



Università degli Studi Roma Tre

Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo

Scuola Dottorale “Culture e trasformazioni della città e del territorio”

Sezione “Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti”

Tesi di dottorato

Percezione, Trauma e memoria.

Il lavoro psicosomatico in ambienti mediatici e tecnologici.

Dottoranda:

Antonietta Buonauro

Tutor:

Prof. ssa Veronica Pravadelli

XXIV ciclo – a.a. 2011 - 2012

Sommario

Capitolo 1.

L'evoluzione storica del concetto di trauma e le sue interrelazioni con i meccanismi della memoria. Una panoramica storico-teorica tra psichiatria e psicoanalisi.

- 1.1 Psichiatria, neurologia, psicoanalisi. Le prime ipotesi.
- 1.2 Trauma e isteria nel primo Novecento. La battaglia di Babinski contro la “simulazione” e la teoria dissociativa di Janet.
- 1.3 Il trauma nella prima produzione di Freud. Tra l'eredità di Janet e l'elaborazione dell'Edipo.
- 1.4 Il ritorno alla teoria sul trauma tra le due guerre. Dal caso Wagner-Jaurreg a *Mosè e il monoteismo*.
- 1.5 Oltre Freud: Kardiner, Il “sogno di Sisifo” nel declino post-traumatico.
- 1.6 Traumi collettivi e individuali nel secondo conflitto mondiale.
- 1.7 Fine secolo. Il trauma collettivo e la memoria come oggetto di studio letterario e mediatico. La nascita dei *trauma studies*.

Capitolo 2.

Percorsi e genealogie. Il trauma da dinamica psichica a metodologia culturalista: i *trauma studies*.

- 2.1 La teoria sul trauma. Campo d'azione, finalità e prospettive di un metodo culturalista.
- 2.2 Il rapporto con il decostruzionismo e il ruolo della testimonianza nei lavori di Yale.
- 2.3 Il concetto di trauma nelle teorie del Novecento.
- 2.4 Criticità e ambiguità della teoria della dissociazione, la rappresentazione e la mancanza di prospettiva storica.

- 2.5 Il trauma come “memoria debilitante” e l’intreccio con la *fantasia*.
- 2.6 Il problema della soggettività.
- 2.7 Storia, memoria e testimonianza. Un modello peculiare di soggettività.

Capitolo 3.

Trauma e visione. Modernità, *shock*, cinema.

- 3.1 Cinema, *shock*, metropoli. Le modificazioni appercettive della modernità.
- 3.2 Trauma e modernità, un’origine comune.
- 3.3 Dai Lumi al *flaneur* e oltre. Metropoli ed esperienza visiva nel XIX secolo.
- 3.4 Assalto al corpo: la riflessione sulla soggettività, lo *shock* e l’influenza della psicoanalisi.
- 3.5 Esperienza e aura. Benjamin, la modernità e la riproducibilità tecnica.
- 3.6 Il cinema attrazionale.

Capitolo 4.

***Mind game films* e *puzzle films*. La struttura dissociativa nel cinema hollywoodiano.**

- 4.1 *Puzzle film*: strutture narrative e identità traumatiche.
- 4.2 Prospettive anti-narratologiche. Dai *forcing-path films* ai *mind-game films*.
- 4.3 *Mind-game films* e patologie produttive.

4.4 *Memento*. Amnesie post-traumatiche e narrazioni rovesciate.

4.5 Il *puzzle* di Leonard e la teoria del trauma. *Inception*. Sogno, realtà e scenari fantasmatici.

Capitolo 5.

Estetica apocalittica e lettura traumatica. Immaginari mediatici del nuovo millennio.

5.1 Trauma vicario e esperienza spettatoriale.

5.2 Trauma vicario, rappresentazione e 11 settembre.

5.3 *Agency* e vulnerabilità. Il trauma vicario della visione di soggetti morenti.

5.4 Vulnerabilità e piacere visivo.

5.5 La rappresentazione della caduta nel vuoto prima dell'11 settembre.

5.6 L'arte dell'11 settembre: indeterminatezza e animazione sospesa.

5.7 Un film sull'11 settembre. Lo *shock* percettivo e il trauma virtuale.

Cap. 1.

L'evoluzione storica del concetto di trauma e le sue interrelazioni con i meccanismi della memoria. Una panoramica storico-teorica.

1.1 Psichiatria, neurologia, psicoanalisi. Le prime ipotesi.

“Chiamiamo “traumatici” quegli eccitamenti che provengono dall'esterno e sono abbastanza forti da spezzare lo scudo protettivo. Ritengo che il concetto di trauma implichi questa idea di una breccia in quella barriera protettiva che di regola respinge efficacemente gli stimoli dannosi”¹.

Nella storia della psichiatria la consapevolezza che il trauma avesse un ruolo fondante nella genesi dei problemi mentali dei pazienti ha goduto di sorte mutevole. Se la tradizione culturale e quella letteraria hanno sin dalle loro origini riconosciuto alle esperienze traumatiche la capacità di stravolgere l'equilibrio personale degli individui, suscitando in loro ricordi problematici, incubi ed evitamenti, la psichiatria come professione ha avuto invece una relazione storicamente complicata con l'idea che la realtà potesse profondamente e permanentemente alterare la psicologia e la biologia della persona.

Così, rispecchiando in un certo qual senso la confusione e l'incredulità delle vittime la cui vita viene improvvisamente esposta a esperienze oppressive, la professione psichiatrica stessa ha attraversato periodi di fascinazione per il trauma seguiti da periodi di sfiducia rispetto alla rilevanza della storia personale del paziente, come se avesse a sua volta periodicamente sofferto di un'amnesia in cui

¹ Freud, *Al di là del principio di piacere*, p.50.

conoscenze stabilite venivano brutalmente dimenticate e l'impatto psicologico delle esperienze intollerabili veniva ascritto a fattori singoli intrapsichici o costituzionali.

Così, in un percorso che ha raggiunto un cardinale momento di svolta nel 1980 con il definitivo riconoscimento del trauma, o meglio della sindrome da stress post-traumatico (PTSD), quale entità diagnostica nella terminologia psichiatrica, l'investigazione sull'eziologia di queste patologie sembra aver fatto da corollario all'affermazione stessa dell'igiene mentale come professione, influenzandone perciò i primi anni della ricerca nella direzione dell'ipotesi di un'origine *organica* del trauma, ovvero dell'ansia come malessere fisico e non psicologico del paziente –per anni si trattò unicamente di maschi bianchi- e come tale distinto dall'isteria, che, come scriveva nel 1866 il chirurgo inglese John Eric Erichsen, era invece una condizione tutta femminile.

Dunque i primi studi su quella che fu chiamata per la prima volta “nevrosi traumatica” dal neurologo tedesco Herman Oppenheim nel 1889, vennero esercitati principalmente su soldati che presentavano la cosiddetta “astenia neuro-circolatoria”, ovvero quel malfunzionamento cardiaco sorto in seguito all'esposizione ad eventi bellici cui fu perciò associata la denominazione di “soldier's heart”.² Va sottolineato, come scrive anche Van der Kolk, che, in questo momento storico, ascrivere un'origine organica al trauma consentiva di adottare una soluzione non compromettente per tutte le parti coinvolte, ovvero preservando da un lato la dignità personale del soldato, dall'altro quella professionale del dottore (che non doveva temere la fallacia della propria diagnosi) ed infine esentando le autorità militari dal dover giustificare crolli psicologici tanto frequenti tra le leve. Tuttavia, una tale categorizzazione del trauma come malattia fisica lasciò presto emergere la sua problematicità, in particolare rispetto alle questioni della sua reale definizione (“Il trauma è l'evento stesso o la sua interpretazione soggettiva?”³) e della sua scaturigine (“È il trauma stesso a causare il disordine mentale, o preesistono vulnerabilità che lo causano?”⁴);

² B. A., Van der Kolk, L. Weisaeth, C. McFarlane, O. Van der Hart, *Stress Traumatico*, Magi Editore, Roma 2005.

³ Ivi, p. 61.

⁴ Ibidem.

successivamente poi, il riscontro di questa nevrosi anche in soldati che non erano mai stati esposti direttamente a conflitti, rese definitivamente chiaro che l'origine del trauma fosse spesso puramente emozionale.

Fu lo psichiatra militare inglese Charles Samuel Myers il primo ad usare, nel 1915, il termine "shell-shock" (nevrosi da granata) nella letteratura medica, rifiutando la relazione tra nevrosi belliche e fattori organici e dichiarando che il disturbo emozionale costituisse una condizione sufficiente a spiegare il fenomeno. Come molti dopo di lui, Myers ebbe anche il merito di enfatizzare i punti in comune tra isteria e nevrosi da guerra, questione che fu poi approfondita con più agio nell'ambito di contesti civili -ovvero al riparo da pressioni politico-militari sulle conseguenze dei combattimenti- per raggiungere poi il suo culmine con le ricerche svolte nel notorio istituto parigino Salpêtrière⁵, dove il neurologo Jean-Martin Charcot e i suoi illustri allievi, primo tra tutti Pierre Janet, documentarono approfonditamente la relazione tra trauma e automatismi psicologici, ovvero la relazione tra trauma e isteria.

1.2 Trauma e isteria nel primo Novecento. La battaglia di Babinski contro la "simulazione" e la teoria dissociativa di Janet.

Sebbene l'associazione tra trauma psicologico e isteria fosse emersa sin da quando la psichiatria aveva provato ad esser una disciplina scientifica, quella di Charcot fu la prima esplorazione sistematica delle relazioni tra trauma e malattia psichiatrica, che nel 1887 descrisse lo "choc nerveux" (shock nervoso) traumaticamente indotto, come fenomeno capace di mettere il paziente in uno stato mentale simile a quello indotto dall'ipnosi. Questo stato, cosiddetto "ipnoide", veniva ritenuto la condizione necessaria per ciò che Charcot definiva

⁵ Si veda innanzitutto il ciclo di lezioni in proposito tenute a Boston da P. Janet nel 1907, poi pubblicate con il titolo *The Major Symptoms of Hysteria*.

“autosuggestione istero-traumatica”. In questo senso egli fu anche il primo a descrivere i problemi di quella che veniva chiamata la “suggestionabilità” di questi pazienti nonché il fatto che gli attacchi isterici fossero problemi di tipo dissociativo, ovvero il risultato dell’attraversamento di esperienze insostenibili.

Queste osservazioni tuttavia furono per lungo tempo ritenute secondarie, cosicché, quando la direzione della Salpêtrière fu affidata a Joseph Babinski nel 1905, era ormai prevalsa una concezione dell’isteria come problema neurologico, i cui tratti patologici non dovevano avere origini traumatiche, e le cui dinamiche erano considerate di tipo suggestivo e simulativo. Su questa scia allora, per un periodo che abbracciò il primo Novecento fino al primo conflitto mondiale, il trattamento delle nevrosi da guerra non fu il tentativo di alleviare la sofferenza indotta da un’esperienza traumatica, ma assunse più che altro i connotati di una lotta contro un meccanismo cosiddetto di “simulazione” indotto da un problema di “disfacimento della forza di volontà” del soldato⁶. Secondo la ricostruzione di Van der Kolk, questo trattamento fu così doloroso che molti pazienti preferirono ad esso il ritorno in prima linea, per essere così considerati “guariti”.

Ora, sebbene come abbiamo detto l’idea della simulazione abbia molto influenzato il contesto scientifico europeo fino a dopo la seconda guerra mondiale, l’ipotesi dell’origine traumatica dell’isteria avanzata da Charcot non fu accantonata del tutto in questi anni e diede alcuni dei suoi risultati più importanti con gli studi di Pierre Janet sul carattere dissociativo dei fenomeni isterici. Nei suoi primi scritti Janet analizzò in totale 591 pazienti, riscontrando in 257 casi una psicopatologia di origine traumatica da cui desunse che i pazienti isterici non fossero in grado di avvalersi di propri processi interni come riferimenti per l’adattamento. In linea con la mentalità prevalente in quell’epoca infatti, anch’egli riteneva che la consapevolezza del sé fosse il fulcro della salute psicologica, e che pertanto l’essere in contatto con il proprio passato e l’aver percezioni precise delle situazioni presenti determinasse il fatto che una persona fosse in grado o meno di rispondere allo stress in maniera adeguata. Di qui si riferì all’insieme dei ricordi che formano quegli schemi mentali che guidano l’interazione tra persona e ambiente, per il quale coniò il termine “subconscio”, sostenendo che un’adeguata

⁶ Van der Kolk, cit., p. 67.

categorizzazione e assimilazione dei ricordi delle esperienze passate costituissero la condizione necessaria per lo sviluppo di schemi di significato che preparano a far fronte ai problemi del futuro. In definitiva perciò, l'ipotesi di Janet rispetto alla dissociazione traumatica si basava sull'idea che "quando una persona prova emozioni veementi la sua mente possa non riuscire a abbinare alle esperienze terrorizzanti schemi cognitivi preesistenti"⁷. Ne conseguiva l'impossibilità che i ricordi dell'esperienza venissero integrati nella consapevolezza personale: al contrario essi dovevano essere evidentemente separati (dissociati) dallo stato cosciente e dal controllo volontario. In altre parole allora, la prima formulazione esaustiva degli effetti del trauma sulla mente si basava sull'idea che la stimolazione emotiva estrema producesse un'incapacità di assimilare i ricordi traumatici.

Janet affermò infatti che "le persone [traumatizzate] sono "incapaci" di fornire il resoconto che chiamiamo memoria narrativa eppure continuano a dover far fronte alla situazione difficile"⁸. Di conseguenza ciò che si verifica, scriveva ancora Janet, è "una fobia della memoria che impedisce l'integrazione ("sintesi") degli eventi traumatici e rende avulsi questi ricordi traumatici dalla coscienza ordinaria". A questo punto perciò, le tracce mnemoniche del trauma rimangono latenti sotto forma di idee fisse inconscie che non possono essere liquidate fintanto che non vengono trasformate in una narrazione personale; al contrario esse continuano ad interferire sotto forma di percezioni terrificanti, preoccupazioni ossessive e ri-esperienze somatiche come le reazioni da ansia.

Janet osservò che i suoi pazienti che avevano riportato un trauma reagivano a elementi che lo ricordavano rispondendo in maniera adeguata alla minaccia originale, ma priva di valore adattivo rispetto alla situazione attuale: venendo esposti a elementi che inducevano il ricordo, essi erano sopraffatti dalle rappresentazioni somatoestesiche del trauma. Per questa ragione egli giunse ad una importante intuizione, secondo cui quando i pazienti non riescono a integrare l'esperienza traumatica nella totalità dell'esperienza personale si "affezionano" al trauma (Freud dirà che lo "fissano"):

⁷ Van der Kolk, cit., p. 66.

⁸ P. Janet, *La medicina psicologica* (1919), Il pensiero scientifico, Roma 1994, p.661.

“incapaci di integrare i ricordi traumatici, sembra che abbiano smarrito anche la capacità di assimilare nuove esperienze [...] come se a loro personalità si sia arrestata a un certo punto definitivamente, senza potersi più espandere aggiungendo o assimilando elementi nuovi”⁹.

Sembrava in altre parole che la vita di tutti i pazienti traumatizzati fosse bloccata, che essi rimanessero legati ad un ostacolo insuperabile, sembrava cioè che lo sforzo per tenere i ricordi traumatici frammentati fuori dalla coscienza attiva prosciugasse l’energia psichica, interferendo poi con la capacità di impegnarsi in azioni richiedenti concentrazione o creatività, nonché di imparare dall’esperienza. Per questa ragione, scriveva allora Janet, se gli elementi dissociati del trauma non vengono integrati nella coscienza personale la probabilità che il paziente subisse un lento declino delle sue capacità personali e professionali diveniva molto alta.

Come sottolinea Van der Kolk, Le considerazioni di Janet sono state ritenute le formulazioni corrette degli effetti sul trauma sulla mente finché la psicoanalisi, intesa come dottrina del conflitto psichico e della sessualità repressa, non ha prodotto scuole del pensiero rivali rispetto a quella di Janet. William James, Jean Piaget, Henry Murray, Carl Jung, Charles Myers, William MacDougal e altri studiosi della dissociazione tra cui Ernest Hilgard furono unanimi nel riconoscere l’influenza dell’operato di Janet sulla loro interpretazione dei processi mentali. Accettando la dissociazione come fulcro del processo patogenico che suscita lo stress posttraumatico, tutti questi studiosi rifiutavano il concetto psicoanalitico secondo cui la catarsi e l’abreazione fossero i trattamenti di elezione. Al loro posto essi enfatizzavano invece la sintesi e l’assimilazione. Tuttavia, nonostante la grande influenza sui suoi contemporanei e il corpus voluminoso di scritti, l’opera di Janet cadde presto nell’oblio, il suo lavoro esaustivo sul trauma, sulla memoria e sul trattamento degli stati dissociativi non è stato integrato con le conoscenze contemporanee del DPTS fino a quando non si è scoperto il ruolo della dissociazione nella genesi del DPTS, negli anni Ottanta.

⁹ P. Janet, *La passione sunnanbolica e altri scritti*, cit. in Van der Kolk, cit, p. 66.

