

'Traumatic Screens': l'11 settembre visto dal televisore della Sig.ra Thompson

Paolo Bugliani

He cried in a whisper at some image, at
some vision, — he cried out twice, a cry
that was no more than a breath.

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Spettatori

La copertina di *Esquire* del novembre 2001¹, in cui campeggia un assai perturbante bulbo oculare sbarrato, non lascia spazio a equivoci: la tragedia degli attentati terroristici avvenuti a New York martedì 11 settembre è stata primariamente decodificata e interiorizzata attraverso un canale visivo. L'oggetto di questa esperienza, seppure identificabile con molti possibili nomi, non è altro che il dolore (altrui), situazione estetica nel senso rigorosamente etimologico del termine. A questa esperienza Susan Sontag dedicò *Regarding the Pain of Others* (2003), illuminante saggio che analizza il processo attraverso cui l'atavica pulsione dell'uomo a farsi spettatore della sofferenza diventa una consuetudine. Alla base di questo processo sta, secondo Sontag, un presupposto molto preciso: la fotografia del dolore coglie la realtà in

¹«What they saw», opera di Martin Mahurin. <http://archive.esquire.com/issue/20011101> ultimo accesso 15 dicembre 2017.

modo immediato, senza rielaborazione artistica. Il dolore da cui gli uomini si lasciano ammaliare deve essere, in altre parole, autentico:

For the photography of atrocity, people want the weight of witnessing without the taint of artistry, which is equated with insincerity or mere contrivance. Pictures of hellish events seem more authentic when they don't have the look that comes from being 'properly' lighted and composed, because the photographer either is an amateur or – just as serviceable – has adopted one of the several familiar anti-art style. (Sontag 2003: 24)

E se la fotografia, col suo plastico congelamento del dolore fisico, è veicolo efficace, cosa dire della diretta televisiva che, proprio nel caso dell'11 settembre, ha accompagnato con voyeuristica precisione il progressivo dipanarsi della vicenda? La centralità dello schermo televisivo è la ragione della scelta dell'oggetto di questo contributo: *The View from Mrs. Thompson*², saggio in cui David Foster Wallace si ripropone di trasmettere la propria esperienza di spettatore dell'orrore generato dagli attacchi terroristici, che egli aveva sperimentato al sicuro in un comodo salotto della cittadina di Bloomington. Fondamentale prerequisito per la comprensione della sua ricognizione saggistica individuale di un trauma collettivo sono le riflessioni attorno al fenomeno televisivo come fonte di creatività da lui proposte in *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993). Wallace è tra i primi scrittori americani a interrogarsi sul ruolo della TV in prospettiva estetica, riconoscendola come serbatoio di esperienze vissute cui il romanziere

² Il titolo originale, come riporta il sito di *Rolling Stone Magazine*, è *As Seen from the Midwest*. Sia col titolo iniziale che con il successivo Wallace strizza l'occhio alla cultura televisiva accessibile ai più: *The View* è un programma di approfondimento che dal 1997 accompagna i pomeriggi degli americani, mentre la formula "As Seen on TV" è tipica dei prodotti sponsorizzati in réclames televisive che implicano una sorta di marketing a risposta diretta. Il saggio originale di Wallace è ancora disponibile al link <https://www.rollingstone.com/politics/news/9-11-the-view-from-the-midwest-20110819> ultimo accesso 15 dicembre 2017.

può proficuamente attingere al momento di congegnare le sue storie. Nella sua solitudine, Joe Briefcase, lo scrittore prototipico o del saggio di Wallace, viene trascinato verso la rutilante *humanitas* che lo schermo fa penetrare in ogni casa americana. Wallace è molto esplicito nel sottolineare l'assoluta mancanza di autenticità dell'esperienza televisiva. La televisione non è mai fonte di certezze verificabili, ma tutt'al più di un verosimile conforme ai fatti in misura sufficiente a garantire una minima illusione di veridicità:

It's interesting that so much classic voyeurism involves the media of framed glass-windows, telescopes, etc. Maybe the framed glass is why the analogy of television is so tempting. But TV watching is different from genuine Peeping-Tomism. Because the people we're watching through TV's framed-glass screen are not really ignorant of the fact that somebody is watching them. In fact a whole lot of somebodies. In fact the people on television know that it is by virtue of this truly huge crowd of ogling somebodies that they are on the screen engaging a broad non-mundane gesture at all. Television does not afford true espial because television is performance, spectacle, which by definition requires watchers. We're not voyeurs here at all. We're just viewers. We are the Audience, megametrically many, though most often we watch alone: e unibus pluram. (Wallace 1997: 23)

Lo spettatore è chiamato ad abbandonarsi a una rivisitazione contemporanea della coleridgeana *suspension of disbelief*, trasformandosi in una monade solipsistica preda delle sollecitazioni visive innescate dal televisore, che trasforma la realtà "[e]m-propelled analog waves and ion streams and rear-screen chemical reactions throwing off phosphenes in grids of dots not much more lifelike than Seurat's own impressionist commentaries on perceptual illusions" (Wallace 1997: 24).

