

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222021>

Tra(u)ma: racconto della perdita e perdita del racconto nella narrativa statunitense metamoderna

Fabio Vittorini

Abstract • La narrativa metamoderna, «come la psicoanalisi, è interessata alla complessa relazione tra sapere e non sapere» instaurata dalla perdita della memoria traumatica ed è proprio «nel punto specifico in cui il sapere e il non sapere si intersecano che il linguaggio della letteratura e la teoria psicoanalitica dell'esperienza traumatica si incontrano» (Caruth). Il carattere apotropico, restitutivo, risarcitorio del racconto, descrivibile in termini freudiani come conseguenza di una vittoria seppur circoscritta e/o velata sulla rimozione attraverso una presa di coscienza di ciò che è stato rimosso, ci ricorda che, «se il trauma è una crisi della rappresentazione, allora questo genera possibilità tanto quanto impossibilità narrative» (Luckhurst). Negli ultimi decenni l'esplorazione di queste possibilità è stata così intensa e frequente da creare un nuovo genere letterario incentrato sul tema del trauma (la cosiddetta *trauma fiction*) e caratterizzato da stilemi ricorrenti. Dopo la ricostruzione di una cornice teorica che collega la nascita dei *trauma studies* con quella dell'ermeneutica letteraria, questo saggio prende in esame due esempi recenti di rappresentazione narrativa metamoderna del trauma: *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) di Jonathan Safran Foer e *A Little Life* (2015) di Hanya Yanagihara.

Parole chiave • Trauma; Morte; Racconto; Metamoderno.

Abstract • Metamodern novel, «like psychoanalysis, is interested in the complex relationship between knowing and not knowing» established by the loss of traumatic memory and it is «at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet» (Caruth). The apotropaic, restorative, compensatory character of the plot, describable in Freudian terms as a consequence of a victory, albeit circumscribed and/or veiled, on the repression by becoming conscious of what has been repressed, reminds us that, «if the trauma is a crisis of representation, then this generates narrative possibility as much as impossibility» (Luckhurst). During the last decades the exploration of these possibilities has been so intense and frequent as to create a new literary genre focused on the theme of trauma (the so-called *trauma fiction*) and characterized by recurring stylistic features. After the reconstruction of a theoretical framework that connects the birth of *trauma studies* with that of literary hermeneutics, this essay analyzes two recent examples of metamodern narrative representation of trauma: *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) by Jonathan Safran Foer and *A Little Life* (2015) by Hanya Yanagihara.

Keywords • Trauma; Death; Plot; Metamodernism.

Tra(u)ma: racconto della perdita e perdita del racconto nella narrativa statunitense metamoderna

Fabio Vittorini

«The deepest regret is death. The only thing
to face is death. This is all I think about.
There's only one issue here. I want to live».
DON DELILLO

I. Una coincidenza

Nel 1980 l'American Psychiatric Association include nel *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* il Post-Traumatic Stress Disorder, conferendo dignità scientifica al concetto «moderno» di trauma,¹ risposta psicologica a un evento estremo e improvviso che minaccia l'integrità della psiche innescando un funzionamento paradossale della memoria, che assume un carattere prevalentemente corporeo e antimimetico: mentre l'esperienza dell'evento traumatico viene dimenticata, esclusa dalla trama del pensiero cosciente, denarrativizzata, deverbata, resta presente e vivida la traccia somatica delle emozioni violente associate a quell'esperienza.² Lo stesso anno, in un numero monografico della rivista accademica *Critical Inquiry* dedicato alla narrazione («On Narrative») e curato da William John Thomas Mitchell, appare il saggio breve *Narrative Time*, in cui Paul Ricœur dà forma a una teoria della «trama [plot]» intesa come «la totalità intelligibile [intelligible whole] che governa la successione degli eventi in ogni storia [story]», con una spiccata funzione connettiva fra il singolo evento o una serie parziale di eventi e la storia nel suo insieme: una «storia è fatta di eventi nella misura in cui la trama fa entrare gli eventi nella storia. Dunque la trama ci colloca nel punto in cui si intersecano temporalità e narratività»,³ ovvero nel punto in cui l'inerzia, l'incomponibilità, l'incomprensibilità degli eventi naturali vengono piegate alla progettualità umana, che rende quegli stessi eventi funzionali, parti integranti di una composizione e portatori di un senso. Sono evidenti la contiguità e la complementarità tra il concetto psichiatrico di trauma come sconnessione e disintegrazione della trama della coscienza individuale conseguente a un evento insensato e inintelligibile e il concetto ermeneutico di trama come dispositivo che connette e integra in una storia complessiva dotata di senso eventi che presi singolarmente resterebbero insensati e

¹ Sul rapporto tra trauma e modernità cfr. Mark Selzer, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, «October», 80, 1997, pp. 3-26 e Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London, Routledge, 2008, pp. 19-26.

² Cfr. Bessel Van der Kolk, Onno Van der Hart, *The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. by Cathy Caruth, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 158-182, in cui si afferma che la memoria traumatica, pur essendo una memoria somatica inconscia priva del meccanismo verbale e narrativo del richiamo alla mente, è dotata di precisione storica e di veridicità percettiva garantite proprio dall'elisione dell'evento dalla trama narrativa della memoria cosciente. Cfr. anche Rachele Branchini, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2, 2013, p. 396.

³ Paul Ricœur, *Narrative Time*, «Critical Inquiry», 7, 1 (*On Narrative*), ed. by William John Thomas Mitchell, Chicago, Chicago University Press, 1980, p. 171.

inintelligibili. Le pagine che seguono si propongono di esplorare a livello teorico questa contiguità e complementarità, mettendo alla prova le eventuali sinergie tra i due concetti attraverso l'analisi di alcuni racconti statunitensi metamoderni le cui trame incorporano proprio l'esperienza del trauma.

2. «Tutta la vita è una trama»

Se la narratologia strutturalista riduceva «la componente narrativa alla superficie aneddottica della storia [*story*]» e tralasciava «la complessità temporale della matrice narrativa costituita dalla trama [*plot*]», presupponendo che, «quando c'è tempo, sia sempre un tempo strutturato cronologicamente, lineare, definito da una successione di istanti»,⁴ Ricœur sostiene che occorre riconoscere insieme a Martin Heidegger (ma anche insieme a Henri Bergson) il carattere esistenziale e complesso del tempo: il suo essere una qualità ancora prima che una quantità, qualcosa con cui fare i conti prima che qualcosa da contare, proposito prima che misura, pre-occupazione (nel senso letterale di apprensione che si fa comprensione in anticipo di uno spazio, di un tempo, di un'azione) prima che oggetto fisico di cui occuparsi (misurandolo o manipolandolo), un involuppo-sviluppo più che una linea, una dimensione in cui “ora” significa sempre “ora che”, in cui l'evento fisico è sempre anche un evento emozionale e cognitivo, tassello di un puzzle esperienziale complesso. L'«attività narrativa è l'espressione discorsiva privilegiata della preoccupazione»⁵ (la Cura heideggeriana),⁶ ovvero dell'esistenza come relazione con il mondo e tensione verso il futuro, come intenzione che si svolge nel tempo, come progetto,⁷ un'idea di cui si impadronisce di lì a poco Don DeLillo, quando in *White Noise* (*Rumore bianco*, 1985) fa dire all'accademico Murray:

Cominciamo la vita nel caos, nel balbettio. Poi, a mano a mano che ci eleviamo nel mondo, cerchiamo di elaborare una forma, un progetto. Tutto ciò ha una sua dignità. Tutta la vita è una trama [*a plot*], un piano, un diagramma. Un piano fallito, ma questo non c'entra. Tramare [*To plot*] significa affermare la vita, cercarne una forma e il controllo. [...] Tramare [*To plot*], mirare a qualcosa, dare forma a tempo e spazio. È così che facciamo progredire l'arte della coscienza umana.⁸

Dunque la trama, per Ricœur come per DeLillo, è l'espressione della natura esistenziale del tempo: una «dimensione configurazionale» dove «raccontare e seguire una storia è riflettere sugli eventi per comprenderli in totalità successive», in modo da passare «dal “fare i conti con [*reckoning with*]” il tempo al “ricordarlo [*recollecting*]”»,⁹ dal computarlo al comporlo, dal descriverlo all'interpretarlo, trasformandolo in esperienza coerente o destino. Se il verbo *reckon* (dalla radice **REG* ‘muovere o disporre in linea retta, dirigere’) richiama la tendenza strutturalista alla linearizzazione del tempo, il verbo *recollect* (dalla radice **LEG* ‘raccogliere, adunare, leggere’) evoca l'azione ermeneutica del connettere, comprendere, compiere tornando sul già accaduto (come è implicito nel prefisso *re-*). Non molto diversamente la pensa Nick Shay, narratore parziale di *Underworld* (1997) ancora di

⁴ *Ibid.*

⁵ Ivi, p. 176.

⁶ Cfr. Martin Heidegger, *Essere e tempo* [1927], nuova ediz. ital. a cura di Franco Volpi sulla versione di Pietro Chiodi, Milano, Longanesi, 2005, pp. 221-283.

⁷ Cfr. ivi, pp. 179-180.

⁸ Don DeLillo, *Rumore bianco* [1985], Torino, Einaudi, 1999, pp. 347-348.

⁹ Ricœur, *Narrative Time*, cit., p. 178.

DeLillo, fiducioso che tra realtà e soggetto, in un mondo spaesato dai relativismi novecenteschi, una mediazione sia ancora possibile e che questa mediazione passi proprio attraverso il racconto:

Io vivevo nella realtà, in modo responsabile [*responsibly*]. [...] Mi conformavo al tessuto della conoscenza accumulata [*collected knowledge*], mi fidavo del solido e vantaggioso materiale della nostra [*our*] esperienza. [...] Un'unica corrente narrativa [*a single narrative sweep*], non diecimila rivoli di disinformazione [*misinformation*].¹⁰

Per Nick, dunque, il racconto è uno strumento di conservazione (*collected*) e condivisione (*our*) capace di inglobare la storia del singolo in quella della comunità cui appartiene grazie a un unico movimento narrativo (*a single narrative sweep*), a una trama globale di cui lo stesso *Underworld* si fa incarnazione definitiva, e a una piena assunzione di responsabilità (*responsibly*) del narratore, al quale si può sempre ingiungere:

Hai una storia [*history*] [...] verso la quale sei responsabile. [...] Ne devi rispondere. Ti si chiede di provare a darle un senso.¹¹

Nel passaggio dal tempo-linea (*reckon*) al tempo-matrice (*recollect*), dal disordine traumatico dell'ignoranza (*misinformation*) alla trama ordinata della conoscenza (*knowledge*), Ricœur attribuisce una funzione essenziale all'epilogo, determinante nella costituzione del ricordo come storia orientata e coerente dall'inizio alla fine:

il ricordo [*recollection*] della storia governata come una totalità a partire dal suo epilogo costituisce un'alternativa alla rappresentazione del tempo come movimento dal passato in avanti nel futuro, secondo la ben nota metafora della freccia del tempo. È come se il ricordo invertisse il cosiddetto ordine naturale del tempo. Leggendo la fine nell'inizio e l'inizio nella fine, impariamo anche a leggere il tempo all'indietro, ricapitolando le condizioni iniziali del corso di un'azione nelle sue conseguenze finali. A suo modo una trama [*plot*] fonda l'azione umana non solo nel tempo [...] ma anche nella memoria [*memory*]. La memoria, di conseguenza, *ripete* il corso degli eventi secondo un ordine che è l'equivalente del tempo come "estensione" tra un inizio e una fine.¹²

Grazie all'elaborazione di trame, la memoria trasforma gli eventi inerti della materia in azioni intenzionali della mente e permette all'uomo di ritrovare (ricordare, ricomporre, interpretare) il tempo e l'integrità perduti revocandone l'irreversibilità e l'incomponibilità grazie alla plasticità del racconto, cioè esorcizzando la paura della morte evocata dal trauma della perdita attraverso la costruzione di trame significative:

La narrativa, staccandosi dall'ossessione di una lotta spesso traumatica contro la morte, apre forse la meditazione sul tempo a un orizzonte altro rispetto a quello della morte, al problema della comunicazione non solo tra esseri viventi, ma anche tra contemporanei, predecessori e successori? Dopo tutto, il tempo narrativo non è un tempo che continua oltre la morte di

¹⁰ DeLillo, *Underworld* [1997], Torino, Einaudi, 1999, p. 84.

¹¹ Ivi, p. 545 (trad. rivista). La parola *history* (così come l'omologa *story*), attraverso il greco *histor* (da **wid-tor*: saggio), deriva dalla stessa radice *WEID da cui derivano in greco *eidō* (vedere) e *ōida* (sapere), in inglese *vision* e in italiano *vedere*: raccontare una (la) storia dunque significa (presuppone) conoscere i fatti e conoscere significa (presuppone) avere visto (direttamente o attraverso la testimonianza di qualcun altro) e mettersi in condizione di rivedere.

¹² Ivi, p. 180.

ognuno dei suoi protagonisti? Non è proprio della trama includere la morte di ogni eroe in una storia che sorpassa ogni fato individuale?¹³

Fa eco a Ricœur ancora il Murray di *White Noise*, che riflette sul potere apotropaico del racconto:

- [...] Siamo tutti coscienti che non c'è scampo alla morte. Che fare, con una consapevolezza tanto schiacciante? Rimuoviamo, camuffiamo, seppelliamo, escludiamo. Alcuni ci riescono meglio di altri. È tutto. [...]

- Ma la rimozione non è una cosa innaturale?

- È la paura a esserlo. Lo sono lampi e tuoni. Dolore, morte, realtà, queste sono cose innaturali. Non possiamo sopportarle così come sono. Sappiamo troppo. Quindi ricorriamo alla rimozione, al compromesso, al camuffamento. È così che sopravviviamo nell'universo. È questo il linguaggio naturale della specie.¹⁴

La paura, il dolore, la morte, perfino la realtà, sono traumatici, «innaturali», cioè contrari alla natura dell'uomo, che, al di là (ovvero prima) della coscienza, è mossa da un divorante principio di piacere, secondo il quale ogni desiderio è irrinunciabile e ogni ostacolo inconcepibile. La sua sopravvivenza, legata al «linguaggio naturale della specie», è possibile solo grazie alla rimozione, al compromesso, al camuffamento. Il racconto è la variante più preziosa di quel linguaggio, uno strumento portentoso di elaborazione e controllo, che si serve degli esorcismi della manipolazione e della negoziazione per creare forme e progetti sempre nuovi. Siamo dalle parti di Sigmund Freud, che Murray stesso evoca a sostegno delle sue teorie: come il sogno, l'«arte vera incomincia con la dissimulazione dell'inconscio»,¹⁵ mediante «rimodellamenti, travestimenti e omissioni».¹⁶ Una dissimulazione euristica, dunque, fatta di deformazioni e cancellazioni propedeutiche: una sorta di lente anamorfica che, alterando una parte del visibile, rende visibile una parte dell'invisibile. Il racconto permette di piegare all'integrità naturale della mente l'innaturalità dell'esistenza, le sue minacce disgreganti, la sua refrattarietà al senso, elaborando la sofferenza generata dal trauma della perdita attraverso il piacere della trama (*plot*). Perciò occorre raccontare anche la morte, quand'anche attraverso strutture transattive (riti, cerimonie ecc.), accogliendola nella trama della vita, affermando la legge estetica della composizione sulla disorganicità indifferente delle cose.