1.3 Il trauma nella prima produzione di Freud. Tra l'eredità di Janet e l'elaborazione dell'Edipo.

Dopo essersi recato in visita da Charcot alla fine del 1885, Sigmund Freud fece sue molte delle idee al momento in voga al Salpêtrière, che espresse e riconobbe nei primi scritti sull'isteria. In gran parte dei lavori prodotti tra il 1892 e il 1896 Freud infatti si attenne al principio secondo cui il "subconscio" conterrebbe eventi provvisti di una carica affettiva codificati in uno stato alterato di coscienza. In *Meccanismo psichico dei fenomeni isterici* (1893) scrisse in riferimento alla natura degli attacchi isterici:

“Quanto più abbiamo continuato a occuparci di questo fenomeno tanto più sicura è diventata la nostra convinzione che quella scissione della coscienza [...] esiste in stato rudimentale in ogni isteria e che la tendenza a tale dissociazione e quindi al manifestarsi di stati anormali della coscienza è il fenomeno basilare di tale nevrosi [...] Il contenuto regolare ed essenziale di un attacco isterico (ricorrente) è la reiterazione di uno stato psichico che il paziente ha già vissuto precedentemente”¹⁰.

Dunque l'influenza francese, indusse Freud, allora collaboratore di Breuer, a convenire sull'ipotesi che l'essere sottoposti ad una esperienza affettiva stressante di paura, vergogna, o paura psichica, comportasse un trauma a seconda della particolare sensibilità della persona e che questo trauma comportasse frequentemente una ritardata insorgenza di sintomi, attribuibile al fatto che le memorie traumatiche non fossero disponibili per il paziente nel modo in cui lo sono solitamente, ma che agissero come un "corpo estraneo" nella psiche, un agente affettivo nel presente anche molto dopo averlo penetrato. È in questo momento allora che compare nei suoi scritti la famosa asserzione per cui l'isterico soffre principalmente delle sue reminiscenze, per la quale dichiarò il debito verso gli studi di Janet.

¹⁰ S. Freud, *Comunicazione preliminare sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici*, in id, *Opere* (1892-99), Bollati e Boringhieri, Torino 1989, pp. 287- 327.

Queste reminiscenze, scrisse Freud, e la loro capacità di attecchimento sulla mente degli isterici, testimoniavano in realtà anche la forza dell'esperienza traumatica, dato che per il paziente il trauma vissuto diventava una "fissazione". Come scrive E. Ann Kaplan, i fenomeni fisici citati in questa fase da Freud e Breuer, includendo ciò che accade alla memoria nel trauma, "anticiparono di molti anni quello che oggi è noto con la definizione di disordine da stress post traumatico"¹¹. Essi notarono infatti come altre idee (le fantasie ad esempio) si attacchino all'evento traumatico, e ne desunsero che il ricordo avesse la forza di aprire un grande complesso di associazioni, riemergendo nella mente insieme ad altre esperienze che possono arrivare anche a contraddirlo -e dunque essere soggette a rettificazione attraverso altre idee-, poiché dopo un incidente la memoria del pericolo e la ripetizione dello spavento vengono associate con il ricordo di ciò che accadde dopo (ovvero con il momento del salvataggio e con la coscienza della propria salvezza). Dunque, come Janet, anche Breuer e Freud a questo punto della loro ricerca ritennero che la traumaticità di un evento dipendesse dal suo dissociarsi, ovvero dal fatto che rimanesse al di fuori della consapevolezza attiva, mediante i processi che abbiamo appena descritto e mediante rimozioni e amnesie, e pertanto denominarono questo stato "isteria ipnoide".

Tuttavia, nei lavori immediatamente successivi a questi, Freud cominciò a discostarsi dalle ipotesi derivanti dall'influenza della scuola di Charcot, e di Janet, poiché in lui si faceva strada sempre più l'interesse per una matrice sessuale infantile dell'isteria che non fosse però legata necessariamente a traumi avvenuti, quanto piuttosto alle fantasie di desideri repressi. Così, nel 1896, in *L'ereditarietà e l'eziologia della nevrosi*, scrisse:

"tutti gli episodi accaduti dopo la pubertà, ai quali non si può attribuire influenza nello sviluppo della nevrosi isterica e nella formazione dei suoi sintomi, sono in realtà soltanto cause concorrenti, *agents provocateurs*, come diceva Charcot"¹².

¹¹ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 2005, p.32.

¹² Cit. in Van der Kolk, op. cit., p. 70.

Così, sempre su questa scia, poco più tardi, in *Etiologia dell'isteria*, cominciò a sviluppare il concetto di “isteria di difesa”, in cui per la prima volta abbandonò l'idea che la dissociazione fosse il processo patogenico primario relativo al trauma, inaugurando la serie dei propri contributi originali in cui asseriva che le nevrosi poggiassero sui desideri istintivi repressi. Ben presto poi Freud esplicitò anche l'impressione che l'ipotesi dell'esistenza stessa dei cosiddetti stati ipnoidi fosse priva di fondamento, e così cominciò a discostarsi dal problema della relazione tra l'effettivo trauma avvenuto in età infantile e lo sviluppo della psicopatologia. Secondo lui infatti non erano più i ricordi effettivi del trauma infantile a scindersi dalla coscienza, ma i desideri sessuali e aggressivi inaccettabili del fanciullo a minacciare l'ego e provocare l'insorgere di difese contro la coscienza attiva di questi desideri.

Così scrisse nella sua autobiografia (1926):

Affidandomi a tali comunicazioni dei miei pazienti, supposi di aver trovato l'origine delle nevrosi in questi episodi di seduzione sessuale risalenti all'età infantile [...] se qualcuno di fronte alla mia credulità, scuotesse il capo in segno di diffidenza non potrei dargli completamente torto [...] In seguito mi vidi invece costretto a riconoscere che tali scene di seduzione non erano mai avvenute in realtà, ma erano solo fantasie create dall'immaginazione dei miei pazienti.¹³

Da questo momento allora Freud sostenne che i disturbi della memoria e le riattualizzazioni riscontrate nell'isteria non fossero il risultato dell'incapacità di integrare dati nuovi in schemi di significato preesistenti, come aveva detto Janet, ma il frutto della repressione di idee e impulsi conflittuali aggressivi e sessuali, legati al complesso di Edipo -che ha luogo approssimativamente attorno ai cinque anni di età.

Tuttavia, secondo Van der Kolk, nonostante i tentativi, Freud non riuscì mai a riconciliare del tutto questo principio sulla sessualità infantile repressa e il trauma vero e proprio perché in realtà “mantenere la teoria della seduzione [avrebbe significato] abbandonare il complesso di Edipo, e con esso tutta l'importanza della vita di fantasia, della fantasia conscia e inconscia”, un conflitto che in questa fase

¹³ S. Freud, *Autobiografia*, in id, *Opere*, vol. 10, 1924-29, Bollati e Boringhieri, Torino 1989, pp.69-141.

delle sue ricerche non era in grado di elaborare oltre¹⁴. In questo senso allora, con l'affermarsi della psicoanalisi -e l'enfasi che questa pose sulla realtà intrapsichica e sull'esperienza soggettiva- l'interesse per la realtà esterna divenne secondario. E la psichiatria seguendo anch'essa le orme di Freud, concentrò le proprie ricerche prevalentemente sulla psiche umana non patologica, "per cui il trauma della vita vera venne in quel periodo ignorato a favore della fantasia"¹⁵.

1.4 Il ritorno alla teoria sul trauma tra le due guerre. Dal caso Wagner-Jaureg a *Mosè e il monoteismo*.

Fu l'avvento della prima guerra mondiale e di alcuni avvenimenti immediatamente successivi a riportare l'attenzione sulla realtà irrefutabile degli effetti del trauma sulla psiche, inducendo perciò Freud a tornare sul tema della fissazione per il trauma, e a riprendere il principio di Janet delle "emozioni veementi" come radice delle nevrosi traumatiche. Freud convenne in questi anni che l'intensità opprimente del fattore stressante, l'assenza di canali verbali o motori abreattivi e l'impreparazione dell'individuo costituissero la causa dell'insuccesso delle barriere dello stimolo: in altre parole, l'organismo non riuscendo a gestire l'eccitazione, inondava l'apparato mentale, provocandone la paralisi e suscitando tempeste affettive intense. Nel 1920 la richiesta della sua testimonianza in un processo che ebbe grande clamore e rilevanza storica per la psichiatria fu anche il luogo in cui Freud fornì in maniera dettagliata le sue ipotesi riguardanti l'eziologia e la natura delle nevrosi belliche. Si trattava del processo istruito contro uno dei più eminenti psichiatri viennesi dell'epoca (in seguito vincitore del premio Nobel), Wagner-Jauregg, accusato di aver torturato i

¹⁴ Anna Freud, cit. in Van der Kolk, cit., p. 70.

¹⁵ Van der Kolk, cit., pag. 75.

pazienti affetti da nevrosi da guerra sottoponendoli all'elettroshock e ad altri trattamenti atti al superamento della cosiddetta "simulazione".

Secondo Van der Kolk, stando a quanto affermò al cospetto della commissione,

“anziché integrare le sue osservazioni sulle nevrosi belliche con quelle di vent'anni prima, Freud rispose sviluppando due modelli distinti del trauma. Il primo era il modello della “situazione insopportabile”; l'altro dell'”impulso inaccettabile”, in cui è possibile produrre i sintomi per mezzo dell'immobilizzazione dei meccanismi di difesa¹⁶.

In sostanza egli ipotizzò che la coazione a ripetere fosse una funzione della repressione stessa: poiché i movimenti delle resistenze, e di fatto le resistenze stesse all'inizio del trattamento risultavano inconsce. In altre parole, poiché in questi casi la memoria viene repressa, il paziente secondo Freud era costretto a ripetere il materiale rimosso come un'esperienza attuale invece di ricordarlo come qualcosa che apparteneva al passato. Per questo, nell'*Introduzione alla psicoanalisi*, affermò che le nevrosi traumatiche offrivano indizi del fatto che avessero alla base una fissazione al momento dell'incidente traumatico. Per questo motivo i pazienti affetti da questi disturbi ripetevano nei loro sogni sistematicamente la situazione traumatica, cosa che lasciava pensare che l'attacco isterico corrispondesse a una trasposizione completa della situazione traumatica. In altre parole, era come se questi ammalati non fossero riusciti a venire a capo della situazione traumatica.

Successivamente Freud ritornò sulla questione delle nevrosi di guerra nell'anno in cui scrisse *Al di là del principio di piacere*, in cui tentò di investigare come l'apparato mentale producesse piacere e dispiacere, e cominciò a distinguere tra dispiacere che deriva dalle pressioni di istinti interne insoddisfatte e dispiacere prodotto dalla percezione esterna riconosciuta dall'apparato mentale come pericolo. Questo lo indusse a menzionare il trauma cerebrale, i disastri ferroviari, e altri incidenti che coinvolgono il rischio della vita cui è stato dato il nome di nevrosi traumatiche, a cui aggiunse le nevrosi di guerra. Continuando poi a interrogarsi sulle loro similarità con l'isteria femminile notò ancora una volta che i nevrotici di guerra soffrivano anch'essi principalmente delle loro reminiscenze.

¹⁶ Si veda Van der Kolk, cit., p. 69.

Attraverso la riflessione qui riportata su quello che egli definì un vero e proprio assalto interno o esterno all'ego da cui deriverebbero i traumi, (e che lo aveva condotto alle nevrosi di guerra in un primo momento), Freud cercò di individuare i diversi tipi di dispiacere implicati in differenti contesti, arrivando così a teorizzare che il trauma fosse il risultato di una breccia in uno scudo protettivo che l'apparato mentale erge per proteggersi da stimoli troppo violenti. Stando a quanto scrive in questo saggio, Freud sembra avere già in mente la situazione della guerra come assalto esterno o l'apparato mentale dell'isteria per l'assalto interno, e sembra anche riferirsi esplicitamente all'ipotesi del 1919 secondo cui le nevrosi di guerra derivavano da un conflitto nell'ego, così come da una paura o da uno spavento.

In sostanza in *Al di là del principio di piacere* Freud fu sul punto di integrare le operazioni che aveva avanzato precedentemente con la sua successiva interpretazione della realtà intrapsichica. Il quadro sintomatico presentato dalla nevrosi traumatica, scriveva, si avvicina a quello dell'isteria, ma di regola la supera per via della sua sofferenza soggettiva, e per un perturbamento delle facoltà mentali (Freud infatti rimase colpito dal fatto che i pazienti affetti da nevrosi traumatiche spesso soffrono di mancanza di preoccupazione conscia per i ricordi dei loro trascorsi traumatici. Così postulò che essi cercavano in definitiva di *non pensarci*). Tuttavia in questa sede egli non pose in relazione questa osservazione con il principio della *belle indifferance* degli isterici.

In realtà il più compiuto tentativo di Freud di elaborare una teoria sul trauma, e una sua definizione che riuscisse a trovare una coerenza anche con tutta l'elaborazione teorica da egli prodotta fino a quel punto, è sicuramente il saggio *Mosè e il monoteismo*, in cui cercò dichiaratamente di trovare una congiunzione tra le teorie dei suoi primi anni sulle dinamiche psichiche della collettività (*Totem e tabù*) e la teoria psicoanalitica del soggetto e dei meccanismi individuali elaborata durante tutta la sua ricerca, anche alla luce dei tragici scenari storici che si andavano delineando sul finire degli anni Trenta in Europa. In questo quadro Freud, alla fine della sua vita e costretto all'esilio in Inghilterra, ripeteva la sua nota teoria sull'eziologia delle nevrosi, e in un modo articolato includeva specificamente la questione del trauma. Egli paragonò la latenza dell'uomo che si

allontana dall'incidente ferroviario apparentemente illeso, e che solo dopo svilupperà sintomi psichici e motori, alla dimenticanza del monoteismo nella religione ebraica, che ritorna nella storia successivamente e insistentemente.

Inoltre, in questa sede, Freud legava i comuni traumi infantili al fenomeno della latenza, scrivendo che negli anni precedenti l'avvenimento dei primi 5 anni di vita, la dimenticanza, e la caratteristica della sessualità e dell'aggressività sono strettamente collegate riporta una prima definizione del trauma: "i traumi" scriveva allora Freud, "sono sia esperienze corporee che percezioni, specialmente quelle ascoltate o viste"¹⁷.

Tuttavia poiché indubbiamente non tutti i soggetti rispondono nello stesso modo a uno stimolo simile, Freud provò a descrivere quei fenomeni che hanno il loro risultato nei sintomi traumatici. Come scrive allora Kaplan¹⁸, non è eccessivo quindi dedurre da ciò che la differenza nel modo in cui i soldati reagivano agli stessi traumi di guerra potesse dipendere da quanto la situazione di guerra avesse innescato in loro precedenti conflitti psichici. In guerra, infatti, i conflitti interni, uniti a un'intensa paura per la propria vita o dei propri affini, minaccia l'identità del soldato e produce il panico incontrollato o le paralisi successive, e ciò viene descritto da molti come nevrosi. Centrale, secondo Kaplan, in questa teoria freudiana del trauma è un "inconscio motivato". L'evento traumatico può infatti innescare eventi traumatici, già forse mescolati con la fantasia, e dar forma al modo in cui l'evento corrente viene esperito. Per esempio può esserci nel caso di un trauma di battaglia un senso di colpa nel sopravvivere ad un attacco, oppure gli eventi in battaglia possono richiamare eventi di violenza dell'infanzia, in cui la vittima aveva sperato per esempio nella morte di un fratello. Tutti casi, questi in cui gli eventi potevano cadere in un'arena di repressione cui la terapia aveva il compito di provvedere.

Alla luce di ciò, nel *Mosè* Freud definiva il trauma come "qualsiasi eccitazione proveniente dall'esterno dotata di un'energia tale da sfondare lo schermo di protezione. [...] [Esso perciò] può essere inteso solo mettendolo in rapporto con

¹⁷ Freud, *Mosè e il monoteismo*, Newton Compton, 2010, p.

¹⁸ Kaplan, cit., cap.1.

una breccia aperta in una barriera un tempo efficace contro gli stimoli”¹⁹. Oltre ad un definitivo ritorno alle teorie di Janet allora, a nostro avviso è da notare nell’ultimo Freud anche un ritorno alla forte connessione tra trauma e meccanismi del ricordo, non necessariamente intesi come patologici. Nel rapporto tra stimoli percettivi e reazioni pulsionali in generale infatti, l’atto del ricordare -e dunque le connessioni tra il ricordo e l’organizzazione cronologica degli eventi- si configurava come meccanismo ostacolato e dunque regolato da processi di sbarramento, inibizione e rimozione, i quali risultavano perciò inestricabilmente implicati con dinamiche traumatiche di varia intensità e con le loro corrispettive formazioni sintomatiche. In questo quadro allora, sensi e memoria, ovvero, il sistema di percezione e coscienza e, dunque, il sistema inconscio/mnemonico del soggetto acquisivano sembianze simili a quelle di vasi comunicanti, propri di un circuito di elaborazione dei dati che si caratterizza per una fondamentale asimmetria tra la quantità dei dati raccolti e il repertorio relativamente ristretto di dati elaborati. Gli organi di senso, infatti, sembravano a Freud presentare la caratteristica proprietà di elaborare solo piccole quantità dello stimolo esterno, ovvero di prendere solo pochi campioni dell’ambiente circostante, agendo come “antenne che si protendono a tastare il mondo esterno per poi ritrarsene continuamente”²⁰.