Nel caso di una tragedia come l'11 settembre, i presupposti epistemologici di tale discorso critico rimangono validi, ma s'impone un mutamento di segno. David Foster Wallace sta parlando di realtà esperita in prima persona, e la sua situazione, benché apparentemente simile, è profondamente difforme da quella del Joe Briefcase che guarda

‘reality shows’: l’autenticità degli attacchi e la corporeità di David spostano l’orizzonte estetico-epistemologico dal regno della ‘fiction’ a quello della ‘nonfiction’³. A ulteriore riprova della necessità di operare un netto distinguo tra le due situazioni, si deve tenere a mente che Wallace non produsse mai una rielaborazione romanzesca dei fatti avvenuti al World Trade Center, e che *The View* è l’unico luogo testuale in cui si può con sicurezza indagare la reazione letteraria al colpo che gli attentati infersero alla sua coscienza di scrittore.

Trasfigurazioni

Mutuando le interessanti riflessioni proposte dal conservatore del fondo fotografico del Centre Pompidou in merito alla percezione visiva degli avvenimenti dell’11 settembre 2001, si può affermare che le immagini fotografiche degli attacchi sono il risultato di una trasfigurazione del reale, in cui il discorso è traslato dal piano documentario del resoconto oggettivo a quello simbolico:

La preferenza accordata alla nuvola rientra pienamente in questa tendenza simbolica. In effetti, la maggior parte delle immagini di nuvole che hanno invaso le prime pagine dell’11 settembre mal si presta agli imperativi di chiarezza e leggibilità della fotografia documentaria. Che abbia l’aspetto di una palla di fuoco, di una colonna di fumo o di una nebbia fitta, l’onnipresente forma-nuvola si interpone ogni volta tra l’avvenimento e colui che lo guarda. Essa annega la città sotto la polvere e la cenere, diluisce le forme architettoniche, quando non ostruisce completamente la vista. Funziona come uno schermo in grado di dissimulare le

³ La snella antologia Einaudi *Undici settembre. Contro-narrazioni americane* (2011), a cura di Daniela Daniele, propone un interessante contrappunto ai presupposti di questo studio. I testi ivi raccolti sono infatti definiti tutti (contro)narrazioni, in un certo senso azzerando la natura saggistica di molti di essi. La postfazione di Daniele considera con decisione non solo *The View*, ma molti altri testi, come *In the Ruins of Future* di Don De Lillo o anche le “annotazioni” di Auster, come narrazioni e racconti.

conseguenze immediate degli attentati. Le fotografie che hanno immortalato questa forma-nuvola, finendo poi sulla maggioranza delle prime pagine, mancano di precisione. Più che informare, evocano. (Chéroux 2010: 28)

Anche se la riflessione di Chéroux riguarda immagini che raccontano l'orrore nella sua sola 'species' visivo-documentaria, un parallelo con la sfera letteraria è facilmente delineabile: così come nell'immediato le immagini dell'attacco vennero selezionate in modo da privilegiare certi aspetti silenziandone altri, si può e si deve prendere in considerazione tale deliberata trasfigurazione al momento di leggere i resoconti a caldo di scrittori che non furono testimoni oculari dei fatti. In una logica da cronaca nera, in cui la fattualità apre alla speculazione e all'affabulazione creativa, con una "spinta a scavare oltre la [...] superficie" (Bertoni 2009: 29), gli artisti che si dovettero misurare con insistenti richieste di commenti sull'accaduto (Morley 2008: 294-5) si trovarono quindi a 'lavorare' su indizi che il televisore e i media avevano già selezionato spettacolarizzandoli.

