccole paure, rimozioni, lapsus. Andrebbero analizzate, ma *il soggetto non vuole, perché ha paura del suo trauma, e lo trasferisce all'altro in una proiezione identificativa. Senza condivisione è questo che succede*. In *L'uomo che cade* di Don DeLillo Keith, scampato al crollo delle Torri gemelle, non riesce a parlare di quell'evento, vive solo nel quotidiano, in una scissione da sé. E Lianne, sua moglie, è la traumatizzata assoluta: «nella torre c'eri tu, ma quella che ha perso la testa sono», gli dice.⁷³ Come un amante tradito che immagina – perché non conosce – i dettagli del tradimento, e tutto in lui si amplifica: cosa si dicevano, quali le loro parole d'affetto? Com'erano i loro baci? Cosa si raccontavano a cena, o dopo aver visto un film? Così Lianne: cosa ha pensato Keith, cosa ha provato? Lianne non lo sa perché non lo sa nemmeno Keith, il quale per saperlo dovrebbe affrontare il trauma. Solo nel finale sembra avere inizio un processo di guarigione, quando Keith *ricorda* quanto accaduto l'11 settembre. Ma fino ad allora è un rimpallare traumi e choc. La distanza non si colma. Si accresce e basta. Il movimento si spezza, il significato ammutolisce, la *storia* si spezza. Di qui la costruzione a quadri statici del romanzo di DeLillo e il costante riferimento alle nature morte.

D'altra parte si è già accennato a come Freud sottolineasse come non fosse l'esperienza *reale* a generare il trauma. In realtà intendeva una cosa un po' diversa, ma è una suggestione interessante: se egli pensava alla struttura psichica innata del soggetto che poteva spingerlo a leggere certi vissuti in chiave traumatica, secondo una linea ancora organicista che avrebbe abbandonato solo successivamente, l'intuizione apre a una strada diversa, come dimostrano casi recenti. Infatti dopo l'11 settembre, dopo l'attentato al Bataclan, che hanno causato PTSD anche in persone che non solo non erano sul luogo durante l'attacco né nei momenti immediatamente successivi per prestare i primi soccorsi, ma in individui che hanno assistito a tutto solo tramite la televisione o (per quanto riguarda il Bataclan) i social.⁷⁴ Anche se assente, l'accadimento produce comunque «l'incontro inopinato con un reale che genera angoscia»⁷⁵ e dunque trauma. In *L'uomo che cade* i traumatizzati non sono solo i sopravvissuti: sono soprattutto *gli altri*, coloro che *non hanno* fatto esperienza diretta dell'Evento. Esposti al flusso mediale che ripete e riproduce il trauma, essi lo subiscono.

L'angoscia infatti si genera dal trauma, dall'*incomprensibilità* dell'evento traumatico e dunque dall'*incapacità di controllarlo o di comprenderlo*: «L'essenza di una situazione traumatica è l'esperienza d'impotenza di una parte dell'ego di fronte ad un accumulo di eccitazione che origina o esternamente o internamente all'individuo».⁷⁶ Lacan sottolinea proprio la natura *relazionale e misteriosa* dell'angoscia, quando la collega al desiderio dell'Altro «la dimensione enigmatica del desiderio».⁷⁷ Dunque un'assenza, un vuoto.

La dissociazione postraumatica di norma deriva dall'introiezione dell'aggressore, della causa del trauma.⁷⁸ Ma qui accade un doppio movimento: l'aggressore è respinto, proiettato

⁷³ DeLillo, *L'uomo che cade*, Torino, Einaudi, 2007, p. 222.

⁷⁴ «Widely shared experiences such as the terrorist attacks of 9/11 might distribute traumatic reverberations throughout the systemic universe», Doris Brothers, *Toward a Psychology of Uncertainty: Trauma-Centered Psychoanalysis*, New York, Analytic Press, 2007, p. 51.

⁷⁵ Adele Succetti, *Colloquio con Serge Cottet*, in Ead., *Declinazioni del desiderio dello psicanalista*, Torino, Rosenberg&Sellier, 2020, pp. 43-50, p. 44.

⁷⁶ Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, cit., p. 81.

⁷⁷ Jacques Lacan, *Il seminario X. L'angoscia*, Torino, Einaudi, 2007, p. 355.

⁷⁸ Clara Mucci, *Corpi borderline*, Milano, Raffaello Cortina, 2022, pp. 3-72.

nell'Altrove (scissione), e però *entra come Altro* nel testo – come altro *ontologico*: la realtà; come altro *narrativo*: il personaggio.

Se il trauma spinge l'Io verso la scissione e la dissociazione, non sorprende l'emersione di meccanismi di difesa primari: così il male, la parte cattiva, diventa una proiezione identificativa che vede l'altro nei panni del "cattivo" (Patrick Bateman proietta la sua sociopatia su Price). In un Altro a distanza di sicurezza, così da non poter notare la discrasia tra rappresentazione (simulacro) proiettato sull'altro e l'altro stesso. La solidità, la coerenza del soggetto allora *sembra* esistere nella distanza, per esempio in *L'uomo che cade* in chi ha subito il trauma vicario dell'11 settembre è proprio l'altrove che sfuma la visione e che però dà solidità al soggetto:

Ci furono momenti in cui più che parlare svanì nel tempo, incanalandosi in porzioni di passato recente. Gli altri sedevano immobili, la guardavano. Ultimamente la gente la guardava. Segno che aveva bisogno di essere guardata. La loro possibilità di dare un senso alle cose dipendeva da lei. Aspettavano di ricevere parole dal suo capo del filo, dove ciò che era solido non si liquefaceva. [...] Parlò di suo figlio. [...] Era il Justin incorporeo, il bambino di sua invenzione.⁷⁹