Analizzando dunque la teoria freudiana in riferimento al trauma possiamo desumere che sin dai primi accenni al meccanismo di funzionamento della memoria come archivio selettivo (la quale come abbiamo detto, più che assorbire tutto ciò che incontra, tende a incamerare solo una piccola parte di ciò che il corpo percepisce a contatto col mondo esterno), il concetto di trauma è andato gradualmente crescendo nella sua complessità e precisione. Dai primi studi sull’isteria fino al *Mosè*, dove mise finalmente insieme il lungo accumulo dei suoi concetti in una teoria che anticipa di molto gli studi clinici più recenti sul PTSD, Freud, soprattutto a partire da *Al di là del principio di piacere* si impegnò nello sviluppo di modelli del cervello che solo di recente i neuroscienziati hanno davvero raggiunto. Tuttavia, il ritorno di Freud sul trauma non fu che l’inizio di

¹⁹ Ibidem, p. 50.

²⁰ Ivi, p. 47.

un lungo percorso che in quegli anni subì una forte accelerazione. Una grandissima urgenza nell'approfondimento dei meccanismi del trauma sia individuali che collettivi doveva infatti ancora venire: fu infatti la seconda guerra mondiale con i suoi tragici avvenimenti a riportare un interesse crescente e non solo più scientifico su questo argomento che si è protratto lungo tutta la seconda metà del Novecento e oltre.

1.5 Oltre Freud: Kardiner, Il “sogno di Sisifo” nel declino post-traumatico.

Sebbene vari psichiatri abbiano tentato di applicare le lezioni della prima guerra mondiale alla prevenzione e all'intervento precoce in contesti civili, la loro influenza sulla psichiatria è stata tutto sommato modesta. Tuttavia, una notevole eccezione a questa regola è stata costituita dal lavoro di Abram Kardiner, psichiatra che iniziò la propria carriera professionale curando veterani di guerra statunitensi. Così, già a partire dal 1923, dopo aver terminato l'analisi di Freud, Kardiner tentò per la prima volta (infruttuosamente) di fondare una teoria delle nevrosi da guerra basata sui concetti della teoria psicoanalitica precedente. dal 1939 poi, con la seconda guerra mondiale, cercò di riaffermare il significato dell'intera raccolta delle sue osservazioni cliniche, che videro la luce nel volume *The Traumatic Neuroses of War* (1941).

Come i pionieri del trauma psicologico che lo avevano preceduto, anche Kardiner fornì descrizioni estremamente dettagliate dei sintomi complessi e insoliti dei suoi pazienti, ed inoltre riportò scrupolosamente anche la serie di diagnosi che tali pazienti avevano ricevuto prima che il trauma e i suoi sintomi successivi venissero posti in relazione, sintomi che comprendevano l'isteria, la simulazione e i disturbi epilettiformi.

Secondo Van der Kolk, Kardiner seppe definire il Dpts più di chiunque altro nel ventesimo secolo, osservando che chi è affetto da nevrosi traumatica diviene, in modo duraturo, particolarmente guardingo e sensibile alla minaccia ambientale e affermando che il nucleo della nevrosi “è una fisionevrosi”. Secondo Kardiner, la sindrome traumatica era sempre presente e inalterata nei pazienti, dei quali poi descrisse l’eccitazione fisiologica estrema e la particolare sensibilità alla temperatura, al dolore e agli stimoli tattili improvvisi:

“questi pazienti non riescono a sopportare un buffetto all’improvviso sulla schiena, non tollerano di inciampare o incespicare. Da un punto di vista fisiologico si riscontra un abbassamento della soglia di stimolazione, mentre da un punto di vista fisiologico ha luogo un’eccessiva disponibilità alle reazioni di spavento”²¹.

A parte le alterazioni fisiologiche, Kardiner osservò poi che la sindrome traumatica patologica consisteva in un’alterazione nella concezione del sé in relazione al mondo sulla base della fissazione del trauma e di una vita onirica atipica, caratterizzata da irritabilità cronica, reazione di allarme e reazioni aggressive particolarmente irruente. Le elaborazioni fobiche sul trauma facevano sì che sembrasse che i pazienti soffrissero di nevrosi durature, ragione per cui egli ritenne che ciò fosse dovuto al tentativo dell’ego di garantire la sicurezza dell’organismo e di tentare di proteggersi dal ricordo del trauma. Il paziente in altri termini rimaneva bloccato nel trauma, e spesso aveva il cosiddetto “sogno di Sisifo”, nel quale “qualunque attività intraprenda viene accompagnata da forme stereotipate di inattività”²². Questo senso di impotenza spesso aveva il sopravvento sul paziente, che tendeva a chiudersi e a restare in disparte, anche se prima della sua esperienza bellica aveva agito in modo normale. Più di quarant’anni dopo, Tichener, nel 1986, avrebbe riscoperto questo fenomeno, chiamandolo “declino-postaumatico”.

Tema centrale del pensiero di Kardiner dunque, come per Janet e Freud, fu il fatto che “il soggetto agisce come se la situazione traumatica originale fosse ancora in essere, e avvia espedienti protettivi che nell’occasione originale non hanno sortito

²¹ A. Kardiner, *The Traumatic Neuroses of War*, New York, Hoeber 1941, p.95.

²² Ivi, p. 184.

effetto. Dunque il suo concetto del mondo esterno e la sua concezione di se stesso sono stati alterati in modo permanente”²³. A volte poi, la fissazione del trauma sembrava assumere i tratti di stati di fuga dissociativa: per esempio, ricevendo uno stimolo sensoriale, il paziente potrebbe sferrare colpi alla cieca, ricorrendo ad un linguaggio indicativo del fatto che sta tentando di difendersi durante un attacco bellico. Molti pazienti prendendo la metropolitana e soprattutto attraversando tunnel, avevano flashback, sentendosi nuovamente in trincea. In altri casi i pazienti accusavano attacchi di panico in risposta agli stimoli che ricordavano il trauma, ma non erano in grado di stabilire una connessione conscia tra i propri stati emotivi e la loro esperienza traumatica precedente.

Kardiner era consapevole degli effetti di guarigione del processo di psicoterapia, ma anche dei rischi e delle difficoltà di parlare del trauma, dato che una delle problematiche con cui tutti i terapeuti devono fare i conti è il modo in cui aiutare il paziente a portare alla coscienza il materiale traumatico inconscio. Kardiner riportò il caso di un paziente esortato a discutere i suoi traumi di origine bellica, poiché si ritenevano la causa dei suoi frequenti mal di testa e degli episodi dissociativi di cui era affetto, il quale invece mostrò una veemenza insolita nel rifiuto di collaborare. In questo caso, il trauma originale, e le sue ramificazioni secondarie sembravano qui non avere connessioni con le altre sfere psichiche del paziente, cosa che pregiudicava fatalmente la prognosi, dato che il trauma risultava ingabbiato, totalmente isolato nell’inconscio, laddove ogni ponte con la vita conscia del paziente sembrava tagliato.

Si confermava ancora una volta quindi ciò che già Janet aveva constatato e documentato:

“L’oblio dell’evento che ha prodotto l’emozione [...] spesso accompagna le intense esperienze emotive in forma di un’amnesia continua e retrograda [...] Si tratta di una forma esasperata di un disturbo generale della memoria caratteristico di tutte le emozioni”²⁴.

²³ Ivi, p.82.

²⁴ P. Janet, *Disaggregazione, spiritismo, doppie personalità*, Roma, Sensibili alle foglie, 1996.

1.6 Traumi collettivi e individuali nel secondo conflitto mondiale.

Sebbene il lavoro di Kardiner fosse già applicabile durante il periodo del secondo conflitto mondiale, la gran parte delle lezioni della psichiatria del fronte sviluppatesi durante la Grande Guerra era andata perduta. Così in un primo momento si applicarono le stesse procedure inadeguate di trattamento che già si erano viste durante la prima guerra mondiale, che provocarono anche qui gravi perdite militari per l'esercito e notevoli danni per i singoli soldati. Successivamente invece entrarono in vigore trattamenti legati alle nozioni della psichiatria da prima linea, che dunque prescrivevano i principi cosiddetti della "prossimità, immediatezza e aspettativa"²⁵, che indussero quindi a fare ricerca nella direzione di fattori protettivi come era l'addestramento, la coesione di gruppo, la disciplina, la motivazione e il morale.

Negli Stati Uniti, studiosi come Kubie, Spiegel, Menninger, Kolb, Grinker, adottarono i principi di Kardiner per il trattamento delle nevrosi belliche sia sul campo di battaglia che a casa, confermandone molte delle osservazioni. Su queste basi poi, questi psichiatri sperimentarono per la prima volta le terapie somatiche, durante le quali si resero conto che il paziente ricordava gli aspetti somatoestesici dell'esperienza traumatica in uno stato alterato della coscienza. Di conseguenza venne dopo quaranta anni reintrodotta l'ipnosi (e anche la narcosintesi), come strumento per aiutare il paziente a ricordare e a abreagire il trauma, confermando così l'argomentazione di Janet secondo cui l'abreazione non era curativa senza trasformazione e sostituzione. Nel 1945, gli psichiatri Grinker e Spiegel rilevarono che l'impronta duratura lasciata dai ricordi traumatici sulla psiche "non è la scrittura su una tavola che si può grattar via facendo tabula rasa"²⁶. L'esperienza bellica lascia una marca duratura nella mente, modificandola

²⁵ Van der Kolk, cit., p. 72.

²⁶ Van der Kolk, cit., p. 72.

radicalmente, quanto qualsiasi esperienza cruciale a cui si può essere soggetti. Per far fronte a queste constatazioni sul trauma e i suoi effetti, la psichiatria statunitense inaugurò allora la pratica delle sedute postoperatorie di gruppo in caso di stress. L'uso delle terapie di gruppo in America e in Inghilterra fu difatti un lascito dell'esperienza della guerra e delle sue condizioni estreme, poiché ci si rese conto che in questi casi l'unità essenziale di studio per la professione dell'igiene mentale era il gruppo e non il singolo individuo.

Sulla scorta di queste osservazioni le indagini sul trauma si estesero alle varie e dolorose esperienze di sopravvivenza che la guerra aveva provocato, così che nel secondo dopoguerra nacque anche un altro importante ramo di ricerca riguardante gli effetti a lungo termine del trauma nei superstiti dell'Olocausto e di altri traumi di origine bellica. Le ricerche compiute da Eitinger e Strom per esempio, dimostrarono come i superstiti dei campi di concentramento rappresentassero un soddisfacente campione delle loro popolazioni nazionali, e per questo motivo documentarono dettagliatamente l'aumento riscontrato della mortalità, e della morbilità somatica in generale, nonché psichiatrica, di questi soggetti. Gli autori in questione coniarono poi per questi casi la definizione di “sindrome da campo di concentramento”, con cui non ci si riferiva solamente ai sintomi compresi attualmente nell'ambito del DPTS ma anche ai cambiamenti duraturi della personalità da esso derivanti. Difatti forse la scoperta più rilevante di queste ricerche ha riguardato l'effetto devastante dello stress estremo e duraturo sulla salute nel prosieguo della vita, come è stato dimostrato anche nel caso della cosiddetta “sindrome del marinaio in guerra”²⁷. Gli studi condotti su individui sopravvissuti ai lager dimostrarono una volta di più che il trauma estremo si ripercuote pesantemente a livello biologico, psicologico, sociale ed esistenziale, anche diminuendo la capacità di far fronte ai cosiddetti *stressors* psicologici e biologici che incorrono nel corso della vita.

Henry Kristal²⁸, psicoanalista che ha dedicato molto lavoro allo studio della traumatizzazione grave provocata dai campi di concentramento, ipotizzò che l'esperienza chiave della traumatizzazione consista nel “senso di resa” e

²⁷ Si veda per un approfondimento di queste tematiche Van der Kolk, cit., cap. 3.

²⁸ H. Kristal, *Integration and Self-Healing: Affect, Trauma, and Alexithymia*, Hillsdale, NJ, Analytic Press, 1988.

nell'accettazione della morte e della distruzione come fatti ineluttabili. Come Janet e Kardiner prima di lui, ma stavolta nel linguaggio della psicoanalisi, Krystal ritenne che la risposta al trauma si evolve da uno stato di ansia per eccesso di allarme verso un progressivo blocco delle emozioni e verso l'inibizione comportamentale. Egli dedusse in altre parole che il trauma induce ad una "de-differenziazione degli affetti": se dal punto di vista dello sviluppo il bambino apprende come interpretare gli stati corporali in termini di emozioni, che sono indicatori personali e indicatori di rilevanza nonché guide per l'azione successiva, l'iperreattività cronica degli individui traumatizzati comporta la perdita della capacità di cogliere il significato personale delle sensazioni corporali. I pazienti traumatizzati giungono infatti unicamente ad interpretare le reazioni emotive come stati somatici, senza essere in grado di cogliere il significato di ciò che provano. Incapaci di sapere cosa provano questi diventano perciò inclini a tempeste affettive e reazioni psicosomatiche indistinte. Questo fenomeno, definito alessitimia, era secondo Krystal il fulcro dei sintomi psicosomatici tipici dei traumatizzati cronici.

Ma nei decenni successivi al secondo conflitto mondiale il tentativo di sviluppare una comprensione integrata degli effetti del trauma sulle funzioni sociali, psicologiche e biologiche ha continuato a derivare dalla partecipazione degli individui rimasti esposti al trauma, come i veterani del Vietnam, ma anche da altre due tipologie di traumatizzati fino ad allora trascurati: le donne e i bambini. Tra il 1895 e il 1974 infatti le ricerche sul trauma in psichiatria si erano incentrate unicamente sugli effetti esercitati sugli uomini bianchi, e fu solo nel 1974 che Ann Burges e Linda Holstrom descrissero per la prima volta al Boston City Hospital la sindrome da trauma da stupro, osservando che i flashback terrificanti e gli incubi riscontrati nelle loro pazienti erano fortemente somiglianti alle nevrosi traumatiche di origine bellica.

Nello stesso periodo intanto venivano avviate le ricerche sulle violenze infantili e quelle sulla violenza familiare di ogni genere. Così, sebbene nei manuali di psichiatria statunitensi all'inizio degli anni Ottanta si credeva che il trauma da incesto interessasse un numero relativamente esiguo di donne, e che non provocasse effetti particolarmente rilevanti, alcune voci, come quella di Judith

Herman cominciarono in questo periodo a documentare la diffusione della violenza sessuale perpetrata sui bambini e la devastazione che essa provocava.

Nel 1970 due psichiatri newyorchesi, Chaim Shatan e Robert Lifton inaugurarono i gruppi di discussione tra reduci di guerra appartenenti all'associazione *Vietnam Veterans against the War*, le cui sessioni di discussione ebbero grande diffusione in tutto il paese determinando il formarsi di una rete di professionisti dediti alla ricerca riguardante la mancanza di riconoscimento degli effetti della guerra sull'igiene psicologica della persona. Sulla base di un corpus di letture composto dagli scritti di Kardiner, dalla letteratura dei superstiti dell'Olocausto, e dal corpus di opere sulle vittime di ustioni e incidenti, essi identificarono i ventisette sintomi più comuni nelle nevrosi traumatiche documentati dalla letteratura specifica, e li confrontarono con gli oltre settecento casi di reduci del Vietnam documentati fino ad allora. Il sistema di classificazione di base che ne derivò alla fine fu perciò fortemente influenzato da quello descritto da Kardiner nel 1941 e condusse alla decisione di includere il DPTS nel Diagnostic and Statistical Manual Disorder (DSM-III) Dell'American Psychiatric Association. Tutti i sintomi appartenenti alle varie sindromi elencate (donna stuprata, bambino abusato, reduce del Vietnam, donna maltrattata) vennero a questo punto inglobati in questa nuova diagnosi.

Ma la diagnosi del DPTS riportata nel DSM III non fu la risultante di analisi fattoriali accurate del quadro sintomatico di soggetti affetti da nevrosi traumatiche, quanto dei sintomi cui si era pervenuti sulla base di ricerche effettuate sulla letteratura, sull'esame delle cartelle cliniche e di un ponderato processo politico. Soltanto in seguito la rilevanza del DPTS come classificazione diagnostica è stata sottoposta ad una analisi più attenta che sarà contenuta nel DSM IV.

Da questo momento quindi si avviava una proliferazione di ricerche in direzioni anche molto diverse, tutte aventi come oggetto primario il trauma. Si è trattato di una serie di conoscenze in rapida evoluzione, che ha visto fiorire un'ampia letteratura in ambiti non solo prettamente scientifici in moltissime nazioni del mondo.

1.7 Fine secolo: il trauma collettivo e la memoria come oggetti di studio letterario e mediatico. La nascita dei *trauma studies*.