Da ciò consegue una molto plausibile artificialità dei resoconti degli scrittori, che in molti casi - quasi a riprova di una tendenza avviata proprio dalle immagini trasfigurate trasmesse dai media - non furono che apripista per rivisitazioni creative dei fatti. A differenza di molti suoi colleghi, però, Wallace non si cimentò in una rielaborazione narrativa degli avvenimenti, limitandosi a registrare le proprie osservazioni e sensazioni per via di saggio. In tal senso può essere utile il confronto con uno scrittore come Ian McEwan:

Nei giorni immediatamente successivi agli attentati, il Guardian pubblicò due suoi brevi interventi, pochi paragrafi per commentare dapprima la propria esperienza di spettatore della tragedia e riflettere successivamente su quella delle vittime. In "Beyond Belief" del 12 settembre, l'autore descrive efficacemente la sensazione di sbigottimento e incredulità provata di fronte al susseguirsi delle immagini proposte dai canali televisivi e insieme il bisogno di ciascuno di saperne di più, di conoscere i dettagli, per

cercare di dare senso a un evento destinato a cambiare per sempre le sorti del mondo. (Ferrari 2012: 204)

La reazione 'a caldo' di McEwan è articolata in due tempi: oltre a "Beyond Belief", l'autore specifica il proprio stato d'animo in un altro saggio, "Only Love and Then Oblivion", secondo pronunciamento cui la citazione fa riferimento. L'incipit di quest'ultimo - «Emotions have their narrative» (McEwan 2001) - è particolarmente emblematico in quanto scoperto preludio a una rielaborazione romanzesca che si compirà nel romanzo *Saturday* (2005), dove un cargo russo in fiamme illumina il cielo sopra la Londra di Henry Perowne. Proprio *Saturday*, che si è in effetti guadagnato l'etichetta di «allegory of the post-9/11 world» (Ryle 2010: 25), può essere visto quale efficace 'valvola di sfogo' narrativa di tutta quella "tensione latente" (Ferrari 2012: 204) di cui il romanzo è carico:

It's already almost eighteen months since half the planet watched, and watched again the unseen captives driven through the sky to the slaughter, at which time there gathered around the innocent silhouette of any jet plane a novel association. Everyone agrees, airliners look different in the sky these days, predatory and doomed (McEwan 2006: 16).

Nel caso di Wallace, l'unico accenno, peraltro assai criptico, a una situazione analoga a quella sperimentata in prima persona dall'autore a Bloomington, pare essere l'inizio del suo romanzo postumo, *The Pale King*, ambientato nella cabina di un aereo.

Spettacularizzazioni

Un tratto comune delle riduzioni letterarie (saggistiche e/o narrative) dei fatti dell'11 settembre è quindi una sorta di 'enargeia' (Ginzburg 2006: 22), ideale di vividezza del resoconto di classica memoria che si pone, lungi dall'essere oggettiva, al crocevia tra verità, storiografia e 'fiction'. Tale tendenza all'ibridazione dei confini tra

fedeltà al reale e libertà affabulatrice sarà l'oggetto precipuo della presente analisi di *The View*. Il distacco tra la diretta televisiva e il fattuale è esacerbato in esso quando Wallace propone un esplicito parallelo tra la diretta televisiva e uno specifico sottogenere filmico, quello dei 'disaster films':

What the Bloomington ladies are, or start to seem to me, is innocent. There is what would strike many Americans as a marked, startling lack of cynicism in the room. It does not, for instance, occur to anyone here to remark on how it's maybe a little odd that all three network anchors are in shirtsleeves, or to consider the possibility that Dan Rather hair's being mussed might not be wholly accidental, or that the constant rerunning of horrific footage might not be just in case some viewers were only now turning in and hadn't seen it yet. None of the ladies seem to notice the president's odd little lightless eye appear to get closer and closer together throughout his taped address, nor that some of his lines sound almost plagiaristically identical to those uttered by Bruce Willis (as a right-wing wacko, recall) in *The Siege* a couple of years back. Nor that at least some of the sheer weirdness of watching the Horror unfold has been how closely various shots and scenes have mirrored the plots of everything from *Die Hard I-III* to *Air Force One*. Nobody's near hip enough to dodge the sick and obvious promo complaint: *We've Seen This Before*. (Wallace 2005: 149)

Se il 'côté' lugubramente spettacolare degli avvenimenti è senza dubbio ascrivibile alla tipologia filmica di *Die Hard*, anche il versante intimo della sofferenza, così perfettamente rappresentato dal salotto di Mrs. Thompson, si presta al parallelo con un altro film, *The Impossible* (2012), che focalizza l'attenzione proprio sul ruolo di catalizzatore della dimensione traumatica interpretato da una figura femminile. Così come la protagonista di tale 'blockbuster' apocalittico, incarnando "l'universo della madre" (Buonauro 2014: 176), diventa il fulcro di una vicenda ambientata nell'apocalittico scenario dello tsunami in Thailandia del 26 dicembre 2004, così Mrs. Thompson si trasforma da matrona piccoloborghese in 'mater dolorosa' che fa della propria umile e

dignitosa dimora di provincia un albergo per le vittime 'virtuali' degli attacchi.