Come dice il narratore di *The Body Artist (Body Art, 2001)* dello stesso DeLillo, il racconto acquista potere catartico addomesticando il tempo e la sua fine: «Estende gli eventi e ci dà la possibilità di soffrire e uscirne, di vedere la morte e uscirne».¹⁷ Il nesso tra morte e racconto resta sempre freudianamente quello «tra una struttura profonda e una struttura di superficie, che la svela come segno e la nasconde come cosa».¹⁸ Da un lato il mondo fittizio del racconto (da cui possiamo uscire in ogni momento) integra la morte come elemento comprensibile e financo necessario alla sua costitutiva «retrospettività», poiché «soltanto la fine può determinare il significato conclusivo, chiudere la frase in una totalità

¹³ Ivi, p. 188.

¹⁴ DeLillo, *Rumore bianco*, cit., pp. 344-345.

¹⁵ Così recita il verbale della seduta del 22 dicembre 1909 della Società psicoanalitica di Vienna (in *Palinsesti freudiani. Arte letteratura e linguaggio nei Verballi della Società psicoanalitica di Vienna 1906-1918*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 170).

¹⁶ Sigmund Freud, *Introduzione allo studio della psicoanalisi* [1917], in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 8, 1976, p. 273.

¹⁷ DeLillo, *Body Art* [2001], Torino, Einaudi, 2001, p. 76 (trad. rivista).

¹⁸ Mario Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 148.

significante».¹⁹ Dall'altro lato il racconto ci fa dimenticare la morte come irruzione traumatica del non essere nell'essere, come evento fisico che crea una discontinuità irreparabile nella nostra esperienza del mondo reale. Come il sogno, dunque, il racconto «tradisce il senso allo stesso modo in cui lo realizza»: ²⁰ realizza un senso fittizio attraverso la composizione della trama, che sussume, compie e allo stesso tempo dissolve l'evento traumatico reale.

Lo stesso anno in cui esce *White Noise*, Ricœur pubblica il terzo e ultimo volume di *Temps et récit (Tempo e racconto, 1983-85)*, in cui sviluppa la prospettiva ermeneutica, fenomenologica ed esistenziale sulla trama abbozzata nel sintetico *Narrative Time*. Il punto di partenza è che «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo; per contro il racconto [*récit*] è significativo nella misura in cui disegna i tratti dell'esperienza temporale»: ²¹ una tesi con un evidente «carattere circolare», ma «il circolo tra narratività e temporalità non è un circolo vizioso, bensì un circolo corretto», ²² perché, come dice ancora il narratore di *The Body Artist*: «Il tempo è la sola narrazione che conta». ²³ L'assioma di partenza della tesi di Ricœur risulta dalla sintesi di due nozioni antiche, quella aristotelica di *mimesis* e quella agostiniana di *tempus*, filtrate attraverso la nuova ontologia di Heidegger, che assume il tempo «come l'orizzonte di ogni comprensione e di ogni interpretazione dell'essere», ²⁴ e attraverso la teoria delle «intermittenze del cuore» ²⁵ di Marcel Proust, che assume il tempo narrativo come orizzonte di ogni comprensione e di ogni interpretazione dell'essere umano.

Nella *Poetica* Aristotele definisce il «racconto» come «imitazione [*mimesis*] di un'azione» attraverso la «composizione [*synthesis* o *systasis*] dei fatti». ²⁶ Il prefisso *syn-* comune ai due termini usati per esprimere il concetto di composizione indica unione, connessione, coesione, completamento, complessità, contemporaneità, cioè «l'operazione che permette di collocare i fatti in sistema». ²⁷ La *mimesis* è «imitazione creatrice dell'esperienza temporale viva» ²⁸ mediante il linguaggio e consiste nel (ri)creare nessi logici tra i fatti immersi nel flusso temporale: il modello «un fatto dopo l'altro» lascia il posto al modello «un fatto a causa dell'altro», ²⁹ in modo da restituire un'azione articolata e coesa che faccia «nascere l'intelligibile dall'accidentale, l'universale dal singolare, il necessario e il verosimile dall'episodico». ³⁰

Nell'XI libro delle *Confessioni* Agostino dice del tempo che è percepibile, ma difficilmente concepibile, che è immaginabile solo come flusso e impermanenza, che ha una triplice consistenza rispetto all'essere e corrisponde a una triplice esperienza interiore:

¹⁹ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1984], Torino, Einaudi, 1995, p. 24.

²⁰ Michel Foucault, *Introduction à L. Binswanger, «Le Rêve et l'Existence»* [1954], in Id., *Dits et écrits. 1954-1988*, éd. par Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard (Quarto), 2001, vol. I, p. 97.

²¹ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. I* [1983], Milano, Jaca Book, 1986, p. 15.

²² *Ibid.*

²³ DeLillo, *Body Art*, cit., p. 76.

²⁴ Heidegger, *op. cit.*, p. 31.

²⁵ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe II* [1922], in Id., *À la recherche du temps perdu*, éd. par Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Quarto), 1999, pp. 1323-1346.

²⁶ Aristotele, *Poetica*, 50a 4-5 e 15.

²⁷ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. I*, cit., p. 85.

²⁸ *Ivi*, p. 57.

²⁹ Aristotele, *op. cit.*, 52a 21.

³⁰ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. I*, cit., p. 73.

È inesatto dire che i tempi sono tre: passato, presente e futuro. Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro. Questi tre tempi sono in qualche modo nell'intelletto [*in anima*], né li vedo altrove: il presente del passato è la memoria [*memoria*], il presente del presente la visione [*contuitus*], il presente del futuro l'attesa [*expectatio*].³¹

Il tempo, in definitiva, è puro svolgimento, dispiegamento, «estensione dell'anima [*distentionem... animi*]»³² e dell'intelletto che essa contiene.³³ Perciò presente, passato e futuro esistono solo nel presente del pensiero e il pensiero può articolarsi in visione, memoria e attesa solo assumendo forma narrativa, ovvero dotandosi di una trama attraverso il linguaggio, unico strumento di «resistenza nei confronti della tesi del non-essere»³⁴ del tempo. Quando

si narrano [*narrantur*] fatti veri del passato, non si estraggono dalla memoria i fatti in sé, ma le parole concepite [*verba concepta*] a partire dalle immagini [*imaginibus*] di quelli, che passando si sono fissate nell'anima a guisa di orme per mezzo dei sensi [*sensus*]. Così la mia infanzia, che non è più, è in un tempo passato, che non è più; ma quando la rievoco e la narro [*recolo et narro*], vedo [*intueor*] la sua immagine nel tempo presente, poiché è ancora nella mia memoria.³⁵