A partire dagli anni Ottanta il trauma, come tematica di studio ha cominciato a godere di forte risonanza anche all'interno degli studi di ambito umanistico. Più precisamente, la teoria freudiana (innanzitutto) sulle dinamiche traumatiche e mnestiche e i successivi approfondimenti clinici che ne avevano confermato la validità, condotti nel corso del secondo Novecento in ambito neuro- scientifico, sono stati al centro di un dibattito teorico a tutto tondo, che negli ultimi decenni del secolo ha registrato uno dei momenti di massimo rinvigorismento, sospinto dall'accadimento inatteso e sconvolgente di eventi e fenomeni catastrofici o violenti che anche in virtù dello sviluppo delle nuove tecnologie hanno prodotto echi di proporzioni globali.

Come ha riportato E. Ann Kaplan²⁹, a partire dagli anni Novanta si è osservato lo sviluppo in ambito umanistico di un'ampia riflessione intorno alla tematica del trauma che riprendeva e proseguiva nel solco di una ricerca innescata negli Stati Uniti in prima istanza, in riferimento all'analisi dell'Olocausto quale trauma storico di massima portata e al problema della sua rappresentabilità. In linea con le osservazioni dei pionieri della psicoanalisi che abbiamo citato (da Freud a Breuer a Janet) e con le conferme che esse avevano poi ricevuto, ufficializzate con la formulazione della definizione di trauma *dell'American Psychiatric Association Diagnostic Manual*, i *trauma studies* attinsero a piene mani dalle tendenze prevalenti in ambito scientifico in quegli anni che indicavano la *dissociazione* come fattore caratterizzante.

Da questo approccio derivò allora la definizione di trauma (tra le altre di cui ci occuperemo in forma più estesa ed approfondita nel corso del prossimo capitolo) di una tra le voci più autorevoli del versante umanistico, quella di Cathy Caruth,

²⁹ E. Ann Kaplan, cit., cfr. cap. 1.

che all'inizio degli anni Novanta descrisse il trauma come "risposta, a volte ritardata, ad un evento molto intenso, che prende la forma di ripetute, intrusive allucinazioni, sogni, pensieri o credenze provenienti dall'evento"³⁰. L'innesco della dissociazione doveva essere legato secondo Caruth alla natura *ritardata* del trauma, ovvero al fatto che esso deriva da un evento che non è in realtà conoscibile nel momento in cui accade, ma solo attraverso successive ripetizioni. È come se esso consistesse "solamente nella struttura dell'esperienza o della ricezione", scriveva l'autrice, poiché difatti il trauma "viene assimilato o esperito [...] solo ritardatamente nel suo ripetuto possesso della persona che lo vive"³¹. In questo senso perciò esso si configura come fenomeno che produce soggetti dissociati.

Gli studi clinici cui Caruth faceva riferimento, che trovano riscontro per esempio in Janet come abbiamo riportato precedentemente, ritenevano il trauma una particolare forma di memoria, in cui l'evento non ha significati ma solo *affetti*. Esso produrrebbe emozioni – quali terrore, paura, shock- ma soprattutto interruzioni della normale sensazione di benessere, poiché durante il suo verificarsi l'unico settore attivo nel cervello è quello delle sensazioni (l'*amygdala*), laddove la corteccia cerebrale, che produce pensieri razionali e processi cognitivi rimane chiusa, essendo l'affetto troppo forte per venire registrato cognitivamente.³²

Su queste basi, Caruth attribuiva proprio alla mancanza di significazione la continua ripetizione di sogni, flashback e allucinazioni con cui sintomaticamente si rimanifesta l'esperienza traumatica, esperienza che secondo tale definizione dunque non può essere verbalizzata né rappresentata.

Tuttavia la teoria della dissociazione, che fortemente aveva caratterizzato gli anni di questi contributi teorici, è stata poi successivamente sottoposta a revisioni che hanno condotto a definizioni più articolate del trauma e in una certa misura anche più strettamente aderenti alla teoria freudiana e al rapporto tra trauma e ricordo.

Tra i casi più significativi c'è quello di Janet Walker, che nei suoi studi sul

³⁰ C. Caruth, "Unclaimed Experience, Trauma and the possibility of History", in *Yale French Studies*, n. 79, 1991, pp.181-192, p. 182.

³¹ Ibidem.

³² Cfr. anche J. Walker, *Trauma Cinema*, University of California Press, London-Berkeley-Los Angeles, 2005 cap.1.

“trauma cinema” si è soffermata poi sulla memoria (in senso storico e in senso psicoanalitico) e sul problema della sua attendibilità. Passando in rassegna i contributi più significativi del dibattito internazionale sul rapporto tra eventi traumatici e tipologie più o meno fedeli di ricordo da questi innescati, Walker definiva la memoria un terreno friabile, fortemente variabile ed inestricabilmente intrecciato con gli scenari fantasmatici del soggetto coinvolto. Non è possibile, sosteneva l’autrice, operare una netta separazione tra fantasie, falsi ricordi e ricordi aderenti alla realtà, poiché essi tendono frequentemente a presentarsi alla coscienza in forme ibride, in base ad un ampio spettro di possibili cause scatenanti: laddove la memoria è generalmente concepita come una realistica registrazione degli eventi passati, in realtà essa si configura difficilmente come la passiva registrazione “fotochimica” del passato.

Se con la letteratura di fine secolo sul trauma, la riflessione rimaneva però ancora rivolta ai grandi traumi del Novecento, l’inizio del nuovo millennio, segnato dagli attentati dell’11 settembre ha visto aprirsi una stagione innanzitutto mediatica di una estetica del terrore e dell’apocalissi che ha dunque spalancato nuovi terreni di investigazione per la riflessione sul rapporto tra traumaticità ed esperienza della visione, di cui ci occuperemo nel corso di questo lavoro.

Capitolo II.

Percorsi e genealogie. Il trauma da dinamica psichica a metodologia culturalista: i *trauma studies*.

“Disordine da stress post-traumatico (PTSD): eventi traumatici esperiti direttamente includono, ma non sono solo limitati a questi, combattimento militare, aggressione violenta alla persona (sessuale, psichica...), essere rapito o preso in ostaggio, attacchi terroristici, tortura, incarcerazione come prigioniero di guerra o di campo di concentramento, disastri naturali o provocati dall'uomo, gravi incidenti automobilistici, diagnosi di gravi malattie. Per i bambini l'evento traumatico sessualmente può includere lo sviluppo di esperienze sessuali inappropriate, senza la minaccia di atti violenti o lesioni. Eventi di cui si è testimoni può includere, ma non solo, osservare la seria lesione o la morte innaturale di un'altra persona dovuta ad aggressioni violente, incidenti, o disastri inaspettati o ancora essere testimoni della presenza di un corpo morto o di parti di un corpo”³³.

“Trauma (psichico): un evento nella vita del soggetto definito attraverso la sua intensità, attraverso l'incapacità del soggetto di rispondere adeguatamente ad esso, e attraverso il turbamento e gli effetti duraturi che esso riporta all'interno della sua organizzazione psichica”³⁴.

2.1. La teoria sul trauma. Campo d'azione, finalità e prospettive di un metodo culturalista.

La denominazione “trauma theory” è apparsa per la prima volta nel testo *Unclaimed Experience*, di Cathy Caruth, studiosa che abbiamo già citato nel corso

³³ American Psychiatric Association, Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-IV).

³⁴ Laplanche e Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*,

del primo capitolo indicandola come figura di spicco per la nascita e lo sviluppo, a partire dagli anni novanta del Novecento, di questo approccio teorico nell'ambito degli studi umanistici. Il contributo di Caruth, unito al precedente e fondativo lavoro sul trauma nato dalla collaborazione -inedita nella sua tipologia- tra Shoshana Felman e Dori Laub, due studiose provenienti da ambiti disciplinari eterogenei come la letteratura e la psicoanalisi, ha di fatto inaugurato un percorso di esplorazione teorica del panorama contemporaneo che tutt'oggi non cessa di aprirsi nuovi varchi di interpretazione e comprensione della società, della soggettività e della produzione culturale.

“Se le mode e le fascinazioni accademiche possono essere collegate a delle pubblicazioni, allora il crescente interesse per il trauma all'interno degli studi umanistici può certamente essere disegnato in riferimento alla pubblicazione di alcuni specifici testi che da allora sono divenuti fondativi in questo campo: il libro di Shoshana Felman e Doris Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, pubblicato nel 1992, il libro collettaneo a cura di Cathy Caruth *Trauma: Exploration in Memory*, uscito nel 1995, e, nell'anno seguente, la monografia ancora di Caruth dal titolo *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*.³⁵

Sono questi -scrive Susannah Radstone in un recente tentativo di ricostruzione analitica della traiettoria descritta finora dai *trauma studies*- i testi che indubitabilmente hanno aperto la strada agli studi umanistici sul trauma, in America e poi altrove, sottolineando contestualmente come “i libri non lasciano la propria impronta nel vuoto”³⁶, ovvero rimarcando come il loro impatto e la loro influenza sono per molta parte legati al contesto nel quale essi vengono letti e recepiti. In questa direzione tenterà di muovere anche il nostro discorso, procedendo dunque non solo ad analizzare il contenuto dei contributi di quella che potremmo denominare la scuola di Yale sul trauma (tutte e tre le autrici dei contributi fondativi provenivano infatti da questo stesso ambito), quanto a porlo in relazione con i contesti culturali nei quali questi contributi -e poi quelli successivi- sono emersi e hanno interagito, generando conseguenti adozioni, canonizzazioni e sviluppi all'interno delle teorie umanistiche e di altre prospettive teoriche.

³⁵ S. Radstone, “Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics”, in *Paragraph*, vol. 30, n.1, pp. 9-29, p. 9.

³⁶ Ibidem.

Come è stato infatti sottolineato in “Special debate: Trauma and Screen Studies”³⁷ -raccolta di studi sul trauma curata da Susannah Radstone che ha visto il contributo di diversi studiosi di spicco dell’ambito degli studi a cui ci riferiamo- la *trauma theory* grazie al suo approccio culturalista ha avuto il merito di presagire movimenti che si stanziavano al di là di certe apparenti *impasses* teoriche, e in questo modo di mettere in atto quell’ascesa che l’ha resa, per usare le parole di Radstone, “quasi una nuova ortodossia teorica”³⁸. Un’ascesa in sintesi, dovuta proprio alla sua aderenza, come strumento interpretativo, alle forme della contemporaneità. Tuttavia, proprio per le stesse ragioni, è interessante oggi, come sottolinea Radstone, analizzare d’altro canto tutte quelle inesplorate criticità e assenze riguardanti i criteri di selezione e di definizione degli eventi cosiddetti “traumatici” presi ad oggetto della ricerca, nonché gli involontari condizionamenti culturali e ideologici che precedono e accompagnano il suo sforzo indagativo.

Come osserva E. Ann Kaplan in una riflessione che pone in relazione il trauma culturale e collettivo con il discorso della modernità, “se la frammentazione della storia razionalmente concepita corrisponde al crollo della sovranità della coscienza che abbiamo ereditato dall’Illuminismo”³⁹, l’epoca moderna, e poi ancor di più quella postmoderna, sembrano essere caratterizzate innanzitutto da un fondamentale trauma frutto del vuoto lasciato dallo smantellamento di una concezione dell’umanità intesa come capace di plasmare la storia, di definire se stessa e il corso degli avvenimenti storici di cui è protagonista. In altre parole, scrive Kaplan, si tratta dello smantellamento della nozione di storia come è stata elaborata da Gianbattista Vico, ovvero quale specchio della capacità dell’ingegno

³⁷ S. Radstone (a cura di), *Special Debate: Trauma and Screen Studies* (ed), *Screen*, 2001, vol. 42, n.2. il volume contiene diversi contributi che citeremo poi nel corso del nostro capitolo e in generale di questo lavoro, tra cui quello di Thomas Elsaesser, e quello di Ruth Leys sulla genealogia degli studi sul trauma.

³⁸ S. Radstone, “Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics”, in *Paragraph*, vol. 30, n. 1, pp. 9-29, p. 10.

³⁹ E. Ann Kaplan e B. Wang, *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2004, p. 3. Attraverso una serie di contributi riferiti a specifici contesti storici, culturali e mediatici, il libro di Kaplan e Wang affronta il discorso del complesso rapporto tra il concetto di trauma come sintomo connesso alla modernità, i media di massa e la società contemporanea globalizzata, riflettendo al contempo anche sui limiti e le possibilità dell’adozione della *trauma theory* (e dunque del concetto di trauma) come chiave di lettura del contemporaneo e metodologia di indagine culturalista. Di E. Ann Kaplan si veda anche, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New York e Londra, Rutgers University Press, 2005, in cui l’autrice affronta l’intreccio inscindibile tra trauma e cultura, a partire in primo luogo dall’esperienza personale autobiografica e collettiva dell’attacco alle Twin Towers nel 2001, per poi proporre interessanti analisi di testi culturali “traumatici” provenienti da ambiti che spaziano attraverso diverse discipline, dalla letteratura, alla psicologia, al cinema.

umano di auto-modellarsi e di modellare il mondo, poiché esprime, imitandola, la mente creatrice di Dio, che si risiede, anche, nell'attività conoscitiva dell'uomo. Questa nozione di storia quindi presupponeva l'esistenza dell'entità divina come garante del senso complessivo degli eventi. Le osservazioni di Kaplan sulla crisi della soggettività nel ventesimo secolo, cui abbiamo appena fatto riferimento, se da un lato evidenziano l'esistenza di una relazione originaria del trauma con la modernità, dall'altro ci aiutano anche a chiarire e a storicizzare il raggio d'azione della teoria sul trauma. Laddove già nelle sue *Lezioni introduttive alla psicoanalisi* tenute tra il 1915 e il 1917, Sigmund Freud aveva indicato i tre traumi collettivi inflitti dalla scienza al narcisismo umano -e cioè, la scoperta attribuita a Copernico che la terra non fosse il centro dell'universo, quella attribuita a Darwin di una discendenza diretta dell'uomo non da Dio, ma dalla scimmia, e infine quella attribuita alla psicoanalisi per cui l'Io razionale “non solo [...] non è padrone in casa propria, ma deve fare assegnamento su scarse notizie riguardo a quello che avviene inconsciamente nella sua psiche”⁴⁰- il ventesimo secolo ha poi di fatto esteso e amplificato la “perdita dell'assoluto” propria dell'esperienza della modernità. La descrizione dei tre traumi compiuta da Freud trova infatti la sua continuazione ideale negli effetti delle “forze auto-demolitrici della modernità”, come le chiama Kaplan, ovvero nella rapidità propria “della scienza, della tecnologia, dell'espansione economica, della colonizzazione del mondo guidata dai centri imperiali e [infine] della tendenza dei mass-media globali a trasformare la storia in simulacro”.⁴¹ Appare chiaro allora come la *trauma theory* abbia molto a che vedere con un discorso analitico che punti a congiungere una riflessione su visualità alterata e tecnologia con il problema della sovra-stimolazione del soggetto generata dagli eventi della vita moderna. Legami, questi tra media visuali e modernità, che presentano ancora molte zone inesplorate, soprattutto se considerate alla luce del panorama globale e multiculturale in cui si inseriscono oggi.

2.2 Il rapporto con il decostruzionismo e il ruolo della testimonianza nei lavori di Yale.

⁴⁰ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-17), Lezione 18, “Introduzione al trauma; l'inconscio”, in id., *Opere*, vol.11, Boringhieri, Torino, 2003, p.22.

⁴¹ E. Ann Kaplan, *Trauma and Cinema*, op. cit., p. 3.

Come è stato rimarcato all'interno di diversi studi, la teoria sul trauma nella forma elaborata a Yale, nasceva dall'incontro e dall'innesto tra il decostruzionismo letterario (più precisamente la teoria della significazione di Paul de Man) e quindi tra la critica della rappresentazione, con gli studi psicoanalitici e clinici sulla sindrome da stress post-traumatico come era stata definita nella seconda metà del Novecento nel contesto statunitense. Scriveva in proposito Susannah Radstone:

“la *trauma theory* come è stata sviluppata nel lavoro di Caruth e Felman e Laub appartiene per molta parte, innanzitutto alla decostruzione, al post-strutturalismo e alla psicoanalisi. Essa è anche informata di studi clinici, per la maggior parte provenienti dal contesto statunitense, svolti su pazienti sopravvissuti ad esperienze ritenute ‘traumatiche’. La combinazione delle influenze subite può essere tracciata attraverso i contenuti di *Trauma: Explorations in Memory*, di Caruth, che include, oltre al capitolo scritto da Felman e Laub, anche contributi dei neurologi Van der Kolk e Van der Hart e di letterati come Georges Bataille e Harold Bloom”.⁴²

Provenendo dal *coté* letterario della teoria della significazione di Paul de Man, sia Caruth che Felman si erano dedicate all'analisi di testimonianze di sopravvissuti ad eventi tragici della storia, proprio prendendo a modello l'analisi della letteratura europea romantica e moderna di De Man, secondo cui “tropi e figure intorno a cui il testo si struttura rivelano fondamentali contraddizioni che portavano ad altri significati indecifrabili”⁴³. Allo stesso modo quindi, le nostre autrici avevano cercato nei loro lavori di portare il passato traumatico “a parlare indirettamente, attraverso gap sintomatici, silenzi, ricordi distorti e rimozioni”⁴⁴. Un metodologia questa che come tale spiega la scelta di una collaborazione con la psicoanalisi, alla quale infatti “la lettura decostruttiva attraverso dettagli apparentemente marginali che possono invece rivelare ciò che un testo può rimuovere” apparteneva già.⁴⁵ Accostando la versione della decostruzione

⁴² S. Radstone, cit., p. 15.