La congregazione riunita in casa Thompson, che tenta invano di trovare un senso alle immagini, diventa per David, osservatore e voce saggistica, una sorta di cavia per esemplificare la difficoltà della decodificazione di un messaggio che le contingenze della tecnologia moderna vogliono mediato da uno schermo. Tale situazione parrebbe perfettamente sovrapponibile alle riflessioni sulla televisione esposte da Wallace in *E Unibus*. Nello specifico a venire alla mente è l'"ironic self-reference" (Wallace 1997: 33) che all'inizio degli anni '90 Wallace proponeva come contrappunto catodico delle sperimentazioni postmoderne coi limiti della lingua. Per il David testimone degli attacchi terroristici è per l'appunto impossibile comprendere l'Orrore così com'è, senza adottare una prospettiva *meta*⁴:

For Metafiction, in its ascendant and most important phases, was really nothing more than a single-order expansion of its own great theoretical nemesis, Realism: if Realism called it like it saw it, Metafiction simply called it as it saw itself seeing itself see it. This high-cultural postmodern genre, in other words, was deeply informed by the emergence of television and the metastasis of self-conscious watching. (Wallace 1997: 34)

Sebbene non del tutto sovrapponibili, gli schermi a cui sono incollati rispettivamente Joe Briefcase e gli abitanti di Bloomington sono valutabili e, a filo d'etimo, saggiabili in relazione a una medesima spinta a evadere dal contesto fattuale privilegiando invece, nella medesima maniera delle immagini di cui parla Chéroux, una dimensione simbolica artisticamente (pre)ordinata. Sembra che, per quanto (apparentemente) autentiche, le immagini delle copertine e quelle trasmesse dai notiziari

⁴ La trasmissione televisiva, quindi, ha come conseguenza una sorta di «metastasis of self-conscious watching» (Wallace 1997: 34), derivante dalla sua sostanziale evasione dal contesto informativo e dalla sua propensione alla trasfigurazione simbolica.

siano, per un occhio attento, etichettabili come eccezioni al regime di “non mediatezza” di Sontag. Ciononostante, la situazione contingente di *The View*, in quanto dichiaratamente «written very fast and in what probably qualifies as shock» (Wallace 2005: 123), sembra quanto mai aderente alle logiche della “grammatica del dolore autentico”. Tale apparente ‘non sequitur’ è generato dalla scelta di Wallace di adoperare la forma del saggio.

Trauma

Le ragioni di questa scelta sono senz’altro varie, ma in seno a una riflessione sull’autenticità del ‘medium’ televisivo è senza dubbio necessario ribadire che tale decisione - il cui risultato letterario è un testo desultorio e frammentario in cui all’«onesta sincerità, l’occasionalità e la singolarità concreta, [e] il diletterismo antispecialistico» (Berardinelli 2008: 20) si mescolano dati oggettivamente misurabili - si situa a metà fra il ‘reportage’ oggettivo e la trasfigurazione immaginifica. Il saggio quindi, più idiosincriticamente del giornalismo ma meno fantasiosamente del romanzo, sembra la forma letteraria più adatta ad accordare il commento a caldo con l’articolata digestione intellettuale conseguente all’esposizione coatta a tali imprevedibili fatti. Ciò che Wallace, quasi in un’alchimia infernale, tenta di portare a termine col suo saggio è, in ultima analisi, la descrizione di un ‘trauma’. Senza proporre ricognizioni, ci si accoderà volentieri alle illuminanti formulazioni della scuola di Yale, che negli anni Novanta ha proposto una efficace e universalmente sottoscrivibile prima applicazione di concetti mutuati dallo studio della psicologia al reame della letteratura.⁵

⁵ Il termine ‘trauma’ in relazione alla teoria letteraria è stato usato per la prima volta da Shoshana Felman nel saggio “Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching” (*American Imago* 48: 13-73, 1991), incorporato l’anno successivo nel volume curato a quattro mani con Dori Laub: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Altro testo fondante quello di Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* del 1996. Entrambi questi testi si collegano, fra l’altro, al tema della veridicità,