Narrare, verbo denominale da (*g*)*narus*, deriva dalla stessa radice *GNO ('distinguere, quindi percepire, quindi sapere') che genera l'italiano *conoscere* e l'inglese *to know*: non solo il narrare presuppone il conoscere e significa far conoscere, ma il (far) conoscere ha in sé la forma del narrare. Il passaggio dalla percezione (*sensus*) alla conoscenza logica (*verba concepta*) dei fatti avviene attraverso la formazione di immagini (*imaginibus*), letteralmente imitazioni mentali dei fatti stessi.³⁶ Narrare (*narro*), prima che a far conoscere agli altri, serve a ravvivare la propria conoscenza, riabitando (*recolo*) il passato e rendendo la sua immagine presente, in modo tale che possa essere di nuovo percepita (*intueor*, che ha la stessa radice di *contuitus*: la visione del/nel presente, appunto). Quell'immagine, prodotto di una *mimesis* interiore, torna percepibile attraverso il proprio del racconto, cioè la composizione (*synthesis/systasis*) dei fatti, la trama, che rinnova l'esperienza interiore del tempo. *Contuitus* è dunque la visione oculare dell'essere avveniente (da *cum* completivo e *tueor* 'guardare con attenzione fino a formarsi un'immagine mentale'), *expectatio* è la visione mentale dell'essere a venire partendo dal presente (da *ex* e *specto*, intensivo di *spicio* 'guardare attentamente da dentro verso fuori'), *memoria* è la visione narrativa dell'essere avvenuto (il passato diviene visibile alla mente [*intueor* 'guardare dentro'] grazie al racconto). Altrove Agostino sostituisce la parola *contuitus* con *intentio*³⁷ ('il volgere la mente a qualcosa con intenzione'), che richiama l'intenzione mimetica alla base del narrare e sta a *distentio* (l'esperienza caotica e inintenzionale del tempo) come implicazione sta a esplicazione, composizione a disposizione, la memoria ai fatti, riportandoci finalmente al verbo

³¹ Sant'Agostino, *Le confessioni*, XI, 20.26.

³² Ivi, 26.33.

³³ La coppia parasinonimica *animus/anima* è ricalcata su quella aristotelica *psiche/noys*: in entrambi i casi il secondo termine è incluso dal primo.

³⁴ Ricœur, *Tempo e racconto*. Vol. 1, cit., p. 22.

³⁵ Sant'Agostino, *op. cit.*, XI, 18.23.

³⁶ Il sostantivo *imago* e il verbo *imitari* derivano dalla stessa radice *AIM 'copiare, duplicare'. Qualcuno sostiene che le due parole derivino per semplificazione da **mimago* e **mimitari*, a loro volta generate dalla stessa radice del greco *mimesis*.

³⁷ Ivi, 27,36.

recollect con cui Ricœur sintetizza l'azione ermeneutica del connettere, comprendere, compiere.

La realtà è immaginabile dall'uomo solo nel tempo (narrativo): «il tempo è come circondato dal niente»,³⁸ fuori dal tempo nulla esiste e, se anche esistesse, non sarebbe pensabile. Il trauma è questo nulla che esiste e resta confinato nella sfera dell'impensabile, dell'indicibile, dell'irraccontabile e minaccia con la sua sola esistenza l'umanità del tempo, la possibilità del racconto, l'efficacia della memoria, l'integrità della psiche. Torniamo all'idea di Heidegger, secondo cui il tempo è l'unico orizzonte possibile di ogni comprensione dell'essere umano («Esserci»), definito non come «una semplice-presenza che, in più, possiede il requisito di potere qualcosa», ma come «primariamente un esser-possibile»³⁹ e, agostinianamente, come una triplice cura, che nel «poi» si esprime come «aspettantesi» (*expectatio*), nell'«allora» come «ritenente» (*memoria*), nell'«ora» come «presentante»⁴⁰ (*contuitus*): in definitiva l'«Esserci “è” il proprio passato nella maniera del proprio essere, essere che, detto alla buona, “accade” venendo ogni volta dal proprio avvenire».⁴¹ E aggiungiamo, con Roland Barthes, che in un racconto «“ciò che accade [*ce qui arrive*]” è solo il linguaggio, l'avventura [*aventure*] del linguaggio, il cui avvento [*venue*] non si smette mai di festeggiare».⁴² Fuori dal racconto non c'è comprensione dell'esistenza e cura del trauma; nel racconto l'esistenza e il trauma diventano comprensibili in quanto avvento e avventura del linguaggio, che non a caso Barthes descrive servendosi di verbi o deverbali di moto (*arrive, aventure, venue*). L'incontro tra narrativa e temporalità, che rende comprensibile l'esistenza, anche nei suoi risvolti più traumatici, è reso possibile dal sistema verbale (attraverso le categorie grammaticali che lo definiscono: modo, tempo, aspetto, e poi diatesi, persona, numero e genere): i «verbi d'azione» sono l'«impalcatura» del racconto.⁴³ La funzione del racconto

non è tanto di “rappresentare”, quanto di costituire uno spettacolo che resta per noi ancora assai enigmatico, ma che non può essere considerato di ordine mimetico [*nel senso platonico di imitazione immediata della realtà*]; la “realtà” di una sequenza non è nella successione “naturale” delle azioni che la compongono, ma nella logica che essa espone, mette a rischio e soddisfa. Si potrebbe dire in altre parole che l'origine di una sequenza non è l'osservazione della realtà, ma la necessità di variare e superare la prima forma che si offre all'uomo, la ripetizione [*répétition*]: una sequenza è essenzialmente un tutto in seno al quale nulla si ripete; la logica ha qui un valore di emancipazione – e insieme a lei il racconto nel suo complesso. Può darsi che gli uomini re-iniettino senza sosta nel racconto ciò che hanno conosciuto, ciò che hanno vissuto, ma in una forma che, lei sì, ha trionfato sulla ripetizione e ha istituito il modello di un divenire [*devenir*].⁴⁴

Nel tentativo di «costruire la mediazione tra tempo e racconto, dimostrando il ruolo mediatore che la costruzione dell'intrigo [*intrigue*, sinonimo di *plot*, trama] svolge nel processo mimetico»⁴⁵ indicato da Aristotele, Ricœur assimila la sua *synthesis/systasis* dei fatti all'agostiniana *intentio*. Entrambe mirano alla trasformazione mediante il linguaggio della

³⁸ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. I*, cit., p. 48.

³⁹ Heidegger, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁰ Ivi, p. 477.

⁴¹ Ivi, p. 33.

⁴² Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8 (*Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*), 1966, p. 27.

⁴³ Brooks, *Trame*, cit., p. 16.

⁴⁴ Barthes, *Introduction*, cit., p. 26.