⁴³ A. Meek, *Trauma and Media: Theories, Histories and Images*, New York e Londra, Routledge 2010, p. 20.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ A. Meek, p. 20.

letteraria di Paul De Man e la registrazione della testimonianza dell'Olocausto dei Fortunoff Video Archives di Yale, il lavoro inaugurale dei *trauma studies* esplorava la natura e la funzione della memoria e dell'atto del testimoniare, da un lato nella loro relazione generale con l'atto del leggere e scrivere, e dall'altro nella loro particolare relazione con l'Olocausto. Così, il lavoro di Laub su alcuni sopravvissuti e quello di Felman su alcuni testi letterari ebbero come comune obiettivo riportare indirettamente "il passato a parlare"⁴⁶: mediante un'innovativa modalità di accostamento di esempi tratti dalla letteratura moderna -canonica, da Camus a Dostoevskij- e video riguardanti persone comuni, il libro di Felman e Laub si muoveva oscillando tra letteratura e linguaggio visivo, tra arte e autobiografia, tra psicoanalisi e storia, definendo il trauma della Shoah innanzitutto come indice di una crisi radicale della testimonianza, come "accadimento storico senza precedenti di un evento che ha eliminato i suoi testimoni"⁴⁷.

La scelta di lavorare sulla giustapposizione delle testimonianze dell'Olocausto con la letteratura classica si connotava come elemento capace di accrescere il valore del progetto di Felman e Laub, poiché sembrava realizzare il tentativo di riportare all'interno della critica letteraria e della psicoanalisi la dimensione della realtà, ovvero "gli eventi e le implicazioni della storia contemporanea"⁴⁸. Un proposito questo, che raggiungeva il suo apice nel saggio conclusivo di Felman su *Shoah* di Claude Lanzmann (1985), documentario sulla Soluzione finale nazista dove secondo la nostra studiosa la testimonianza di sopravvissuti, carnefici e altri testimoni registrati nel film costituiva l' "*embodiement*" di una storia traumatica. Il film di Lanzmann, scriveva Felman, era qualcosa di più che un documento storico, esso offriva un approfondimento senza precedenti della complessa relazione tra la storia e la testimonianza, che rivelava una crisi traumatica della verità scaturita dall'esperienza dell'Olocausto. Come scrive Allen Meek, la lettura di *Shoah* compiuta da Felman combinava la teoria decostruttiva dei limiti della rappresentazione con alcuni argomenti riguardanti la singolarità storica del genocidio nazista: alternando prospettiva clinica e letteraria, Felman e Laub,

⁴⁶ Ivi, p.10.

⁴⁷ Felman e Laub, p. 5.

⁴⁸ Ivi, p. xvi.

puntavano a sottolineare una diversa relazione tra conoscenza ed eventi, tra letteratura ed evidenza dei fatti. In questo senso allora, come aveva già sostenuto Radstone, la teoria sul trauma ha rappresentato nell'ambito accademico la risposta a determinate aporie e blocchi degli studi umanistici, configurandosi, secondo Thomas Elsaesser, come la replica all'idea dell'impossibilità di teorizzazione propria della postmodernità. A questo proposito Elsaesser scrive: "è come se la *trauma theory* apparisse 'dietro' la post-modernità, mappando i suoi blocchi politici [e] implicitamente riconoscendo, ma non più avendo rimpianto [...] per il fatto che le grandi narrazioni siano finite, inclusa la grande narrazione dell'Olocausto, che è stata considerata sia l'ultima grande narrazione che la vera epitome dell'impossibilità delle grandi narrazioni".⁴⁹

In linea di continuità con il lavoro di Felman e Laub si poneva successivamente anche Cathy Caruth, con la sua definizione di trauma come evento ritardato nella mente del soggetto, che come tale determinava l'impossibilità di rappresentazione dell'esperienza traumatica. In questo senso allora secondo l'autrice la storia avviene e si configura come un sintomo, e "trauma è il nome di una storia impossibile, o il nome dell'impossibilità della storia come narrazione, come ordinata sequenza di eventi, di agenti come soggetti, cronologia e come causa-effetto, come razionalità delle azioni"⁵⁰.

Si tratta di una non rappresentabilità del trauma che, come scrive ancora Elsaesser è sia di natura oggettiva che soggettiva, in quanto nel primo caso il trauma comporta la fallacità della memoria e dei suoi significanti, mentre nel secondo sono i significanti della rappresentazione ad essere messi in discussione. In quest'ottica allora, secondo Caruth, la sindrome da stress post-traumatico si configura come un caso limite non solo per la psichiatria, ma anche per l'analisi storica e letteraria affermando perciò la necessità per gli studi umanistici di attenersi alla letteralità del trauma come unica possibilità per una testimonianza della storia.

Così caratterizzata la teoria sul trauma si andava ad intersecare in modo ambivalente con il dibattito teorico del ventesimo secolo sulla decostruzione e

⁴⁹ T. Elsaesser, "Postmodern as Mourning Work", in S. Radstone (a cura di), "Trauma and Screen Studies: Opening the Debate", op.cit., (pp. 193-201), p. 200.

⁵⁰ C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, op. cit., p. 7.

della sua relazione con la storia e con il referenzialismo, di cui era parte integrante, ma che al contempo tentava di allontanare e superare. Al problema di come rappresentare l'irrapresentabile, ovvero di come nominare l'innominabile per usare le parole di Samuel Beckett, gli studi sul trauma cercavano aprire nuove possibilità di soluzione, indicando un nuovo spazio di dispiegamento teorico, ovvero ponendo nuova enfasi sulla questione della temporalità e della spazialità, ora determinate in relazione all'evento. "Trauma sarebbe allora diventato il nome per una referenzialità che non si collocava più [...] in un particolare tempo o spazio, ma la cui referenzialità [...] nonostante ciò era postulata, [...] dislocata in base all'evento".⁵¹ Di conseguenza, in ragione di questa necessità di attenersi all'evento, alla letteralità del trauma da un lato, e dall'altro di fugare le accuse di astrattismo tipicamente rivolte al decostruzionismo, gli studi di Yale scelsero di porre in relazione la sindrome post-traumatica "con lo status fotografico e filmico [...] dell'immagine nella cultura contemporanea"⁵². I film infatti oltre a configurarsi come prodotti culturali più direttamente in contatto con l'audience contemporanea e con le pratiche di consumo dei mass-media, si erano d'altro canto rivelati uno strumento straordinario per dare forma, testo e voce ad una storia "dal basso", ad una storia del quotidiano, la quale da un lato autenticava l'esperienza di vita attraverso il potere dell'immediatezza proprio dell'immagine in movimento, e dall'altro invece mostrava la capacità del cinema di falsare l'autenticità attraverso le tecniche stilistico-narrative applicate al suono e all'immagine. Un elemento questo di traumaticità che esplicava concretamente l'ambivalente valore della testimonianza come fonte storica.

⁵¹ T. Elsaesser, cit., p. 200.

⁵² Meek, p. 21.

2.3 Il concetto di trauma nelle teorie del Novecento.

Alla luce del quadro descritto finora, emerge chiaramente come il concetto di trauma preso in considerazione dagli studi di fine secolo non corrispondesse ad una semplice estensione di una condizione psicologica all'interno di un dominio letterario o mediatico. Come ha osservato Allen Meek, tale concetto aveva già ricoperto un ruolo centrale nel corso della produzione teorica -innanzitutto psicoanalitica e filosofica- di tutto il ventesimo secolo, a partire da quella che potremmo definire la spinta iniziale data in questo senso da Freud, in direzione di un'estensione dalla dimensione interiore/individuale a quella collettiva del trauma. In un *iter* teorico che ha di fatto attraversato l'intera sua opera, Freud -che nella sua produzione teorica aveva lavorato anche, potremmo dire, nel tentativo di trovare elementi di coerenza tra intuizioni emerse in periodi e fasi differenti della sua ricerca- aveva conferito al trauma una collocazione centrale nell'ambito della topografia dei meccanismi psichici da lui descritta. Ci riferiamo qui a quel discorso nato già nel 1911 a partire da *Totem e tabù*, e poi giunto, attraverso una serie di altri scritti assai rilevanti (si pensi al *Disagio nella civiltà*⁵³, o a *Psicologia delle masse e analisi dell'io*⁵⁴), al suo saggio su *Mosè*⁵⁵, ultimo contributo freudiano in termini cronologici (1939), che ravvisava proprio nel trauma storico del patricidio la spiegazione della nascita dei fondamentali tabù culturali del popolo ebraico *in primis*, ma in definitiva anche della cultura occidentale in generale, così come si era andata definendo nel corso dei secoli successivi fino al presente dell'autore. Il concetto freudiano di trauma – principalmente come lo ritroviamo in *Al di là del principio di piacere*⁵⁶, e che raggiungerà la sua forma più approfondita nel *Mosè*⁵⁷- individuava alla base dell'identità del soggetto singolo e del gruppo una violenza repressa, connaturata all'essere umano. In questa stessa chiave poi tale concetto venne ripreso da Benjamin e da Adorno per l'elaborazione della loro critica della cultura di massa, dando luogo a teorie che

⁵³ Si veda S. Freud, *Il disagio nella civiltà*, in id., *Opere*, vol. X, Bollati Boringhieri, Torino 1976, pp.

⁵⁴ Si veda S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*, in id., *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino, 1976, pp.

⁵⁵ S. Freud, *Mosè e il monoteismo*, op. cit.

⁵⁶ Si veda S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit.

⁵⁷ Per questa nozione cfr. cap. I di questo lavoro.

analizzavano nel primo caso lo *shock* endemico della vita moderna, e nel secondo caso la violenza della propaganda attraverso i mass-media. Come scrive Allen Meek infatti, nei tardi anni Trenta, fu confrontandosi con la profonda crisi economica che avrebbe poi portato alla seconda guerra mondiale, e poi all'Olocausto, che Freud, Benjamin e Adorno svilupparono le loro teorie sul trauma storico. Se in *Mosè e il monoteismo* Freud tentò di spiegare l'identità ebraica ponendola in relazione con il trauma collettivo dell'omicidio del padre primario e con l'impatto psichico della credenza monoteistica, Benjamin⁵⁸ fece della teoria freudiana sullo shock come descritta in *Al di là del principio di piacere* parte della sua tesi sull'esperienza urbana e sulla fotografia. Adorno invece propose una teoria sull'uso psicoanalitico della musica di Wagner (scritto tra 1937 e 1938 sebbene pubblicato nel 1952), includendovi concetti e dinamiche come la memoria traumatica e la ripetizione compulsiva, che più tardi approfondì nella sua critica della cultura di massa e della dissoluzione del soggetto.

“Dopo la guerra seguendo le tesi di Benjamin sulla storia come catastrofe, [Adorno] sostenne che Auschwitz costituisse un trauma per il pensiero filosofico. Nel periodo del dopoguerra anche Barthes tornò sul problema del trauma nei suoi saggi sulla fotografia [e tutti questi] testi hanno [poi] costituito un riferimento per gran parte dei recenti *trauma studies*.”⁵⁹

Sebbene la recente ricerca sul trauma e i media si sia concentrata primariamente sull'evidenza visiva, sulla testimonianza e sulla commemorazione, mostrando perciò l'inapplicabilità in forma diretta delle teorie precedenti ai fenomeni caratterizzanti della società contemporanea e della sua peculiare tipologia di soggettività, quei primi testi hanno in ogni caso avuto il merito di introdurre nella riflessione teorica un'idea più complessa e più chiara, dal punto di vista filosofico e storico, della relazione esistente tra violenza politica, media moderni e identità collettive. È in questo modo allora che si stabilisce il loro punto di contatto con le teorie contemporanee che oggi riflettono su questioni riguardanti la riduzione dell'individuo umano alla sua mera esistenza biologica, sulla possibilità di

⁵⁸ Si veda W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, di cui discuteremo nel corso del prossimo capitolo.

⁵⁹ A. Meek, *Trauma and Media*, op. cit., p.2.

rappresentazione del trauma⁶⁰, e di qui poi sulla definizione stessa del trauma e sulla sua natura, imbattendosi a questo proposito nel dualistico dissidio tra un trauma inteso come puro evento esterno al soggetto che lo esperisce, dunque oggettivo, o come fenomeno interno, soggettivo, scaturente da un'elaborazione inconscia (frutto anche di un'interazione tra l'esperienza vissuta e il bagaglio personale e peculiare dell'individuo). In altre parole, per citare lo studio compiuto da Ruth Leys in merito, la contemporanea teoria sul trauma sembra lottare con se stessa per risolvere una contraddizione fondamentale che l'ha caratterizzata sin dall'origine: la contraddizione tra una "teoria del trauma mimetica e non mimetica"⁶¹. Laddove l'istanza antimimetica sarebbe sorta in un secondo momento con lo scopo di bilanciare l'insorgere di alcuni elementi di instabilità ai fini di una descrizione della soggettività traumatica (su cui torneremo nei prossimi paragrafi), la prima di queste due categorie corrisponderebbe, secondo la scansione di Leys, all'ipotesi dissociativa sul trauma propria degli studi fondativi degli anni Novanta, con la loro enfasi sull'assenza da se stessi, ovvero sulla perdita del controllo sulla propria persona. Se intendiamo infatti il trauma come uno stato di "dissociazione o assenza da se stessi in cui la vittima inconsciamente *imita* o si identifica con l'aggressore o con la scena traumatica, in una situazione che è paragonabile ad uno stato di forte suggestionabilità o di *trance* ipnotica"⁶², l'atto dell'imitazione, e più specificamente l'imitazione ipnotica, lungi dal costituire solo un metodo di indagine o un trattamento dei sintomi del trauma, si configurerà come il prototipo per la "concettualizzazione del trauma [...], poiché la tendenza della persona ipnotizzata a imitare o ripetere ciò che le era stato detto di dire o fare, rappresenta [in realtà] il modello basilare per l'esperienza traumatica"⁶³, ovvero per le prime teorie psicoanalitiche sulla memoria traumatica.

⁶⁰ Si pensi anche per esempio alla "vita nuda" di cui parla Agamben, e più in generale ai discorsi sulla violenza politica e sulla sovranità del soggetto, cui avremo modo di accennare nel corso dei prossimi capitoli, che mostrano come il concetto di trauma possa essere utilizzato come chiave di lettura di diverse formazioni ideologiche.

⁶¹ R. Leys, cit, p. 8.

⁶² *ivi*, p. 8-9.

⁶³ *Ibidem*.

2.4 Criticità e ambiguità della teoria della dissociazione, la rappresentazione e la mancanza di prospettiva storica.

Come abbiamo accennato nel corso dei precedenti paragrafi, il problema della rappresentazione si configurava come questione cruciale all'interno del paradigma dei *trauma studies* non solo alla luce dell'influenza decostruttiva originaria, ma anche alla luce della crisi più generale della conoscenza che si andava delineando in quegli anni per la storia della teoria e che questo paradigma tentava di riscattare. In questo senso allora, se negli studi umanistici la decostruzione è stata una delle teorie che (insieme a determinati lavori clinici) hanno determinato l'emergere della teoria sul trauma, in una certa misura è anche ipotizzabile, come ha scritto Radstone, che la teoria sul trauma sia apparsa per supportare gli studi umanistici nel superamento della crisi della conoscenza che quell'approccio aveva sollevato, senza tuttavia abbandonarne i contenuti.⁶⁴

Laddove nella critica del referenzialismo come è stata elaborata dallo strutturalismo, dal poststrutturalismo, dalla psicoanalisi, dalla semiotica e dalla decostruzione (nelle diverse modalità proprie di ogni disciplina) si suggerisce che le rappresentazioni portano ad una più forte relazione mediata o indiretta con gli eventi di riferimento, la teoria sul trauma invece è sembrata ad alcuni teorici volersi spingere oltre queste ipotesi quando ha cercato di mostrare, come spiega Thomas Elsaesser, che "l'evento traumatico ha lo status di un'origine (sospesa) nella produzione di una rappresentazione, [...] messa tra parentesi o sospesa a causa del fatto che è segnata dall'assenza di tracce"⁶⁵. Per questo, diversamente dalle teorie che enfatizzano lo status convenzionale, mediato, illusorio o immaginario della relazione tra la rappresentazione e la realtà dell'evento, la teoria sul trauma suggerisce che la relazione tra rappresentazione e "attualità" può essere ri-concepita come costituita dall'assenza di tracce. È allora in questo senso scrive Radstone che il trauma è un "evento senza testimonianza", come aveva

⁶⁴Come scrive in "Trauma, Context, Politics": "la teoria sul trauma non prometteva un modo per aggirare le difficoltà presentate all'interno di queste teorie, ma un modo per superarle", S. Radstone, cit., p.