Le origini, come spesso accade con qualsiasi concetto teorico riguardante la pratica dello studio della psiche umana, devono essere rintracciate in Freud, che definiva i traumi nel suo *L'uomo Mosé e la religione monoteistica* come «impressioni dapprima vissute e successivamente dimenticate alle quali attribuiamo una grande importanza per l'etiologia delle nevrosi» (Freud 1979: 395). Freud proponeva, per lo studio degli effetti di suddette impressioni sull'individuo, una coppia di percorsi praticabili, che seguono da una parte stanno gli sforzi di «rimettere in vigore il trauma [...] catalogati come fissazione al trauma e 'coazione a ripetere'» (Freud 1979: 398), e dall'altra i tentativi di elusione e di blocco. Ciò che manca all'esperienza traumatica è la possibilità di un discorso coerente, ciò che viene etichettato comunemente come 'testimonianza':

As a relation to events, testimony seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be constructed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference. What the testimony does not offer is, however, a completed statement, a totalizable account of those events. In the testimony, language is in process and in trial, it does not possess itself as a conclusion, as the constation of a verdict or the self-transparency of knowledge. Testimony is, in other words, a discursive practice, as opposed to a pure theory. To testify – to vow to tell, to promise and produce one's own speech as material evidence for truth – is to accomplish a speech act, rather than to simply formulate a statement. As a performative speech act, testimony in effect addresses what in history is action that exceeds any substantialized significance, and what in happenings is impact that dynamically explodes any

ponendo la Storia nei loro titoli e al centro delle loro argomentazioni. Caruth, ad esempio, era stata autrice di un'indagine filosofica sul concetto di esperienza (*Empirical Truths and Critical Fictions*, 1991), in cui partendo da un punto di vista empirico, analizzava le origini narrative dell'esperienza nel romanticismo attraverso il filtro Freudiano.

conceptual reifications and any constative delimitations (Felman 1992: 5).

Il discorso sul trauma di Wallace non presuppone, parimenti alla sindrome da stress post-traumatico che irromperà improvvisamente nel testo nella figura di F. Thompson, non ammette la cosciente riorganizzazione narrativa degli eventi: non essendoci il tempo per una cristallizzazione o una metamorfosi mnestica, il trauma staziona allo stadio che Dominik LaCapra ha definito "acting out", ossia il rivivere l'esperienza traumatica in maniera a-razionale (LaCapra 2014: 21). In realtà, dal momento che un atto di scrittura è pure avvenuto, potremmo considerare *The View* come una formazione letteraria che si situa nell'interstizio tra "acting out" e "working through", l'altro stadio di cui parla LaCapra, quello in cui emerge, faticosamente, «the possibility of making distinctions or developing articulations that are recognized as problematic» (LaCapra 2014: 22).

Il distanziamento tra esperienza e racconto del trauma è ulteriormente sottolineato dalla presenza, al momento dell'esperienza televisiva del trauma (che di per sé sembrerebbe un agente esclusivamente unificante, visto come appiana le distanze geografiche tra Bloomington e New York), di un gioco di punti di vista che sin da subito appare assai intricato. Prima del Wallace saggista che metterà 'per iscritto' il trauma, un altro mediatore è incaricato di informare gli spettatori riuniti davanti alla TV della Sig.ra Thompson: è il conduttore della CBS Dan Rather, «in shirtsleeves with his hair slightly mussed» (Wallace 1997: 136), che 'a voce' deve ricostruire e illustrare quegli avvenimenti tanto catastrofici, ominoso amplificatore e fosco 'anghelos' del crollo delle certezze (o velleità) di pace di un'intera società

Il trauma, traghettato in diretta da reporter televisivi da una New York apocalittica alle tranquille case di Bloomington, è messo a disposizione 'in differita saggistica' dei lettori di *Rolling Stone*, mutando una volta di più forma e diventando un 'trauma vicario'. Questa tipologia, per la prima volta analizzata in ambito letterario da E. Ann Kaplan, diventa una fruttuosa categoria esegetica per gli studi letterari proprio in relazione alla sfera mediatica (e perciò mediata) della cultura

contemporanea: qualsiasi versione letteraria di eventi traumatici esperiti primariamente tramite schermo televisivo, infatti, deve essere interpretata non solo come trauma, ma anche come impasto di trauma e meccanismi empitici scaturiti dalla visione del dolore altrui (Kaplan 2005: 90). È delle tracce di una lacerazione, dell'esperienza di "complessiva spersonalizzazione" (Buonauro 2014: 133) vissuta da un soggetto senziente che si deve interessare il critico letterario, quindi. Questo progressivo allontanamento dai fatti e dallo schermo testimonia la partecipazione wallaciana alla pulsione trasfigurante della scrittura, che mette in scena una sorta di progressivo tentativo di distacco personale dagli eventi propedeutico alla loro trasfigurazione saggistica.