⁴⁵ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. I*, cit., p. 93.

temporalità in logica, che il racconto spettacolarizza mettendola a repentaglio e celebrandone la vittoria. Una vittoria che è prima di tutto una liberazione dell'uomo dalla coazione a ripetere, riprodurre, rappresentare il già noto (la mimesi platonica, centrata sull'oggetto da imitare) a vantaggio della ricerca e della produzione del possibile (la mimesi aristotelica, centrata sul processo di imitazione): «compito del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verosimiglianza o necessità».⁴⁶ Ancora una volta Barthes usa deverbali o verbi che esprimono moto (*répétition, devenir*): la ripetizione indica un ritorno continuo al già esperito (da *re-* e *peto* 'vado di nuovo verso' ciò che è stato), il divenire (da *de-* e *venio* 'vengo via da' ciò che è stato) annuncia la «rificazione della nostra esperienza temporale» mediante il «tempo costruito»,⁴⁷ configurato dal racconto, che apre il passato al futuro, l'essere al poter essere, grazie alla confusione creativa instaurata senza sosta tra consecutivo e conseguente (ciò che viene detto *poi* è letto come *causato da*), rivelandosi come «un'applicazione sistematica dell'errore logico denunciato dalla scolastica sotto la formula *post hoc ergo propter hoc*, che potrebbe ben essere l'emblema del Destino, di cui il racconto», in maniera molto simile alla psicoanalisi, «non è infine che la lingua».⁴⁸

3. Scritture sintomatiche

Il destino è letteralmente ciò che è stato stabilito, prefigurato, decretato, un futuro che proviene dal passato e che si manifesta grazie al potere del racconto (letterario o psicoanalitico) di tradurre il tempo in senso, (ri)verbalizzando e (ri)narrativizzando anche l'esperienza degli eventi traumatici, restituendo alla loro memoria un carattere mimetico attraverso la costruzione di una trama cosciente e intellegibile. Questa traduzione nel racconto moderno avviene (ri)stabilendo un ordine (nel mondo della storia e/o nella mente del personaggio): il senso è dunque legato alla logica degli eventi in senso stretto. Oltre la soglia della modernità le cose cambiano: nel racconto modernista il senso migra nel dialogo misterioso tra coscienza (sede della logica razionale) e inconscio (sede dell'alogia delle pulsioni); nel racconto postmoderno il senso è estroiettato nella logica combinatoria della forma narrativa, che non trova/vuole riscontro nella realtà; nel racconto metamoderno il senso è nella riproduzione logicamente controllata del disordine, in un tentativo inesausto di «sintesi dell'eterogeneo»⁴⁹ che funzionalizza possibili sconessioni o afasie. Quel che è certo è che il *logos* (quello referenziale del moderno, quello introspettivo del modernismo, quello metaletterario del postmoderno, quello molteplice del metamoderno) è sempre riparatore, anche quando elabora convenzioni complesse, sottili, astute al punto da farci sospettare che la vittoria della logica sia in realtà una sconfitta della libertà e che le convenzioni narrative finiscano per far trionfare la ripetizione sul divenire.

La letteratura, in particolare quella narrativa, «come la psicoanalisi, è interessata alla complessa relazione tra sapere e non sapere» instaurata dalla perdita della memoria traumatica ed è proprio «nel punto specifico in cui il sapere e il non sapere si intersecano che

⁴⁶ Aristotele, *op. cit.*, 51a 36-38.

⁴⁷ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. I*, cit., p. 93.

⁴⁸ Barthes, *Introduction*, cit., p. 10.

⁴⁹ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. 2. La configurazione nel racconto di finzione* [1984], Milano, Jaca Book, 1987, p. 68. Sul concetto di «metamoderno» cfr. Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017 e *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, ed. by Robin van den Akker, Alice Gibbons, Tim Vermeulen, London, Rowman & Littlefield International, 2017.

il linguaggio della letteratura e la teoria psicoanalitica dell'esperienza traumatica si incontrano». ⁵⁰ Il carattere apotropaico, restitutivo, risarcitorio del racconto, descrivibile in termini freudiani come conseguenza di una vittoria seppur circoscritta e/o velata sulla rimozione attraverso una presa di coscienza di ciò che è stato rimosso, ci ricorda che, «se il trauma è una crisi della rappresentazione, allora questo genera possibilità tanto quanto impossibilità narrative». ⁵¹ Negli ultimi decenni l'esplorazione di queste possibilità è stata così intensa e frequente da creare un nuovo genere letterario incentrato sul tema del trauma (la cosiddetta *trauma fiction*) e caratterizzato da stilemi ricorrenti: «L'ascesa della teoria del trauma ha fornito al romanziere nuovi modi di concettualizzare il trauma e ha spostato l'attenzione dalla questione di ciò che viene ricordato del passato a come e perché viene ricordato. [...] Il racconto [*fiction*] stesso è stato segnato o cambiato dal suo incontro con il trauma. I romanziere hanno spesso scoperto che l'impatto del trauma può essere adeguatamente rappresentato solo imitando le sue forme e i suoi sintomi, in modo che la temporalità e la cronologia collassino e le narrazioni siano caratterizzate da ripetizione e opacità [*indirection*]». ⁵²

Prendiamo in esame due esempi recenti di rappresentazione narrativa del trauma, che si fanno portatori di una scrittura radicalmente sintomatica: *Extremely Loud & Incredibly Close* (*Molto forte, incredibilmente vicino*, 2005) di Jonathan Safran Foer e *A Little Life* (*Una vita come tante*, 2015) di Hanya Yanagihara. In entrambi i casi il narratore dà forma a un «intreccio imperfetto [*defective plot*]» che sviluppandosi talvolta «sembra avere dimenticato il suo inizio», ⁵³ travolto da una materia narrativa sovrabbondante e inarrestabile, discontinua, a tratti irrepresentabile, in definitiva irredimibile. Così il moderno trattamento del «codice proairetico» – in cui successione e conseguenza si sovrapponevano in modo che il completamento di ogni evento fosse derivato dal suo inizio attraverso uno sviluppo coerente e ogni azione svelasse aristotelicamente il proposito (*proairesis*) del personaggio e la sua «facoltà di deliberare lo sbocco di un comportamento» ⁵⁴ – perde linearità, inesplica, divaga, si attorciglia, si dilata, si sfrangia per effetto di lacune, stagnazioni, fughe metonimiche, processi anamorfici, ridondanze, coazioni a ripetere causate da un'esperienza traumatica dolorosissima, che mettono in crisi l'«aspetto di coerenza, o di connessione causale [*consequence, or causation*]» ⁵⁵ del testo, minato da una tensione velleitaria verso una onnicomprensività che risolva la storia conciliando il corso degli eventi con quello delle azioni, il moto dei propositi con quello delle pulsioni. Parallelamente il moderno trattamento del «codice ermeneutico» – che assolveva alla «funzione di formulare un enigma e di apportare la sua decifrazione», ⁵⁶ articolando il racconto come una sequenza ben proporzionata di lacune e indizi, misteri e svelamenti, fino alla soluzione chiarificatrice finale – perde la sua irreversibilità. La decifrazione dell'enigma, la verbalizzazione e la narrativizzazione del trauma – quella verità «lungamente desiderata e aggirata, mantenuta in una sorta di pienezza gravida, la cui perforazione, a un tempo liberatoria e catastrofica»,

⁵⁰ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 2-3.

⁵¹ Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, cit., p. 83.

⁵² Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, pp. 3-4. Per una lettura critica della *Trauma Fiction* cfr. Daniele Giglioli, *Senza trauma: scrittura all'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

⁵³ Edgar Allan Poe, *Marginalia* [1850²], Roma, Il Melograno, 1981, p. 52.

⁵⁴ Barthes, *S/Z* [1970], Torino, Einaudi, 1973, p. 22.

⁵⁵ Poe, *Filosofia della composizione* [1846], in Id., *Tutti i racconti, le poesie e le Avventure* di Gordon Pym, Roma, Newton Compton, 2009, p. 1273.