⁶⁵T. Elsaesser, in S. Radstone (a cura di), cit., p. 194.

sostenuto Dori Laub, in quanto cioè sarebbe proprio questa assenza di tracce a denunciare la presenza di una relazione tra rappresentazione ed evento traumatico. Vista da questa angolazione, la teoria sul trauma costituisce, per usare le parole di Elsaesser, “non tanto una teoria della memoria recuperata quanto (...) una recuperata referenzialità”.⁶⁶ Di parere concorde sull’*iter* e le origini dei *trauma studies* è anche Allen Meek quando scrive che essi, con il loro richiamo al trauma come ritorno alla storia come sintomo o traccia di eventi passati, emergevano in un panorama in cui l’enfasi sul significato semiotico, sul potere del discorso e sulla retorica dei tropi che aveva influenzato così tanto la ricerca durante il periodo decostruttivista veniva criticata per aver fallito nell’affrontare adeguatamente la questione della storia, che “sembrava rimanere sospesa a causa dell’impossibilità di situare un riferimento linguistico nella realtà empirica”⁶⁷. Tuttavia, nonostante questa enfasi sulla referenzialità della memoria traumatica sembrasse emergere anche concretamente sia negli studi di Caruth (quando si riferiva alla guerra nell’ex Jugoslavia), che in quelli di Felman e Laub (in riferimento all’Olocausto), rafforzando l’impressione di aprire la strada a nuove prospettive per il superamento dei limiti della crisi della rappresentazione, non sempre essa ha prodotto risultato pienamente convincenti. In effetti come spiega Kaplan questi studi consideravano tutto sommato l’evento traumatico da un punto di vista teorico (ed è infatti in questa prospettiva che la definizione di Laub, del trauma come evento senza testimonianza trova il suo significato), e pertanto lasciavano riscontrare al loro interno quella che Kaplan ha definito una “mancanza di prospettiva storica”: propendendo prevalentemente per una attenzione privilegiata all’evento traumatico nel suo impatto e nei suoi sintomi riscontrati nelle vittime (cosa che peraltro è avvenuto poi anche nel caso dell’11 settembre), questi studi in effetti presentavano una propria sintomatica “fissazione sul trauma”⁶⁸, fissazione che dunque secondo Kaplan, poteva essere interpretata come il “definitivo limite della teoria della rappresentazione”.⁶⁹ A sostegno di questa ipotesi in *Trauma Cinema*, Kaplan ha poi sostenuto criticamente che “la più

⁶⁶ Ivi, p. 201.

⁶⁷ A. Meek, cit, p. 7.

⁶⁸ Kaplan, cit., p. 4.

⁶⁹ Ibidem.

influyente tra le ricerche letterarie e cinematografiche, [quella] di Cathy Caruth e dei suoi colleghi mostra un'analisi molto sofisticata dei meccanismi interni del trauma"⁷⁰, in cui la dominante messa in luce è tuttavia costituita dall'idea per cui un forte trauma "precluda ogni rappresentazione, poiché i meccanismi ordinari della coscienza e della memoria vengono temporaneamente distrutti"⁷¹: essi, prosegue l'autrice, insistendo sulla registrazione letterale dell'evento, o imbattendosi nel fatto che esso è inaccessibile per la comprensione e per l'immaginario, divengono come ossessionati dagli incubi e dalla verità letterale dell'impatto dell'evento traumatico, e valorizzano una serie di caratteristiche dell'esperienza traumatica -come l'inconcepibilità, la mancanza di testimonianza, l'insensibilità/intorpidimento, l'assenza di narrazione e l'interruzione del linguaggio- che in definitiva descrivono un'esperienza traumatica come "esperienza in cui la storia non presenta alcuna testimonianza".⁷²

A questo proposito, allora, può tutto sommato sembrare sorprendente, scrive Kaplan, che un approccio decostruzionista abbia esercitato un tale *appeal* in una quantità di studi umanistici che in questo contesto si mostravano tanto "pronti a scoprire un'*impasse* materiale nella rappresentazione e a fare uso delle possibilità decostruttive – il crollo del linguaggio e della rappresentazione".⁷³ A ben vedere però, è proprio la natura contraddittoria, o come la definisce Meek, "la natura paradossale della memoria traumatica" a spiegare tale avvicinamento. Secondo Kaplan infatti, l'attenzione riservata dagli studi di Yale al crollo irrimediabile della psiche, della rappresentazione e del linguaggio non deve risultare troppo inattesa, perché ad un'osservazione più attenta questi elementi risultano in realtà già presenti negli stessi scritti fondamentali di Freud sul trauma, che avevano posto per certi versi un accento sulla scissione della "funzione simbolica nella psiche, senza considerare [troppo] la configurazione delle condizioni storiche".⁷⁴ In effetti come sappiamo, anche Freud aveva oscillato nei suoi scritti tra due poli opposti, rispondenti ad ipotesi antitetiche sulla natura del trauma, ossia tra un approccio esterno e uno interno sul trauma (un'oscillazione, secondo Kaplan, le

⁷⁰ Kaplan, cit., p. 4.

⁷¹ Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2000, p. 266.

⁷² Kaplan, p. 3.

⁷³ Kaplan, p. 4.

⁷⁴ Ibidem.

cui implicazioni hanno peraltro un valore rivelatorio per la comprensione del rapporto tra trauma e forze socio-storiche proprie della modernità). Egli aveva perciò definito il trauma sia come il risultato di un evento puramente esterno, come per esempio un incidente ferroviario, un'esperienza bellica, un abuso familiare che aveva poi provocato una dissociazione, sia come un assalto interno all'Io, derivante dalla crisi edipica (includeva infatti fantasie sessuali con genitori o parenti, o impulsi narcisistici) o dalla perdita interiorizzata e dunque melanconica di un oggetto d'amore. Così, se nel primo caso il trauma corrispondeva al modello dissociativo, il secondo invece sembrava corrispondere piuttosto a quei fenomeni di conflitto psichico che caratterizzavano la nevrosi⁷⁵.

Tuttavia il problema della differenziazione tra traumi di origine esterna o interna era emerso più chiaramente nella sua analisi delle nevrosi da guerra, in cui aveva sostenuto che la diversità della reazione nei soldati a uno stesso evento doveva derivare da quanto tali eventi fossero lontani o vicini rispetto a precedenti conflitti interni⁷⁶. Infine, nel saggio su Mosè, Freud completava il quadro sull'eziologia della nevrosi collegando quelli che egli denominò traumi infantili con il fenomeno della latenza e ipotizzando anche l'esistenza di una gradualità, di una serie di sviluppi definiti in sintomi traumatici sulla base della potenziale diversità di reazione del soggetto di fronte ad episodi di natura simile. In questo modo, la dissociazione nella teoria di Freud non rappresentava perciò necessariamente un'interruzione della memoria, ma un ritardo dell'attenzione rispetto all'evento e un processo di revisione dei ricordi legato con la *fantasia*.

Il richiamo al lavoro di Freud a questo punto del nostro discorso, non ha tuttavia il solo scopo di giustificare l'esistenza di una duplice teorizzazione sull'origine del trauma, ma fa anche da spunto per evidenziare alcuni ulteriori elementi di ambiguità propri della teoria dissociativa sul trauma. Come sappiamo, nel saggio su Mosè e il monoteismo Freud arriva a comparare le dinamiche psichiche di un

⁷⁵ Come sappiamo, Freud aveva adottato il modello dissociativo nei suoi studi iniziali, con Breuer, prima cioè di approdare alla terapia verbale, ed era poi ritornato sull'argomento in *Al di là del principio di piacere*, nel 1920, in cui aveva tentato di interpretare la reazione ritardata ad un incidente ferroviario, e dove aveva anche proposto una definizione di trauma infantile, inteso sia come reazione terrorizzata del bambino di fronte all'assenza della madre, che come dinamica relativa all'Edipo.

⁷⁶ In guerra, secondo Freud, il bagaglio interiore psichico del soggetto confligge e interagisce con la paura di perdere la propria vita o quella di persone care, una minaccia dell'identità capace di generare un panico incontrollato.

sopravvissuto a un incidente ferroviario al processo di “dimenticanza” inscritto nel passaggio storico al monoteismo. Come la latenza dell’uomo che si allontana dal treno apparentemente indenne e che sviluppa solo in un secondo momento sintomi motori e psichici, la rimozione del monoteismo si verifica nella religione ebraica per poi ritornare successivamente in modo insistente. Anche le culture quindi, secondo la teoria freudiana, possono operare una sospensione di ciò che non si concilia con le proprie aspettative in un determinato momento storico. Alla luce di questo concetto allora, E. Ann Kaplan elabora la sua critica del paradigma teorico dei *trauma studies* degli anni Novanta. Secondo la studiosa infatti, esso sembra attraversato da una dinamica simile a quella descritta da Freud, se si considera il ritiro sulle *impasse* della psiche e sulla paralisi del soggetto come il sintomo di una ritrazione dal campo sociale, con il rischio di trascurare l’analisi dei cambiamenti storici.

2.5 Il trauma come “memoria debilitante” e l’intreccio con la *fantasia*.

In effetti il modello della dissociazione trovava giustificazione nell’approccio neurologico e biologico, che come scrive ancora Kaplan, aveva rappresentato “la tendenza positivista [...] nella ricerca sul trauma”.⁷⁷ Attingendo da questo modello, nel loro lavoro Felman e Laub nel 1992 avevano analizzato differenti eventi traumatici, sottolineando l’inelasticabile stato di disconnessione in cui cadeva la vittima (di cui un sintomo evidente era la perdita del linguaggio). Scriveva a questo proposito Susannah Radstone:

Il lavoro clinico che ha formato la *trauma theory* è stato influenzato dallo sviluppo di una particolare e specifica tipologia di teoria psicoanalitica negli Stati Uniti e le sue relazioni con le categorizzazioni, da un lato delle disabilità e delle condizioni mentali, e dall’altro, dei modi in cui queste categorizzazioni vengono trattate nell’ambito della legge. Critica all’interno di questi sviluppi è stata la codificazione del disordine da stress post-traumatico (PTSD), come è stato

⁷⁷ Kaplan, p. 4.

dimostrato dall'inclusione del disordine e dalle successive elaborazioni nella terza e quarta edizione dell'American of Psychiatric Association, uno sviluppo riportato nell'introduzione alla prima parte del lavoro di Caruth sul trauma. Altrettanto critico è stato poi lo sviluppo, in particolare negli Stati Uniti di un approccio neuro-scientifico ai disordini della memoria. In questo lavoro, un' enfasi freudiana sulle relazioni della memoria con il conflitto inconscio, la repressione e la fantasia è ricollocata da una definizione della memoria elaborata in relazione al funzionamento del cervello.⁷⁸

In questo quadro allora, e dunque sulla stessa scia del lavoro di Felman e Laub anche Cathy Caruth aveva privilegiato il modello dissociativo del trauma. La sua descrizione del trauma come risposta ritardata ad un evento o una serie di eventi insostenibili per la vittima, che pertanto lo rivive nella forma di allucinazioni, sogni, credenze e altre deformazioni del ricordo, presupponeva una patologia che consistesse unicamente “nella struttura dell'esperienza o della ricezione: l'evento non è assimilato o esperito pienamente al tempo, ma solo ritardatamente, nella sua ripetuta possessione di colui che la vive. Essere traumatizzati è precisamente essere posseduti da un'immagine o un evento”.⁷⁹ Il segno della contaminazione con le ricerche cliniche in materia diveniva tangibile nel testo di Caruth, dal momento che in quello stesso volume i due neuroscienziati di riferimento dei *trauma studies*, Van der Kolk e Van der Hart proponevano un proprio contributo, in cui la definizione del trauma come dinamica dissociativa era supportata dal riferimento alle dinamiche di funzionamento del cervello, sostenendo che, per parafrasare Ruth Leys, “l'evento traumatico è codificato nel cervello in una maniera differente rispetto a quella del ricordo ordinario”⁸⁰.

Come spiega successivamente Kaplan, si potrebbe dire sintetizzando, che l'approccio di questi studiosi e di queste studiose era sostanzialmente basato sull'idea che il trauma consistesse in una forma particolare di memoria, in cui l'esperienza traumatica era caratterizzata dalla presenza di sole emozioni, e per contro dall'assenza di significati. Si tratta, a ben vedere, di una “tipologia debilitante di memoria”⁸¹ (per citare ancora Kaplan) determinata dalla natura

⁷⁸ S. Radstone, p. 11.

⁷⁹ C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, Baltimora e Londra, The John Hopkins University Press, 1995, p. 7.

⁸⁰ Leys, cit., p. 7.

⁸¹ Kaplan, p. 5.

ritardata del trauma, una memoria traumatica, cioè, caratterizzata perciò anche da una sua temporalità peculiare, che non coincide con il tempo oggettivo dei fatti storicamente accaduti.

Così definito il trauma produce emozioni, terrore, paura, e più in generale l'interruzione di ogni normale sensazione di benessere, attraverso un eccesso di stimoli che, sovvertendo il funzionamento ordinario della corteccia cerebrale, provoca una sospensione di ogni attività cognitiva razionale, mentre nel contempo l'*amygdala* -sede cerebrale delle sensazioni- si ritrova in uno stato di iperattività. Questa dinamica ha come conseguenza una ripetuta riemersione, in forma di *flashback* e di dinamiche oniriche, di quel materiale che la mente non è stata in grado di elaborare cognitivamente nel momento dell'accadimento, ovvero a cui non ha potuto conferire significato. L'insostenibilità mentale del trauma provoca poi una "incisione" sul corpo: se per essere represso, un ricordo deve essere elaborato cognitivamente per poi venire dimenticato, il trauma, che non viene elaborato cognitivamente a causa del suo eccessivo carico affettivo, può allora essere considerato una speciale forma di "bodily memory", un ricordo corporizzato⁸², laddove il ricordo, quando non riesce ad accedere alla coscienza, diffonde le sue "tracce disturbanti e ambivalenti attraverso i sintomi tipici del trauma: flashback, allucinazioni, fobie e incubi"⁸³.

Se ne deduce che nella memoria traumatica come è stata teorizzata da Caruth, il passato irrompe direttamente ed inaspettatamente nel presente, senza essere per questo situato in una narrativa lineare nella memoria conscia. Avvicinandosi alla ricerca psicoterapeutica, Caruth aveva portato la questione della natura del trauma e della memoria agli estremi, sostenendo che il trauma rimanesse inassimilato all'interno della fabbrica narrativa della memoria di tutti i giorni e che esso riemergesse invece solo successivamente, sotto forma di incubi, *flashback*, o comportamenti compulsivi, che portano con sé sia la verità di un evento che la verità della sua incomprendibilità⁸⁴. In definitiva allora, ciò che hanno indagato questi studi è il particolare rapporto tra soggetto, memoria, trauma e testimonianza, ovvero, come scrive Walker a proposito del lavoro di Felman e

⁸² Kaplan, p. 5.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Cfr. C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, cit.

Laub, “come una memoria fallibile possa parlare di una verità storica”⁸⁵, cercando di far emergere questa verità storica nonostante l’impatto disturbante della catastrofe nella memoria del soggetto⁸⁶. Come scrive Thomas Elsaesser fu il fatto di legare il trauma alla latenza (e alla narrazione) che comportò l’estensione della portata di quel concetto ben oltre il discorso sessuale, includendo come fattore chiave anche quello della temporalità e della linearità cronologica del tempo. Con la latenza cioè la *trauma theory* ascriveva al proprio campo di interesse una riflessione sulle questioni antitetiche del tempo della memoria e del tempo storico, e dunque della loro rispettiva relazione con la percezione del soggetto, con l’auto-consapevolezza e con la soggettività nel suo rapporto con l’esperienza mediatica⁸⁷.

Nel lavoro di Laub, infatti, la questione del rapporto tra la memoria e i contenuti fantasmatici era emersa confrontando le testimonianze dei sopravvissuti all’Olocausto con i video dell’archivio di Yale sulla Shoah, in quanto spesso i racconti forniti non risultavano precisamente corrispondenti alla verità storica degli episodi narrati, ma erano invece inficiati da inserti “narrativi” composti di scene immaginate ormai indistinguibili nella memoria traumatica dai ricordi effettivi del fatto storico. Questa constatazione, tuttavia, non indusse la studiosa ad una svalutazione complessiva delle testimonianze raccolte, ma all’intuizione di una possibile distinzione all’interno della memoria traumatica di due istanze compresenti, generate da una modificazione del registro della realtà nella mente del traumatizzato, modificazione che pertanto rendeva quel registro non più empirico, ma astratto. In virtù di questo fenomeno diventava possibile, secondo Laub, distinguere tra memoria veridica dei fatti, ovvero corrispondente all’accadimento storico, e “pseudomemoria”⁸⁸, la quale si configurava invece come il frutto di una elaborazione individuale ed interiore degli eventi, ovvero di un mescolamento dei fatti accaduti con elementi di natura fantasmatica.

⁸⁵ J. Walker, cit., p.5.