Tropi

Da un'angolatura formale, il saggio di Wallace appare insolitamente schematico rispetto all'abituale tortuosità della sua prosa, e per questo agilmente sintetizzabile in un elenco di momenti emblematici. A una più attenta lettura, però, affiorano con decisione tracce di quelle dinamiche di intenzionale adulterazione di cui si è parlato sinora. Tale manipolazione fa sì che «poetic, rhetorical, and performative dimensions» (LaCapra 2014: 15) adombrino parzialmente, silenziandoli, i "truth claims" attorno a cui un testo come *The View*, almeno in linea teorica, sembrerebbe dover esaurire il proprio significato. Questo principio di infiltrazione poetica, variamente ascrivibile al paradigma della storiografia 'à la' Hayden White, è indagabile seguendo due piste, che per comodità verranno indicate come 'retorica e visiva'.

Per quanto riguarda il primo livello, non è difficile accorgersi che la sezione iniziale di *The View From Mrs. Thompson* si intitola, molto esplicitamente, "Sineddoche". Tale scelta, chiamando in causa un tropo così profondamente formalizzato, avverte sin da subito il lettore che quello che si sta apprestando a leggere dovrà essere decodificato su due livelli distinti, seguendo i dettami sintetizzati nell'adagio «res tota parva

de parte cognoscitur aut de toto pars» (*Inst. Or.* VIII: 6, 19–22), e sfruttando il cortocircuito semantico generato dalla “relazione di quantità” (Garavelli 2000: 152) proprio del tropo in questione. Menzionando esplicitamente la sineddoche, Wallace pone enfasi su un dinamismo retorico che rimpiazza la pluralità corale delle voci di una nazione ferita con l’individualistica vocalizzazione dell’esperienza di un uomo solo, che per di più si trova a quasi 900 miglia dal luogo dei fatti. Anche la descrizione iniziale della cittadina di Bloomington, entrerà perciò in tale reticolato retorico, diventando una sorta di pronao ameno all’Orrore:

Winter here is a pitiless bitch, but in the warm months Bloomington is a lot like a seaside community except here the ocean is corn, which grows steroidically and stretches to the earth’s curve in all directions. The town itself in summer is intensely green — streets bathed in tree-shade and homes’ explosive gardens and dozens of manicured parks and ballfields and golf courses you almost need eye protection to look at, and broad weedless fertilized lawns all made to line up exactly flush to the sidewalk with special edging tools. To be honest, it’s all a little creepy, especially in high summer, when nobody’s out and all that green just sits in the heat and seethes. (Wallace 2005: 133)

Oltre all’istanza enunciatrice esterna del David saggista che compone un saggio per *Rolling Stone*, tali oscillazioni retoriche tra particolare e universale si coagulano, all’interno del saggio, ancora una volta alla TV nel salotto dei Thompson. È quindi giunto il momento di avvicinare la lente di ingrandimento a questo apparecchio nella sua materialità oggettuale: non più adesso sulla sua azione rifrangente e deformante, bensì sulla sua vivida presenza scenica. Lo schermo è introdotto in maniera assai evocativa, e viene da subito collegato a un personaggio specifico, F–, il figlio della Sig.ra Thompson, che si pone quale canale fisico di un’ulteriore sineddoche. In quanto veterano del Vietnam, egli porta in scena spettri di una guerra che precede di molto gli attentati a ‘Ground Zero’, e che instaura con essi un rapporto

smaccatamente sineddotico: diversamente dagli attentati terroristici dell'11 settembre, infatti, i fatti di sangue nel sud-est asiatico furono esperiti solamente da una frazione della popolazione statunitense, i soldati:

She [Mrs. Thompson] is also the mom of one of my very best friends here, F-, who was in the Rangers in Vietnam and got shot in the knee and now works for a contractor installing various kinds of franchise store in malls. F- is one of those veterans who doesn't talk about the war or belong to the VFW but is sometimes preoccupied in a dark way, and goes quickly off to camp by himself over Memorial Day weekend, and you can tell he carries some serious shit in his head. (Wallace 2005: 135)

F- che con i suoi fantasmi vietnamiti anticipa il trauma collettivo del settembre 2001 in corso di svolgimento alla TV, non è altro che una prolessi vivificata, monito per quegli statunitensi (e non) che il 12 settembre 2001 dovranno fare i conti con tutto ciò che il destino ha voluto mettere sulla loro strada personale. Il trauma pregresso e quello 'in progress' trovano in F- un punto di incontro, non solo 'exemplum' in carne ed ossa ma anche, avendo lui acquistato lo schermo, facilitatore della trasmissione, 'go-between' catodico che media il trauma in direzione di una collettività che viene di conseguenza gettata nella spirale delle dolorose conseguenze a esso connesse.