⁵⁶ Barthes, *S/Z*, cit., pp. 21-22.

realizzava modernamente «la fine stessa del discorso»⁵⁷ dissigillandone il senso – rimane sospesa, il discorso narrativo non finito, non finibile: la pienezza dell'enigma si rivela sterile, il trauma mai del tutto acquisibile dal linguaggio, poiché il resoconto traboccante dei suoi dettagli non lo esaurisce, anzi sembra non poterne mai toccare il fondo, e in definitiva gli impedisce di uscire dalla sfera del rimosso e del non razionalizzabile e impedisce al racconto di «simulare la messa in stato di riposo del sistema di interazioni che costituisce la trama della storia raccontata»⁵⁸ attraverso una catarsi esaustiva e pacificante.

4. «Sincronizzare i battiti»: un trauma riparato

Il protagonista di *Extremely Loud & Incredibly Close*, Oskar Schell, io narrante extra-autodiegetico ipertrofico come il giovane Holden, è un ragazzino newyorkese di nove anni che si proclama «INVENTORE, DESIGNER DI GIOIELLI, FABBRICANTE DI GIOIELLI, ENTOMOLOGO, DILETTANTE, FRANCOFILO, VEGANO, ORIGAMISTA, PACIFISTA, PERCUSSIONISTA, ASTRONOMO DILETTANTE, CONSULENTE INFORMatico, ARCHEOLOGO DILETTANTE, COLLEZIONISTA DI: *monete rare, farfalle morte di morte naturale, cactus in miniatura, cimeli dei Beatles, pietre semipreziose e altro*».⁵⁹ Ammiratore e poi pupillo di Stephen Hawking, Oskar ha al suo attivo diversi progetti romantico-futuristici: microfoni che tutti potrebbero inghiottire per permettere a tutti gli altri di ascoltare i loro battiti cardiaci come in un sonar, camicie di becchime per farsi trasportare in volo dagli uccelli in caso di emergenza, un sistema di tubi collegato ai cuscini di tutti i letti di New York per raccogliere le lacrime di chi piange prima di dormire, riversarle nel laghetto del Central Park e mostrare ogni giorno il livello di sofferenza della città ecc. Questo e molto altro pensa e sogna Oskar per tenere la mente occupata, per stemperare attacchi d'ansia e cercare di non piangere sul cuscino, il più lontano possibile dal ricordo del trauma, la morte del padre Thomas, vittima dell'attentato al World Trade Center dell'11 settembre 2001. Quando un giorno, in un vaso azzurro nell'armadio del padre scopre una busta che contiene una chiave e ha sul retro la scritta «Black», Oskar spera che, trovandone il proprietario e la porta che quella chiave apre, il peso sul suo cuore possa alleggerirsi: inizia così, come il vecchio Stillman in *City of Glass (Città di vetro, 1985)* di Paul Auster, un'odissea in sedicesimo tra Manhattan e il Bronx, da Central Park a Ground Zero, alla ricerca delle centinaia di Mr. e Mrs. Black presenti nell'elenco telefonico di una New York scomposta, sofferente, surreale.

Extremely Loud & Incredibly Close mobilita i codici estremi della tragedia e del melodramma per mettere al centro del racconto l'irrapresentabilità della morte e l'indicibilità del trauma, puntualmente rifratti, viralizzati e polverizzati dai media. La strategia di Safran Foer consiste però nell'esprimere l'emotività costringendola a passare attraverso un filtro retorico che, mediante procedimenti enfatici e iperbolici, la raffreda e la rende maneggevole. Arrivando alla pagina nella forma di una voce narrante ingegnosa, intelligente, inarrestabile e visibilmente studiata, la sofferenza diviene oggetto di una rappresentazione capillare e continua, smascherando il nesso tra il trauma originario (la morte del padre, l'attentato) e la lingua del racconto come quello sintomatico «tra una struttura profonda e una struttura di superficie, che la svela come segno e la nasconde come cosa». Oskar pensa, parla, inventa incessantemente, non smettendo mai di avvolgere di suoni il suo dolore muto,

⁵⁷ Ivi, p. 61.

⁵⁸ Ricœur, *Tempo e racconto. Vol. 2. La configurazione nel racconto di finzione*, cit., p. 42.

⁵⁹ Jonathan Safran Foer, *Molto forte, incredibilmente vicino* [2005], Parma, Guanda, 2009, p. 115.

nel tentativo di usare la sagacia per ricomporre i pezzi sparsi del suo cuore. Leggiamo l'inizio del romanzo:

E un bollitore per il tè? Con il beccuccio che, all'uscita del vapore, si apre e si chiude come una bocca e sibila belle melodie, o recita Shakespeare, o semplicemente si scompiscia dal ridere con me? Potrei inventare un bollitore che legge con la voce di papà, così riuscirei ad addormentarmi, o magari un intero servizio di bollitori che cantano il ritornello di *Yellow Submarine*, una canzone dei Beatles, che mi piacciono perché l'entomologia è una delle mie *raisons d'être*, un'espressione francese che conosco. Sarebbe bello anche allenare il mio ano a parlare mentre tiro le scoregge. A voler essere proprio spiritoso al massimo, potrei insegnargli a dire: «Non sono stato io!» ogni volta che ne sgancio una di quelle incredibilmente toste. E se mai ne sganciassi una di quelle incredibilmente toste nella Sala degli specchi di Versailles, che è vicino a Parigi, che è in Francia, naturalmente il mio ano direbbe: «*Ce n'étais pas moi!*»

E dei piccoli microfoni? Tipo che tutti ne inghiottiamo uno, e loro diffondono i suoni del nostro cuore grazie a piccoli altoparlanti che potremmo tenere nella tasca della salopette? Di sera, andando in strada con lo skateboard, potremmo sentire i battiti di tutti gli altri, e gli altri potrebbero sentire il nostro, come una specie di sonar. La domanda assurda che mi faccio è se i cuori di tutti comincerebbero a battere contemporaneamente, come alle donne che vivono insieme vengono contemporaneamente le mestruazioni, che sono una cosa che conosco, anche se non ci tengo molto a conoscerle. Sarebbe davvero assurdo, a parte che il posto dell'ospedale dove nascono i bambini farebbe tin-tin come un lampadario di cristallo in una casa galleggiante, perché i bambini non avrebbero ancora avuto il tempo di sincronizzare i battiti. E al traguardo della Maratona di New York sembrerebbe di stare in una guerra.

E poi: tante volte succede che uno ha bisogno di scappare via subito, ma gli uomini non hanno le ali, o comunque non ancora. Quindi: inventare una camicia di becchime? [...]

Come vorrei avere qui con me il mio tamburello, perché anche ora che la storia è finita continuo a sentirmi le scarpe pesanti, e qualche volta una bella tamburellata fa bene. La canzone più strepitosa che so suonare con il tamburello è *Il volo del calabrone* di Nikolaj Rimskij-Korsakov, che è anche la suoneria che ho scaricato per il telefonino che ho comprato quando è morto il mio papà. È straordinario che riesca a suonare *Il volo del calabrone*, perché in certi punti bisogna battere incredibilmente forte, che per me è difficilissimo, perché non mi sono ancora fatto i polsi. Ron ha detto che se voglio mi regala una batteria da cinque pezzi. Ovviamente il mio amore non è in vendita, ma gli ho chiesto se me la regalerebbe con i piatti marca Zildjian. Ha risposto: «Quelli che preferisci» e poi ha preso il mio yo-yo dalla mia scrivania perché voleva usarlo per portare a spasso il cane. So che voleva solo comportarsi da amico, ma mi ha fatto venire una rabbia incredibile. «Yo-yo *moi*» gli ho detto, strappandoglielo di mano. Ma quello che in realtà volevo dirgli era: «Non sei il mio papà, e non lo sarai mai».⁶⁰