⁸⁶ È ciò che per esempio si può dedurre leggendo la testimonianza di Dori Laub rispetto alle sue interviste ai sopravvissuti ai campi di concentramento tedeschi.

⁸⁷ Cfr. T. Elsaesser, p. 197.

⁸⁸ Si veda Walker, *Trauma Cinema*, cit., p. 5, ma anche id., *The Vicissitude of Traumatic Memory and the Postmodern History Film*, in Kaplan (a cura di), *Trauma and Cinema*, cit.

Tuttavia, nell'ambito degli studi sul trauma, ad esaltare maggiormente il ruolo dei contenuti fantasmatici intrecciati con il ricordo nella memoria traumatica è stata forse Janet Walker, che lavorando tra psicoanalisi e cinema, sulla Shoah e sugli abusi sessuali nella società civile, ha molto sottolineato come il trauma intrecci memoria, temporalità e *fantasia* (in senso freudiano). Conseguenza del discorso di Walker era allora la possibilità di definire la memoria traumatica proprio attraverso la compresenza di due istanze, una immaginaria e una fattuale, e di ritenere perciò che questa “costruzione errata [della verità degli eventi] nella memoria [fosse] inestricabilmente, ma trasversalmente, connessa a, e prodotta da, eventi del passato reali e traumatici”.⁸⁹ In questo senso allora vale l'affermazione di Elizabeth Waites per cui “il ricordo di eventi traumatici può essere più vero della memoria degli eventi quotidiani, quando esprime l'essenza di quel ricordo”⁹⁰.

In *Trauma Cinema* (2005), Janet Walker affrontava ancora il problema dell'attendibilità della memoria traumatica e della sua connaturata commistione con il ricordo, e nel farlo riprendeva non solo Freud, rimandando più volte all'esistenza di una relazione tra inconscio e trauma, ma riprendeva poi, a sostegno di questa tesi, la definizione di “fantasia” freudiana fornita da Laplanche e Pontalis. Nella loro enciclopedia infatti i due studiosi francesi avevano di fatto supportato l'ipotesi di una componente di “*variabilità della fantasia*” a proposito della sua origine quando l'avevano definita una “*scena immaginaria* in cui il soggetto è protagonista, che rappresenta il soddisfacimento di un desiderio (in ultima analisi di un desiderio inconscio) in una forma distorta [...] da processi difensivi”⁹¹. Al di là delle tipologie poi elencate in questo testo, ciò su cui Walker si sofferma nella sua riflessione è la definizione di “scena immaginaria”, la cui *variabilità* risiederebbe, secondo l'autrice, nella possibilità che tale scena possa avere origine esterna o interna al soggetto, comprovando così come il trauma possa essere frutto di una elaborazione successiva di un evento esterno realmente accaduto, oppure una produzione puramente immaginaria che non trova alcun sostegno se confrontata con la realtà.

⁸⁹ J. Walker, *The Vicissitude of Traumatic Memory and the Postmodern History Film*, cit., p.134.

⁹⁰ Ivi.

⁹¹ Laplanche e Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, p.

Il discorso di Walker chiama in causa un dualismo tra immaginazione e realtà su cui molti teorici del trauma si sono soffermati, non necessariamente sostenendo l'intervento della fantasia nell'eziologia di questo fenomeno psichico. Se come hanno spiegato infatti Katharine Hodgkin e Susannah Radstone, sottolineare un'origine esterna del trauma è fuorviante, poiché ciò che è assente da questa narrazione che definiscono teleologica è il modo in cui la mente produce il suo significato, Walker ritiene che esista comunque una influenza proveniente dall'esterno che interagisce con la fantasia nel caso del trauma producendone poi gli effetti e i ricordi. In definitiva allora, anche nell'ipotesi di Walker, il trauma pur non negando la sua forma dissociativa si presentava come un evento dalla doppia natura, interna ed esterna, e come tale comportava diverse criticità se preso come modello per una teorizzazione e una indagine testuale.

In uno studio successivo a quello di Caruth e dunque a quello di Felman e Laub, intitolato *Representing the Holocaust* (1994)⁹², anche Dominick LaCapra aveva analizzato la questione della paralisi psichica propria dell'approccio dissociativo al trauma, e dunque il rischio che questa ipotesi sembrava portare in grembo di una potenziale sacralizzazione del trauma, quale conseguenza dell'idea di una intangibilità, inassimilabilità, di un'impossibilità di gestione dell'evento traumatico da parte del soggetto. A questo scopo allora, ovvero per contrastare questa tendenza, LaCapra nel suo lavoro aveva scelto di far riferimento come modello applicativo per gli studi sul trauma alla distinzione tra due modelli di analisi possibili, ovvero da un lato l'adozione di un procedimento simile al "working through", e dall'altro al meccanismo di "acting out". Quest'ultimo era secondo LaCapra il modello che sembravano perseguire le ipotesi dissociative. Configurandosi come una serie di comportamenti attuati d'impulso, l'acting out si configurava come un gesto di melanconica possessione operata dal soggetto nei confronti di un passato represso e come tale rispondente al modello della dissociazione e della paralisi della psiche che gli propria. In opposizione dialettica a questo modello, invece, l'elaborazione, il "working through", costituiva secondo LaCapra un tentativo di rottura e di superamento del trauma e cioè del tipo di crollo psicologico che è costituito da quella paralisi della psiche.

⁹² D. LaCapra, *Representing the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca e Londra, 1994.

Come esemplifica il caso di LaCapra, e con esso quello di Walker, la preoccupazione principale di molti degli studiosi sul trauma emersi in seguito ai lavori fondativi, era la necessità di oltrepassare la cosiddetta “fissazione sul trauma” propria dell’approccio dissociativo, la quale secondo questi autori si ritrovava continuamente a fare i conti con i dubbi di origine decostruttivista sull’effettiva possibilità di una scrittura storica e dei suoi strumenti, la narrazione e le immagini. Questi strumenti, infatti, designati per rappresentare il trauma erano anche guardati con sospetto, in un certo senso, in virtù di un apparente potere seduttivo legato alla potenziale capacità di glissare rispetto alla drammaticità dei fatti terribili di cui trattavano, distorcendo così la verità letterale del trauma.

In sintesi allora, poiché il trauma comportava lo sconvolgimento degli schemi di produzione di senso di una cultura e delle sue modalità di rappresentazione, esso, si doveva collocare oltre la rappresentazione.

2.6 Il problema della soggettività.

Come scrive Susannah Radstone, e prima di lei Ruth Leys, la teoria mimetica, ovvero l’ipotesi dissociativa del trauma proposta da Felman e Caruth, in cui si descriveva il soggetto come incapace di gestire la memoria traumatica secondo un processo ordinario -rendendo perciò complessa l’extrapolazione e la definizione stessa di testimonianza storica- riconduceva ad una nozione di soggettività che sostanzialmente metteva in crisi l’ideale dell’autonomia individuale, e che ridimensionava il potenziale controllo razionale tradizionalmente assegnato al soggetto sano. Nasceva da qui, Secondo Leys, il problema della teoria dissociativa (ovvero della teoria mimetica) del trauma, ossia dal fatto che la sua nozione di un soggetto assente da se stesso, che involontariamente imita una passata esperienza traumatica, minacciava di fatto di destabilizzare la tradizionale “sovranità dell’individuo”⁹³, dal momento che essa riteneva i soggetti traumatizzati mai

⁹³S. Radstone, cit., p. 15.

pienamente capaci di tenere il controllo né il carico della propria persona. Queste inattese implicazioni della teoria mimetica del trauma, scrive Leys, generarono pertanto in quello stesso contesto teorico anche una “tendenza antimimetica”, che provava a teorizzare il “trauma come se esso fosse un evento puramente esterno, sopravvenuto ad esercitare il suo dominio su una vittima passiva”. Emergeva un modello alternativo quindi, in cui la produzione di ricordi non era più necessariamente interpretata come legata ai processi inconsci del mondo interiore, ma al contrario, considerava i ricordi “immediati”, pur costituendo essi delle inassimilabili memorizzazioni di eventi traumatici. Anche in questo caso i ricordi traumatici restavano legati al processo della dissociazione, attraverso la quale occupavano un’area designata della mente che ne preclude ritrovamento, ma a differenza della teoria “mimetica” dove il trauma induceva una dissociazione psicologica da se stessi, nella tendenza anti-mimetica il trauma appariva più che altro la memorizzazione di un evento inassimilabile che viene *dissociato dalla memoria*. Così caratterizzate, scrive Ruth Leys nella sua genealogia, le due istanze della teoria sul trauma, mimetica e antimimetica, hanno coesistito all’interno di questi studi, avvicinandosi intorno al problema di una nozione di soggettività di tipo moderno, che metteva in crisi l’idea di una assoluta capacità delle facoltà umane di controllare le proprie azioni e reazioni, una crisi del soggetto come descritto nella teoria di Vico.

È in questo senso allora, spiegava Leys, che il discorso sulla soggettività si lega al discorso della rappresentazione. La teoria cosiddetta mimetica che abbiamo appena descritto, infatti, poggiando su un’idea di soggettività assente da se medesima involontariamente, ovvero una soggettività destabilizzata, incapace di sovranità e autonomia come invece il dettame di eredità positivista avrebbe voluto, richiamava anche un interrogativo di carattere metodologico più generale: se lo stato del trauma era da considerare dal punto di vista clinico uno stato *straordinario*, in cui il paziente presenta un’anomala codificazione del ricordo rispetto alla maniera ordinaria, riprendere questa dinamica per porla a modello fondativo di una teoria della rappresentazione significava che la *trauma theory* tentasse di delineare una soggettività “traumatizzata” come modello di soggettività postmoderna, una soggettività non autonoma e non sovrana di se

stessa. La necessità della difesa di un obbligo ideologico rispetto alla sovranità e all'autonomia del soggetto, spiega secondo Leys l'emergere della teoria antimimetica del trauma. In questa prospettiva infatti le implicazioni ideologiche della tendenza *antimimetica* all'interno della teoria del trauma diventano chiare: il suo vantaggio risiedeva nel fatto che essa portava il soggetto traumatico a essere teorizzato come "sovrano e autonomo" anche se passivo; nel fare ciò essa riportava in auge "una stretta dicotomia tra il soggetto autonomo e il trauma esterno"⁹⁴.

Come abbiamo già scritto, le tendenze mimetiche e antimimetiche e le modalità in cui si sono avvicinate non possono essere considerate in modo isolato all'interno delle discipline interessate allo studio della memoria traumatica secondo Leys, che infatti scrive: "dal momento in cui è stato inventato nel diciannovesimo secolo, il concetto di trauma è stato fondamentalmente instabile, difficilmente in equilibrio [...] tra due idee, teorie o paradigmi"⁹⁵. Così, se la *trauma theory* di Caruth e di Felman e Laub, spiega Leys, enfatizza da un lato la mancanza di memoria e la natura inesperienza del trauma, mostrando la sua propensione per il paradigma mimetico, nello stesso tempo, nel momento in cui essa rimanda sempre la nascita del trauma ad un evento storico precisato presenterà allora alcuni tratti antimimetici⁹⁶. Ma ciò che davvero interessa in questa operazione di riconoscimento e svelamento delle tracce della doppia istanza del trauma è la nozione di soggettività cui esse ci rimandano: se da un lato infatti nella tendenza mimetica si descrive un soggetto che inconsciamente imita o ripete il trauma, in quella antimimetica il soggetto "si tiene essenzialmente lontano dall'esperienza traumatica"; pertanto "la teoria antimimetica è compatibile con –e alimenta– l'idea che il trauma sia un evento puramente esterno che accade ad un soggetto pienamente costituito"⁹⁷.

⁹⁴ S. Radstone, cit., p.21.

⁹⁵ R. Leys, cit., p. 9.

⁹⁶ A conferma del fatto che tali istanze coesistono nella teoria sul trauma e la caratterizzano anche nei suoi testi fondativi, possiamo riferire qui anche alcuni elementi del lavoro di Caruth, che si configurano come ascrivibili al versante antimimetico: è il caso dell'interpretazione degli scritti di Freud riportata da Caruth, dove ritorna alla relazione del trauma con un evento, esterno e traumatico, affermando che "l'esperienza che Freud chiama 'nevrosi traumatica' emerge come ricostruzione di un evento che non è possibile semplicemente lasciarsi alle spalle". C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, p.

⁹⁷ Ivi.

2.7 Storia, memoria e testimonianza. Un modello peculiare di soggettività.

Come scrive Susannah Radstone, in generale il soggetto della *trauma theory* risulta caratterizzato da ciò che non sa, o meglio, che non ricorda. Non ci troviamo cioè di fronte ad un soggetto implicato semplicemente con il desiderio, ma ad un soggetto sopraffatto e quindi ormai in un certo senso costituito dalla dimenticanza. Il suo mondo interiore sembra cioè costituito da memorie dissociate, da “*tracce senza traccia*”⁹⁸. Ora, come abbiamo visto, sebbene questo soggetto non sia in grado di ripristinare la coerenza dei fatti e della memoria mediante l’atto del ricordare in forma immediata (diversamente da un soggetto sano), è vero d’altro canto che non è per lui completamente perduta la possibilità di un ripristino di quel senso perduto, dal momento che può attuare un’operazione di riconoscimento ritardato di ciò che è stato dimenticato. Il soggetto traumatizzato può, a certe condizioni, e attraverso i propri sintomi, ricordare ciò che ha dimenticato, può cioè in questo modo colmare i suoi vuoti, le sue assenze. Secondo Radstone, questo atto cosiddetto del “recovery”, del recupero della memoria di eventi vissuti, per la teoria del trauma però può avere luogo sempre e soltanto nel momento in cui viene stabilita la relazione comunicativa con un testimone. La testimonianza, come peraltro il titolo del libro di Felman e Laub conferma, e come dimostra poi anche Caruth nei suoi lavori, è un termine di prima importanza nella teoria del trauma, in quanto la relazione di testimonianza tra il soggetto del trauma e l’ascoltatore rappresenta la *conditio sine qua non* per il recupero di quei ricordi repressi. Come scrivono Felman e Laub, la testimonianza (del trauma) richiede un testimone ed è solo all’interno del contesto della testimonianza che è possibile “testimoniare” di quella “traccia senza traccia” che è il trauma.

Ciò che dobbiamo sottolineare qui è allora il fatto che la *trauma theory* si sia mossa oltre l’idea di un soggetto coerente, autonomo e consapevole, per arrivare ad un modello di soggettività radicato nello spazio “tra il “witness” e il “testifier”⁹⁹, all’interno del quale “ciò che non può essere conosciuto comincia ad

⁹⁸ T. Elsaesser, cit., p. 199.

⁹⁹ cfr. S. Radstone, “Trauma, Contest, Politics”, cit.

essere testimoniato”¹⁰⁰. Sono i processi di produzione di senso dialogici tra queste due figure allora che prendono il posto di quelli intrapsichici, ovvero di quei processi inconsci di repressione, mediazione e significazione messi in primo piano dalla psicoanalisi e dalla sua interpretazione della memoria traumatica.

In questo modo, scrive Radstone, l'emergere di questioni sul concetto di testimonianza e di testimone stabilisce la pertinenza della teoria sul trauma con la disciplina e la pratica della storia, verso la quale in effetti essa segna un ritorno, sulla scia di quella problematizzazione postmoderna delle grandi narrazioni, dell'oggettività, dell'universalità e della completezza che ha prodotto una svolta verso le narrazioni parziali, locali e soggettive della memoria. E in effetti l'investigazione postmoderna sulle verità storiche era sorta proprio in relazione, almeno parzialmente, ad una riflessione sull'Olocausto, e sull'impatto di ciò che è stato legato all'impossibilità di rappresentazione e di memoria. In questo senso allora Shoshana Felman in *Testimony* aveva affermato che il famoso *dictum* di Adorno sull'impossibilità di fare ancora poesia dopo Auschwitz non dovesse implicare necessariamente che essa non potesse e non dovesse ancora essere scritta, ma che essa doveva essere scritta attraverso la sua impossibilità. Analogamente, scrive Radstone, si potrebbe affermare che la teoria sul trauma doveva rappresentare un tentativo per la storia di pensare se stessa attraverso un mondo post-Auschwitz. Se la storia sosteneva, cioè, che gli eventi accadono sempre senza un testimone – ovvero che gli eventi accaduti, non possono essere conosciuti in seguito attraverso la rappresentazione, attraverso il linguaggio - la teoria sul trauma, con i suoi discorsi e linguaggi sempre parziali e situati, costituiva per questa posizione il testo limite: per usare le parole di Hayden White gli eventi dell'Olocausto “non possono semplicemente essere dimenticati, ma nemmeno possono essere adeguatamente ricordati”¹⁰¹. È stato allora allo scopo di superare queste *impasse* che la teoria sul trauma ha sviluppato le proprie peculiari modalità di espressione, dalle teorie della testimonianza, esemplificate dal lavoro di Felman e Laub, al raggiungimento di modi di rappresentazione più adatti all'irrepresentabilità del trauma e meno realistici, e allo sviluppo di

¹⁰⁰ Radstone, p. 20.