Per quel che concerne il versante prettamente visivo, *The View* sembra germogliare attorno a quattro descrizioni di scene traumatiche. In realtà, si potrebbero definire come un complesso di tre scene collegate a una scena madre descritta molto esplicitamente e che per questo merita la citazione estesa:

I remember when I came in everybody was staring transfixed at one of the very few pieces of video CBS never reran, which was a distant wide-angle shot of the north tower and its top floor's exposed steel lattice in flames, and of dots detaching from the building and moving through smoke down the screen, which then a sudden jerky tightening of the shot revealed to be actual people

in coats and ties and skirts with their shoes falling off as they fell, some hanging onto ledges or girders and then letting go, upside-down or wriggling as they fell and one couple almost seeming (unverifiable) to be hugging each other as they fell those several stories and shrank back to dots as the camera then all of a sudden pulled back to the long view — I have no idea how long the clip took — after which Dan Rather's mouth seemed to move for a second before any sound emerged, and everyone in the room sat back and looked at one another with expressions that seemed somehow both childlike and terribly old. (Wallace 2005: 136)

A questa immagine principale, che sembra trovare nelle scarpe il proprio correlativo oggettivo traumatico si aggiunge un 'rerun', occasione ripetitiva in cui Wallace associa, in maniera ardita ma non certo inaspettata, il concetto di bellezza all'accaduto: «Then the hideous beauty of the rerun clip of the second plane hitting the tower, the blue and silver and black and spectacular orange of it, as more moving dots fell» (Wallace 2005: 136). Ma più che a un'estetica ricalcata sul concetto di sublime (Slade 2008: 175), il florilegio di colori della nube contribuisce all'accrescimento della dimensione di sonnolenta confusione che circonda i fatti, implicita negli insistiti riferimenti agli effetti indesiderati del Benadryl sulla coscienza di David, che si trova, ancor prima di sperimentarlo, in una situazione di disorientamento spaziale e cronologico del tutto paragonabile a quella del trauma (Laub 1992: 69).

Il crollo, comunque, non è solo esperito da una prospettiva di trasognato smarrimento: a esso vengono collegate, dai convenuti nel salotto dei Thompson, interpretazioni e associazioni figurali. Interessante notare la contrapposizione tra la prima sensazione che il crollo suscita in David («I remember thinking that it was falling the way an elegant lady faints»), con il commento del figlio di una delle Signore di Bloomington, Duane Bracero, che afferma: «that what it really looked like is if you took some films of a NASA liftoff and ran it backwards». L'interpretazione delle immagini del crollo, Wallace sembra suggerire, è perciò apertamente soggettiva: gli edifici, infatti, implodono, lasciando che la carneficina che in essi l'osservatore è conscio stia avvenendo sia

solo immaginata (Stubblefield 2015: 4), stimolano naturalmente la facoltà creatrice di immagini della coscienza di ogni singolo spettatore. Malgrado ciò, è pur vero che, almeno a sentire chi di analisi delle metafore ha fatto la propria carriera, il famoso linguista Lakoff, al momento di descrivere gli avvenimenti dell'11 settembre, sembra certo che si possa presupporre una ragionevole comunanza di decodificazioni:

The image of the plane going into South Tower of the World Trade Center activated it. The tower became a head, with windows as eyes, the edge of the tower the temple. The plane going through it becomes a bullet going through someone's head, the flame pouring from the other side blood spurting out. Tall buildings are metaphorically people standing erect. As each tower fell, it became a body falling. We are not consciously aware of the metaphorical, but they are part of the power and the horror we experience when we see them. (Lakoff 2001)

Edifici come persone cui cedono le gambe: quest'immagine si sovrappone alla perfezione a quella di David colto da un attacco di panico nel retrobottega del Kwik-N-Ez e aiutato dal titolare pachistano a superare lo sconforto derivante dall'impossibilità di trovare una bandierina a stelle e strisce da esporre come prova di un senso di appartenenza nazionale, richiesto in un momento di sventura come quello descritto in *The View*. Ancora una volta il particolare per l'universale. Interessante notare che tale cedimento insorge non già per il pensiero dell'Orrore in sé, e neppure per l'incapacità di razionalizzare l'accaduto ma, ben più banalmente, per la consapevolezza di non essere riuscito a uniformarsi a quanto quelle circostanze di terrore sembravano richiedere. L'episodio, descritto in apertura di *The View*, e in un certo senso a esso giustapposto quasi a mo' di aneddoto, contribuisce a mettere ulteriormente in risalto il paradigma di separatezza che sta alla base dell'intera epistemologia dell'esperienza traumatica attraverso lo schermo. David è emarginato, non solo geograficamente – perché si trova a Bloomington – non solo cognitivamente – per effetto del

Benadryl – ma anche, e soprattutto perché quell'idea di America che esprime se stessa con bandierine, aquile e baseball gli rifiuta piena cittadinanza, in uno dei rari momenti in cui egli sembra desiderarla.