Il racconto si espande torrenziale, sospinto da un evidente bisogno di colmare ogni vuoto (come la bara del padre disperso, che Oskar dissepellirà insieme al nonno e riempirà con le lettere di quest'ultimo indirizzate al figlio mai conosciuto) e di fagocitare i linguaggi più disparati. Oltre a quello propriamente narrativo (che affianca alle pagine diaristiche di Oskar, le lettere della nonna e del nonno, immigrati tedeschi fuggiti al bombardamento di Dresda durante la Seconda Guerra Mondiale), vengono mobilitati il linguaggio tipografico (pagine bianche o contenenti solo una riga o una parola, parole cerchiate, testi in codice fatti di sequenze di numeri, caratteri che si sovrappongono fino a rendere le pagine illeggibili) e quello fotografico (il romanzo pullula di fotografie di porte, serrature, chiavi, uccelli

⁶⁰ Ivi, pp. 13-15.

ecc.). Fino al finale, che viene affidato alla sequenza cineografica⁶¹ al contrario dei fotogrammi di uno dei filmati amatoriali più diffusi dai network televisivi globali per documentare l'attentato al World Trade Center: mentre il video riprendeva un uomo in caduta da una delle due torri, il romanzo, se si fanno scorrere velocemente tra le dita le ultime pagine, mostra l'uomo che sale verso l'alto, in una sorta di *slow motion* riparatorio, restitutivo, rassicurante. Spezzando la persistenza della visione su cui si basa il testo audiovisivo, con una operazione di archeologia scopica, il contenuto «iperreale» del filmato amatoriale, «o forse sarebbe più appropriato dire subreale» (dice il narratore di *Underworld* riferendosi a un filmato in cui era stato involontariamente registrato un omicidio in diretta), viene restituito alla realtà proprio perché la separazione dei fotogrammi denuncia la finzione e viene riconnesso terapeuticamente con «ciò che rimane sul fondo scrostato di tutti gli strati che hai aggiunto».⁶² Scriveva Pier Paolo Pasolini:

Bisogna ideologizzare, bisogna deontologizzare. Le tecniche audiovisive sono gran parte ormai del nostro mondo, ossia del mondo del neocapitalismo tecnico che va avanti, e la cui tendenza è rendere le sue tecniche, appunto, aideologiche e ontologiche; renderle tacite e irrelate; renderle abitudini; renderle forme religiose. Noi siamo degli umanisti laici, o almeno dei platonici non misologi, dobbiamo batterci, dunque, per demistificare l'«innocenza della tecnica», fino all'ultimo sangue.⁶³

Se *Extremely Loud & Incredibly Close* disegna dunque un percorso doloroso di scoperta di sé destinato a compiersi solo dopo avere lasciato affiorare il rimosso traumatico e dopo avere ricomposto creativamente le immagini che hanno causato/permesso la rimozione incorporandole nel testo e accogliendone il lato oscuro come una risorsa preziosa, Foer, con atteggiamento da filologo padrone delle proprietà demistificanti del linguaggio narrativo, consente a Oskar (e al lettore chiamato a identificarsi con lui) di rivivere il trauma, che è sia il trauma della perdita che quello della visione, proprio perché la deontologizzazione della tecnica, sottratta alla religiosità documentaria cui ambisce, e la lunga e stratificata *talking cure* del romanzo, discendente della relazione analitica, ne hanno addomesticato il potere perturbante e lo hanno reso osservabile, per lo meno obliquamente.

5. «Rifiutare le cure»: un trauma irreparabile

Come la maggior parte dei narratori metamoderni, il narratore extra-eterodiegetico di *A Little Life* dà forma a un intreccio imperfetto che sviluppandosi tortuosamente a volte sembra dimenticare il suo inizio, travolto da una materia narrativa eccedente, incontenibile, saltuaria, indicibile. La logica di causa-effetto che regola eventi e propositi non è compatibile con i salti a(na)logici che caratterizzano azioni e pulsioni: i traumi subiti da Jude, protagonista oscuro e traditore compulsivo di se stesso,⁶⁴ lo imprigionano in loop psichici in

⁶¹ Il cineografo o *flip book*, inventato nell'Ottocento, era una sorta di libro tascabile i cui fogli, fatti scorrere velocemente tra le dita, sfruttando il fenomeno della persistenza della visione che sarà alla base della visione filmica, davano l'illusione del movimento.

⁶² DeLillo, *Underworld*, cit., p. 163.

⁶³ Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta della realtà* [1966], in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, p. 226.

⁶⁴ Oltre quello del protagonista eponimo del romanzo *Jude the Obscure* (*Jude l'Oscurò*, 1895) di Thomas Hardy, il nome del protagonista di *A Little Life* richiama quelli dei due apostoli cristiani Giuda Taddeo e Giuda Iscariota, il primo patrocinatore dei casi disperati, il secondo traditore di

cui eventi e propositi vengono divorati da azioni e pulsioni incontrollabili, autodistruttive, intrattabili, al punto che la sua identità risulta illeggibile. Dice di lui l'amico JB: «non lo vediamo mai con nessuno, non sappiamo di che razza sia, non sappiamo niente di lui. Post-sessuale, post-razziale, post-identità, post-passato. [...] Il post-umano. Jude il Post-Uomo».⁶⁵ Le circostanze di quei traumi finiscono per aprire nel racconto delle voragini che inghiottono il protagonista e la storia, denunciando, insieme al rifiuto della comunicazione e della condivisione («era sopravvissuto un altro giorno senza rivelare nessuno dei suoi segreti: un giorno in più per separare la persona che era stato un tempo da quella che era oggi»),⁶⁶ l'inutilità di qualsiasi tentativo di aiuto o cura e l'impossibilità di ogni progresso che vada al di là della semplice sopravvivenza. Le difficoltà non insegnano nulla, ma provocano danni irreversibili che scatenano un indomabile desiderio di autodissoluzione. Il mito dell'«auto-realizzazione» – in nome del quale «accettare il proprio destino era diventato non un atto di stoicismo, ma una forma di vigliaccheria» e «la pressione per conseguire la felicità era quasi opprimente, come se la felicità stessa fosse qualcosa che tutti dovevano e potevano ottenere»⁶⁷ – viene messo in scena e progressivamente decostruito.

In questo modo *A Little Life* svuota dall'interno il modello avventuroso, razionalista ed edificante del romanzo di formazione, come già accadeva in *Jude the Obscure* (*Jude l'Oscurato*, 1895) di Thomas Hardy, evocato nel nome del protagonista, e ancor più in *Justine ou les Malheurs de la vertu* (*Justine o le disavventure della virtù*, 1791) del Marchese de Sade, di cui il romanzo di Yanagihara è una sorta di versione al maschile, fedele al prototipo nel carattere impietosamente ridondante e iperbolico della rappresentazione del male, nella costruzione di un crescendo di degradazione e di perdita di sé che sembra non poter finire se non con la morte del/la protagonista. La differenza tra i percorsi di Justine e Jude sta nel fatto che il racconto del primo ha un aspetto rettilineo, che va dall'innocenza alla degradazione totale per tappe progressive, mentre il racconto del secondo sembra muoversi come una spirale parabolica, in cui da un presente traumatizzato si risale al passato in cui risiede il centro del trauma, dal quale si riparte alla volta del presente, senza che le due linee si tocchino né si integrino mai in un processo di accettazione e crescita. In entrambi i casi la riabilitazione della virtù perseguitata è un'illusione a lungo coltivata che sembra prendere corpo per pochissimo tempo, subito interrotta dalla morte, calamitosa in un caso e volontaria nell'altro, del/la protagonista. In definitiva, in *A Little Life* la «rappresentazione del trauma irrimediabile dell'abuso sessuale è anche una storia sull'impossibilità della mobilità sociale. Un bambino abbandonato, allevato in un orfanotrofio e salvato dallo Stato, Jude St. Francis, riceve un'educazione d'élite e la possibilità di trasformare le sue notevoli capacità cognitive in successo professionale. Ma il suo avanzamento sociale risulta triste-