Così il trauma ha origine in un punto *indefinito*, ulteriore: nella distanza di grandi vecchi e manovratori oscuri (tipico dei noir), che vivono magari in un bell'attico vista lago, nel passato (come in tanti romanzi storici) che determina il presente, o in uno spazio che travalica la nostra comprensione, la nostra conoscenza – i terroristi di *Piattaforma*, di Michel Houellebecq, che saltano fuori dal niente, e nel niente ritornano (erano islamisti? Separatisti? Non è dato saperlo). Ecco allora il ritorno dell'horror, dove il male diventa non solo ulteriore ed estraneo, ma anche ultrumano. Letteralmente, non ci appartiene. Lo subiamo.

C'è certo un dispositivo autoassolutorio nella percezione di sé come traumatizzati: come vittime passive, stabilizzano l'identità nel rapportarsi al torto subito.⁸⁰ Ora però vediamo che l'identità *salta*: è una *logica vittimaria mancata*. La stabilità è in realtà apparente e mutevole. Siamo vittime di un male indeterminato, e la nostra identità non può stabilizzarsi perché non ha un riferimento esterno nemmeno *e negativo*. L'incubo di uno stato borderline, come è anche il PTSD.

L'Evento è sempre lì che attende e non arriva: siamo in un'epoca pre-eventuale (laddove "evento" indica un cambiamento nell'ordine simbolico).⁸¹ Come se esistesse davvero un punto esterno, fuori dal capitale.⁸² Il «virus che si riproduce al di fuori della Storia» di cui parla Nina in *L'uomo che cade*, intendendo i terroristi, cioè la fonte del trauma.⁸³ Eppure questa apparente esternalità, assolutezza, è *interna* a quella Storia. Anche se Nina finge di non saperlo, anche se nasconde questa verità sotto la dissociazione, l'allontanamento di sé e dell'Altro.

⁷⁹ DeLillo, *L'uomo che cade*, cit., pp. 129-130.

⁸⁰ Vedi Giglioli, *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo, 2014, pp. 50-52. Il critico identifica proprio nel tentativo di contrastare il «vuoto» identitario l'«identità, intesa in senso proprietario come qualcosa che si ha, si possiede, si constata, indiscussa come un diritto inalienabile, indivisa», p. 52.

⁸¹ «In un Evento, non cambiano solo le cose, ma anche il parametro col quale misuriamo i fatti del cambiamento stesso: un punto di svolta modifica l'intero campo all'interno del quale i fatti appaiono», Žižek, *Evento*, Torino, Utet, 2014, p. 197. Vedi Roland Barthes, *La scrittura dell'evento*, in Id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 161-166.

⁸² Mark Fisher, *Desiderio post-capitalista*, Roma, Minimum Fax, 2022, p. 116.

⁸³ DeLillo, *L'uomo che cade*, cit., p. 114.

L'epifania modernista compensava questa situazione proponendo una sacca, una *bolla* (artistica) sottratta alle logiche del moderno: uno spazio di gioco con regole affatto diverse. Ora quella bolla è esplosa; nulla si sottrae alle rimediazioni, anche lo spazio di gioco dei media moderni s'innesta dentro lo spazio attuale della nostra vita. Il futuro ci spaventa, il passato ci atterrisce; non ci riconosciamo in nessuno dei due; la nostra identità fluttua e per paura escludiamo, ci tiriamo fuori, ci scindiamo. L'angoscia ci ricorda malignamente la nostra condizione e ci spinge a un'ulteriore dissociazione, a un'ulteriore chiusura rispetto all'Altro.

Siamo percorsi da linee di forza che percorriamo a nostra volta senza conoscerne l'origine né la destinazione. Esposti a improvvisi stravolgimenti (un attentato, una crisi economica, un licenziamento, un tradimento) che ci obbligheranno a ripensare al nostro passato, a riconfigurarci fino al prossimo choc troppo forte per essere sedato. In uno spazio incontrollato, dal quale a causa dell'allungamento sterminato delle catene causali che ci determinano non sappiamo più cosa aspettarci, viviamo nell'angoscia (e non è un caso che oggi i disturbi d'ansia siano oggi dominanti).

L'evento diventa qualcosa di non solo imprevedibile, ma anche inimmaginabile: è sempre una costruzione, una finzione (fino agli estremi delle teorie del complotto, ma i tanti poteri senza volto che ci dominano sono egualmente riempiti da noi, dalle nostre sfumature affettive e intellettuali). Cerchiamo stendhalianamente la verità, l'aspra verità: e questa si nasconde, emerge solo nel colpo improvviso, nel lampo istantaneo, per poi ritrarsi e lasciarci a chiederci cosa è stato, cosa sarà di noi.

Il Reale – l'Altro – è reticente, nasconde, omette, in primo luogo a se stesso. Senza volerlo, forse, ma sentiamo queste omissioni e ci aggiriamo intorno a un nucleo incandescente e vuoto, senza poterlo guardare, senza che ci parli, sentendoci esclusi, respinti, soli.

Senza sapere, senza poter capire per quanto con una comprensione sempre parziale e in divenire, non saremo mai al sicuro.*

* A F., nucleo incandescente e misterioso che come tutti noi non è fatta di un materiale stabile, non degradabile. Ma non degradabile è ciò che mi lega a lei.