Bibliografia

- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Buonauro, Antonietta, *Trauma, cinema e media. Immaginari catastrofici e cultura visuale del nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2014.
- Chéroux, Clément, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point Du Jour, 2009, tr. it. *Diplopie. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre*, Ed. Rinaldo Censi, Torino, Einaudi, 2010.
- Daniele, Daniela (ed.), *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Torino, Einaudi, 2011.
- Felman, Shoshana, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching", *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Eds. Shoshana Felman and Dori Laub, New York-London, Routledge, 1992: 1-56.
- Ferrari, Roberta, *Ian McEwan*, Firenze, Le Lettere, 2012.
- Freud, Sigmund, *L'uomo Mosé e la religione monoteistica ed altri scritti, Opere*, Vol. 11, Ed. Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.
- Garavelli, Bice Mortara, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2000.
- Ginzburg, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Quintiliano, *The Orator's Education*, Books 6-8, Ed. Donald A. Russel, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2001.
- Kaplan E. A. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, 2005.
- LaCapra, Dominik, *Writing History, Writing Trauma*, [2001], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.
- Laub, Dori, "An Event Without A Witness: Truth, Testimony And Survival", *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Eds. Shoshana Felman and Dori Laub, New York-London, Routledge, 1992: 75-92.
- McEwan, Ian, *Saturday*, Vintage, London, 2006.
- Morley, Catherine, "Plotting Against America: 9/11 and the Spectacle of Terror in Contemporary American Fiction", *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 16 (2008): 293-312.

- Puttenham, George, *The Art of English Poesy*, Eds Frank Whigham and Wayne A. Rebhorn, Ithaca-London, Cornell University Press, 2007.
- Ryle, Martin, "Anosognosia, or the Political Unconscious: Limits of Vision in Ian McEwan's *Saturday*", *Criticism*, 52(1), 2010: 25-40.
- Slade, Andrew, "*Hiroshima, mon amour*, Trauma and the Sublime", *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Eds. E. A. Kaplan - Ban Wang, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2008: 165-182.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Stubblefield, Thomas, *9/11 and the Visual Culture of Disaster*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2015.
- Wallace, David Foster, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, New York-Boston, Back Bay Books, 1997.
- Wallace, David Foster, *Consider the Lobster and Other Essays*, New York-Boston, Little, Brown & Co., 2005.

Inserire qui, se presente, il titolo "Sitografia" (stile *Titolo 2 info-coda*)

- Lakoff, George, "Metaphors of Terror", 16 settembre 2001, <http://www.press.uchicago.edu/sites/daysafter/911lakoff.html>, (last accessed 15/12/2017).
- McEwan, Ian, "Only Love and Then Oblivion. Love Was All They Had to Set Against Their Murderers", *The Guardian*, Sat. 15 Sep. 2001, <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety2>, (last accessed 15/12/2017).

L'autore

Paolo Bugliani è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, dove sta portando avanti un progetto incentrato sul ruolo di mediatori della cultura

letteraria italiana che Hunt e Hazlitt rivestono nell'Inghilterra di primo Ottocento. Presso lo stesso dipartimento ha discusso una tesi di dottorato dal titolo *Una modernità in sordina: Charles Lamb, il saggio, Elia*, che è ha ricevuto l' AIA-Carocci PhD Dissertation Prize nel 2018. Lo spettro cronologico delle sue ricerche sul saggio come genere letterario abbraccia, oltre al periodo romantico, anche la prima età moderna (Sir Thomas Browne), il periodo modernista (Virginia Woolf, W. H. Auden), e il contemporaneo (D. F. Wallace e J. Franzen).

E-mail: paolo.bugliani@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/05/2018

Data accettazione: 31/10/2018

Data pubblicazione: 30/11/2018

Come citare questo articolo

Bugliani, Paolo, "'Traumatic Screens': l'11 settembre visto dal televisore della Sig.ra Thompson", *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, Eds. F. Agamennoni, M. Rima, S. Tani, *Between*, VIII.16 (2018), <http://www.betweenjournal.it/>