Gesù è morto suicida. Willem regala una statua di Giuda Taddeo a Jude in occasione della sua adozione da parte di Harold e Julia: «“Il patrono delle cause perse” aggiunge Julia, prendendo la statua dalle mani di Harold, e le parole gli [a Jude] tornano in mente all'improvviso: *Prega per noi, San Giuda, protettore e custode dei disperati, prega per noi* – da bambino era l'ultima preghiera della sera, e solo in età adulta si sarebbe vergognato del suo nome, del modo in cui sembrava annunciare al mondo la sua vera natura, e si sarebbe chiesto se i frati lo avessero interpretato come era certo che gli altri lo interpretavano: come una beffa, una diagnosi, una predizione. A volte, aveva la sensazione che fosse l'unica cosa che gli apparteneva davvero e anche se in alcuni momenti avrebbe potuto, forse perfino dovuto cambiarlo, non lo aveva mai fatto» (Hanya Yanagihara, *Una vita come tante* [2015], Palermo, Sellerio, 2016, p. 315).

⁶⁵ Ivi, pp. 148-149.

⁶⁶ Ivi, p. 156.

⁶⁷ Ivi, pp. 69-70.

mente effimero».⁶⁸ La stessa Yanagihara sostiene di aver voluto dare a Jude «molti doni, molti talenti e molte qualità, per poi mostrare che in definitiva quelle qualità e quei doni non significano nulla perché le cose di cui egli ha bisogno non sono quelle che gli hanno insegnato ad avere»:⁶⁹ la formazione e il successo professionali sono accompagnati da una paralisi incontrastabile sul piano emotivo e relazionale.

A Little Life sembra nutrirsi senza remore anche del tratto eccessivo e manicheo dell'immaginazione che prende forma nel *mélodrame* contemporaneo ai romanzi di Sade e raggiunge l'apice nel *bildungsroman* fosco e critico di Charles Dickens (si pensi in particolare all'infanzia abusata dell'orfano protagonista di *Oliver Twist; or, the Parish Boy's Progress* [*Le avventure di Oliver Twist*, 1839]). Un'immaginazione che spinge il narratore a scandagliare la superficie temporale e pragmatica della storia mosso dal «costante interesse per il macchinario nascosto, per ciò che sta dietro, e per le forme e la misura del suo manifestarsi».⁷⁰ Del *mélodrame* Yanagihara mantiene il gusto per il *coup de théâtre*, la logica iterativa, l'aspetto survoltato, ma, a differenza dei narratori di Dickens, quello di *A Little Life*, pure incline a percorrere incessantemente il tempo in avanti o all'indietro per cercare i moventi oscuri delle azioni, proprio quando sembra essere riuscito a tracciare un disegno morale completo e intellegibile, ovvero quando l'alfabetizzazione emotiva (prima ancora che l'educazione sentimentale) di Jude sembra essere compiuta, è costretto a cedere il passo all'azione estrema e inopinata di questo personaggio recalcitrante e resistente al punto da risultare incompatibile con quel disegno e dunque incomprensibile. L'ultimo colpo di scena, tanto meno atteso quanto più il romanzo ci ha assuefatto alla sordità di Jude a ogni pulsione troppo forte di vita o di morte, tenuta a bada mediante rituali ossessivi ma efficienti (le passeggiate, i tagli), costringe il narratore a una resa clamorosa (il racconto del finale è affidato a uno dei personaggi) che non coinvolge solo le sue capacità introspettive, ma la possibilità stessa dell'introspezione.

Insieme a quello del romanzo di formazione, *A Little Life* denuncia infatti il fallimento del paradigma causale e terapeutico alla base della psicoanalisi, che, dichiara Yanagihara, «come ogni trattamento medico, è limitata nella sua capacità di salvare e correggere» e assomiglia a una religione nel suo essere «una scuola di credenze o pensieri che offre a moltissime persone conforto e risposte, un'invenzione che definisce il modo in cui vediamo il nostro prossimo e creiamo infrastrutture sociali», una disciplina la cui «insistenza sul fatto che la vita è sempre la risposta» finisce per essere sospetta:

Ogni altra specialità medica dedicata alla cura dei malati gravi riconosce, a un certo punto, che il lavoro del medico è quello di aiutare il paziente a morire; che ci sono momenti in cui la morte è preferibile alla vita. [...] quasi tutti i medici comprendono il diritto del malato terminale di rifiutare le cure, di scegliere la morte invece della vita. La psicologia e la psichiatria invece insistono sul fatto che la vita è il senso della vita, per così dire, e che se non si può essere riparati [*repaired*], si può almeno trovare un modo per rimanere vivi, per continuare a invecchiare.⁷¹

⁶⁸ Sean McCann, "I'm So Sorry": *A Little Life and the Socialism of the Rich*, «t45», 3 giugno 2016, web, ultimo accesso: 19 novembre 2022, <http://post45.research.yale.edu/2016/06/im-so-sorry-a-little-life-and-the-socialism-of-the-rich/#identifier_1_7186>.

⁶⁹ *Exclusive Interview with Hanya Yanagihara, author of A Little Life*, «PrideLife», 11 novembre 2015, web, ultimo accesso: 19 novembre 2022, <<http://pridelife.com/a-little-life/>>.

⁷⁰ Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], Parma, Pratiche, 1985, p. 158.

⁷¹ Adalena Kavanagh, *A Stubborn Lack of Redemption, an interview with Hanya Yanagihara, author of A Little Life*, «Electric Lit», 21 maggio 2015, web, ultimo accesso: 19 novembre 2022, <<https://electricliterature.com/a-stubborn-lack-of-redemption-an-interview-with-hanya-yanagihara-author-of-a-little-life-c6b7523d0b9f/>>.

Nessun racconto può risolvere la storia traumatica di Jude. Né il racconto del narratore che lo contiene, né i racconti che il personaggio elabora autonomamente o che gli altri (amici, amanti, medici, assistenti sociali) gli estorcono, possono ripararlo, ovvero proteggerlo (*repair* come riparo), aggiustarlo (*repair* come riparazione), magari attraverso la relazione paritaria con qualcuno (*pair* ‘coppia’ deriva da *par* ‘simile’). La capacità del racconto e della relazione, affettiva o analitica, di salvare e correggere non è incondizionata, ma è attivata da congiunture spazio-temporali precise: «ci sono momenti nelle nostre vite in cui la porta si apre e possiamo scegliere di attraversarla: in cui possiamo nominare ciò che è stato innominabile e abbiamo vicino qualcuno che crediamo davvero ci possa accompagnare». ⁷² La possibilità di dire l’indicibile, ovvero di ammettere il rimosso traumatico alla coscienza, raccontarlo, dividerlo ed esorcizzarlo, è limitata o forse semplicemente illusoria.

⁷² *Ibid.*