¹⁰¹ Si veda Radstone, p. 21.

interpretazioni psicoanalitiche del ritardo del trauma capaci di rivelare la testimonianza delle “tracce senza traccia” in seguito all’evento.

In definitiva quindi, e riallacciandoci con il discorso della soggettività possiamo ora sottolineare come nel momento in cui la storia tenta essa stessa di ripensarsi in un mondo post-Auschwitz, e i legami tra questo tentativo e le sfide poste alla storia dalle “post-teorie” conducono nella direzione della memoria –e della memoria traumatica in particolare- il ricomprendere all’interno della storia prospettive informate delle teorie della testimonianza e del trauma evidenzia che alla base di questo processo vi sia la tendenza a mantenere un modello di soggetto “sovrano e vittima passiva” degli eventi¹⁰², un modello che a ben vedere si fonda sulla teoria del trauma più in generale. Tale questione, in effetti, trova forse conferma nell’estrema preoccupazione delle discipline storiche rispetto alle azioni e agli eventi, seguendo cioè una tendenza che opponendo storia e memoria, rischia tuttavia di escludere o quanto meno di non tenere nella giusta considerazione il ruolo di fantasia e immaginario nei processi di testimonianza.

Alla luce di quanto abbiamo scritto finora, non ci resta allora che inquadrare in modo più chiaro il discorso dell’attuale percorso in atto per gli studi sul trauma, ovvero del loro procedere rispetto alla contemporaneità e ai suoi soggetti e prodotti culturali. Interrogativi questi, ai quali si accompagnano anche diverse questioni metodologiche rispetto all’investigazione di un oggetto che qui non è più quello di traumi storicizzati, ma in continuo effluire e alla luce della forte eco che la risonanza mediatica concede loro. Sollevare questioni di questo tipo diviene allora cruciale per l’elaborazione di una corretta metodologia di indagine rispetto alla contemporaneità.

Come aveva già anticipato Susannah Radstone, una definizione di *trauma theory* suggerisce che essa includa sia il lavoro sull’esperienza dei sopravvissuti all’Olocausto e ad altre esperienze di natura catastrofica, collettive o individuali, che le innovazioni teoriche e metodologiche che possono essere derivate da questo lavoro e applicate in maniera più generale a studi sul cinema o sulla letteratura. Le teorie sul trauma, sulla testimonianza e sull’essere testimoni sono infatti legate agli studi sulla letteratura, sui film e sui *media studies* e il loro lavoro condivide

¹⁰² Cfr. Radstone e Leys.

una tendenza a legare con, e a rivelare la, mancanza di tracce del trauma o l'assenza di una presenza testuale. Di solito, sebbene non sempre, prendendo come propri oggetti di analisi, testi esplicitamente riguardanti catastrofi personali o collettive, l'analisi del trauma punta a dimostrare i modi in cui i testi possono essere legati al ricordo ritardato del trauma. Tuttavia come sottolinea Radstone nella sua riflessione, resta ancora molto da indagare sulle teorie e i metodi dell'analisi del trauma. Per esempio, resta ancora da discutere come debba essere fatta, data l'irrepresentabilità del trauma, la selezione dei testi da analizzare, e questione ancora più importante sembra poi quella che si interroga sulla natura stessa della materia trattata (traumatica o meno) e sui contesti in cui esso viene discusso. Emerge cioè innanzitutto una questione che riguarda la designazione del campo da ritenere di competenza propria dell'analisi sul trauma. In secondo luogo poi, se la autoriflessività si configura come il *sine qua non* di tutte le analisi culturali, diviene anche necessario per gli studi sul trauma definire la costruzione e il posizionamento di questa analisi, ed infine rispetto alla tematica in questione c'è un altro elemento che non può essere non contemplato in questo quadro, ovvero il discorso della fascinazione del trauma.

Se da un lato infatti la questione della testimonianza, comporta il rischio dell'attribuzione di un potere interpretativo al narratore, in quanto depositario delle "tracce" di storia inscritte nella memoria traumatica, di cui si configura come interprete unico, anche alla luce del grande sottolineare delle assenze, delle amnesie proprie della memoria traumatica –posizione resa anche più potente dall'insistenza della *trauma theory* sull'assenza di tracce o l'invisibilità del trauma alla maggior parte degli occhi- d'altra parte emerge anche la questione correlata di quali eventi, esperienze e testi debbano essere classificati come traumatici e quali debbano essere esclusi da tale classificazione. Come scrive Radstone, infatti, la critica sul trauma costruisce e gestisce i limiti di ciò che può essere ritenuto "trauma". Alla luce della mediatizzazione dei traumi contemporanei legati a vicende politiche o a catastrofi naturali di ampia entità, l'interrogativo posto da Radstone riguarda allora i criteri –spesso non equilibrati- di selezione e di risonanza legati a tali fenomeni, come per esempio si evince comparando il caso della relativamente scarsa attenzione dedicata alle vicende del Rwanda rispetto a

quelle statunitensi dell'11 settembre. Proprio a questo proposito, ovvero scrivendo dell'11 settembre, James Berger ha recentemente sottolineato che gli eventi di comparabile devastazione in termine di perdite di vita accaduti in altre parti del mondo quasi regolarmente, non sono stati sottoposti ad un'attenzione empatica proporzionata a quella delle Twin Towers, da parte della critica sul trauma. Il discrimine di questo nodo dunque sembra essere la sofferenza di quelle realtà che sono annesse nell'occidente nella categoria dell'alterità. Ciò evidenzia allora chiaramente una criticità della teoria sul trauma, costituita dalle sue implicazioni con determinate strutture politicizzate, in base alle quali incoraggia o disincentiva di fatto le identificazioni per mezzo della sofferenza traumatica.

Il punto critico da indagare allora diviene: “Guardando la questione da questa prospettiva, possiamo chiederci: per chi, dove, quando e in quali circostanze alcuni testi particolari vengono letti o esperiti come testi traumatici?”¹⁰³

Come scrive Kaplan, il crescente interesse per il trauma negli studi umanistici riporta l'attenzione sulla manifestazione ripetuta degli eventi scioccanti del mondo moderno. A ben vedere questo interesse può essere sì interpretato come un tentativo di affrontare la storia, ma in un certo qual senso anche di evaderla. La storia dei *trauma studies* è, come ha scritto Judith Herman, la storia di una “amnesia episodica” in cui periodi di intensa investigazione si sono alternati a periodi di oblio.¹⁰⁴ Così, il fluire e rifluire del trauma negli studi americani è legato secondo Kaplan di volta in volta a importanti momenti storici, dal Vietnam al movimento femminista, dalla critica postmoderna dell'Illuminismo all'Olocausto, all'11 settembre. Ma pur sottolineando tali momenti nel momento in cui li rende oggetto del proprio discorso, gli studi sul trauma rischiano di evaderli, come diceva Kaplan, nel momento in cui degenerano nell'enfatizzazione di un certo vittimismo, di una melanconia irrisolta, “impantanata in un narcisismo ferito o nell'orgoglio nazionale”, uno scenario quindi melodrammatico che implica il fallimento del linguaggio dell'immagine e della narrazione. È questo uno degli elementi principali in cui risiede il rischio della fascinazione del trauma di cui parlava Radstone.

¹⁰³ Radstone, *Trauma Theory*, cit. p. 17.

¹⁰⁴ J. Herman, *Trauma and Recovery*, Basic Book, New York 1992, p. 7

Inoltre, il costante tentativo di sposare le forze decostruttive della storia con la psicologia, la medicina, o le forze dell'estetica popolare rivela come il trauma sia irrevocabilmente legato con le vicissitudini e le contraddizioni della storia contemporanea. “Il conflitto tra la volontà di negare gli eventi terrificanti e quella di proclamarli a gran voce è il nodo dialettico centrale del trauma psicologico”¹⁰⁵: a ben vedere in questo commento di Judith Herman possiamo ravvisare non solo le dinamiche individuali del soggetto traumatizzato, ma anche le dinamiche del trauma all'interno della storia contemporanea, che di fatto si configura come fonte inesauribile di esperienze traumatiche. Diviene opportuno a nostro avviso riprendere qui alcuni concetti di E. Ann Kaplan, in relazione all'argomento. Come scrive la studiosa, infatti, se la narrazione storica tradizionale è di fatto una storia di implicazioni con degli *shock* e al contempo anche il tentativo di allontanamento da essi, lo stesso vale per la storia del trauma. Molti scrittori, psicologi, e storici hanno definito e descritto l'esperienza della modernità come traumatica, una verità lapalissiana questa, che indica come la modernità, con la sua detronizzazione del sacro e dell'assoluto, con le sue tecnologie aggressive e i suoi conflitti militari, le sue ideologie distruttive (come il fascismo e il nazismo), ovvero i totalitarismi e le altre forme di fondamentalismo, il suo mercato in continua espansione, le conquiste imperialistiche e la colonizzazione dei popoli indigeni, la sua *hubrys* e la conquista della natura, la sua endemica nomadicità e i fenomeni migratori, ha infranto i punti fermi ontologici, il terreno ereditato dell'esperienza, e le reti intime culturali di supporto e fede che sono stati finora il sostegno fondamentale per l'attribuzione di senso alla vita, su cui si fondava l'equilibrio e la sicurezza degli individui. In questa luce allora, sostiene Kaplan, l'interesse dimostrato all'interno degli studi sul trauma su singoli eventi storici, pur di grande portata, (come l'Olocausto, la Rivoluzione culturale, la Guerra del Vietnam, e le terribili storie di genocidi) sembrano corrispondere ad una periodizzazione del trauma. Ma questa periodizzazione a breve termine è consonante con una visione troncata del trauma come evento clinico, psichico e anche neurologico, soggetto ad uno scrutinio scientifico e positivista. Per comprendere il trauma storicamente invece abbiamo bisogno di muoverci oltre i

¹⁰⁵ Ivi, p.1.

brevi periodi ovvero oltre il positivistico focus sugli eventi e i meccanismi psichici e puntare a indagare i modelli di crisi e le dinamiche del cambiamento sociale da una prospettiva storica più ampia. Il nostro punto di partenza è quello di tentare di spiegare la modernità come il quadro delle configurazioni del trauma, per porci come obiettivo quello di teorizzare come le stesse culture e dunque non soltanto i singoli individui con la propria storia personale possano risultare traumatizzate, in altre parole teorizzare come le tracce di eventi traumatici lascino la propria impronta sulla cultura. Se la modernità è stata inizialmente un progetto euro-americano, scrive Kaplan, che ha portato ad un conflitto aperto con le culture non occidentali, tale processo allora ha spinto diverse culture e religioni ad una dolorosa e sanguinosa traiettoria di modernizzazione, sviluppo e rivoluzione, e li ha forzati ad una ricerca di alternative per la sopravvivenza nel mondo moderno. Un aspetto della modernità che porta con sé il discorso delle esperienze traumatiche di portata multinazionale e multi-etnica è costituito dai mass-media e dall'elaborazione che essi propongono delle esperienze traumatiche proprie della modernità.

Così, slittando da un concetto di trauma implicato unicamente con questioni psichiche individuali afferenti all'esperienza privata e singolare ad un altro allargato di trauma come concetto descrittivo di processi storici e culturali diviene possibile far luce su due esperienze fondamentali della modernità, che risultano strettamente collegate con i traumi del ventesimo secolo: l'evento catastrofico come sintomo delle contraddizioni ingannevoli della modernità, e l'esperienza della modernità come convivenza con lo shock e la sofferenza. Dal trauma della politica di guerra all'Olocausto, dalle atrocità dei sistemi totalitari alla velocità annichilente della modernizzazione che demolisce le culture tradizionali, dalle invasioni imperialiste al soggiogamento coloniale, i media visuali hanno da un lato rappresentato le realtà catastrofiche, e dall'altro essi stessi sono stati parte integrante di queste realtà, contribuendo ad amplificarne gli echi. I media visivi cioè, non riflettono semplicemente quelle esperienze, nel loro corteggiamento e nella loro messa in scena della violenza, essi invece costituiscono i focolai in cui i traumi culturali si riproducono e da cui si diffondono, essi costituiscono una matrice di interpretazione e esperienza del mondo senza soluzione di continuità.

I media visuali sono perciò diventati un'istituzione culturale in cui l'esperienza traumatica può essere riconosciuta, negoziata e riconfigurata. In questo senso diviene un obiettivo attuale per i *trauma studies* quello di indagare l'esperienza della contemporaneità sottolineandone il carattere trans-culturale e multinazionale, e il modo in cui l'esperienza in tale contesto sia ricostruita e rappresentata nella produzione dell'immagine della nazione così come viene descritta dai circuiti mediatici transnazionali. Si tratta cioè di esplorare cioè come i mass media rappresentano le storie nazionali e locali, nonché di discutere il modo in cui il cinema la fotografia e altri immaginari digitali reinseriscono *shock* e disorientamento all'interno delle culture tradizionali.

Queste forme, secondo Kaplan, partecipano della riproduzione di scontri traumatici tra nazioni sottosviluppate e metropoli occidentali, e descrivono anche il modo in cui i media non occidentali cerchino di rispondere all'effetto "livellante" della cultura globale e di preservare le culture tradizionali o di asserire una propria identità nazionale di fronte all'accelerazione del processo di globalizzazione. In questo alcuni gli studi recenti, riferiti al discorso del trauma nel panorama socio-storico contemporaneo concordano nella definizione del trauma come crollo delle risorse simboliche, narrative e immaginarie tradizionali. Il tentativo in questi casi è quello di cercare nuovi significati all'interno dell'esperienza traumatica, per coniare così un nuovo linguaggio e una nuova narrativa contro l'apparente abisso del trauma.

In conclusione allora, come sostiene Kaplan, anche quell'oscillazione tra trauma psichico individuale e *shock* storici suggerito dalla teoria culturalista sul trauma, va interpretato –a cominciare proprio dai contributi fondativi di Sigmund Freud– come tratto sintomatico del processo moderno di frammentazione del sapere e della soggettività, in cui *l'individuo* è atomizzato, tagliato fuori dalle dinamiche storiche in quanto spogliato di una *agency* rispetto alla storia. L'emergere della psiche come oggetto di studio ha secondo Kaplan, comportato la sua distanza dalla cultura e dalla coscienza dell'esistenza degli altri, isolando di fatti i soggetti. Se lo spazio della psiche diventa frammentato e viene privato della decisionalità umana e dell'interazione, nasce uno strappo tra pubblico e privato che nella società contemporanea sembra già molto pronunciato, pertanto, secondo Kaplan la

tendenza dissociativa degli studi sul trauma rischia di rafforzare e alimentare questa dinamica. Mediante la sua insistenza sull'inaccessibilità del trauma essa infatti spinge la storia fuori dalla psiche. Un approccio più innovativo allora reinserirà la storia nella psiche scrive Kaplan, così come aveva provato a fare Freud, in modo da poter comprendere il trauma come fenomeno storico e culturale, riconducendo gli studi sul trauma alla questione dell'interrogazione su cosa chiamiamo "storia traumatica" nel contesto della modernità.

CAP. III

Trauma e visione. Modernità, *shock*, cinema.

3.1 Cinema, *shock*, metropoli. Le modificazioni appercettive della modernità.

Nell'ambito della storia e della teoria del cinema, il rapporto tra trauma e cinema, ovvero tra *shock* e film, non si è configurato unicamente come rapporto di carattere contenutistico, compreso all'interno di una riflessione che avesse ad oggetto un genere cinematografico, più o meno ampio e diversificato, comprendente testi filmici imperniati su vicende di natura traumatica, storicamente esistite o meno, di portata individuale o collettiva. Se tragedie collettive come quella della Shoah, avevano aperto la strada ad una riflessione sulla testimonianza e sulla possibilità stessa della narrazione e della rappresentazione nel corso della seconda metà del Novecento, un'ampia riflessione di vocazione più propriamente ontologica, potremmo dire, sul rapporto tra *shock* e cinema, era invece emersa sin dai primi anni del ventesimo secolo, ovvero contestualmente alla nascita e ai primordi del cinema, questa volta innanzitutto inteso come strumento di riproduzione tecnica (oltre che nuova forma di intrattenimento) che, facendo il paio con la fotografia, aveva spalancato inediti orizzonti di riflessione su temi fondamentali -come quelli della percezione e della visione, della modificazione del rapporto soggettivo con la dimensione spazio-temporale e dunque più in generale con il tema della rappresentazione in senso lato- così come essi si andavano ridefinendo e imponendo nell'ambito del dibattito teorico di (e su) un periodo storico gravido di cambiamenti come fu quello della modernità.

Da un punto di vista storico infatti, il concetto di trauma, e dunque il rapporto stesso tra *shock* e cinema, nasceva e si sviluppava proprio a partire dalla modernità e dai cambiamenti che essa aveva significato sotto il profilo sociale, culturale e politico, cambiamenti tra i quali si collocavano innanzitutto quelli rappresentati dall'urbanizzazione e dalla diffusione di quel variegato rifiorire di innovazioni tecniche - tra cui figuravano certamente anche cinema e fotografia- che a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo avrebbero contribuito a modificare in modo radicale lo stile di vita e gli immaginari soggettivi, innanzitutto nel contesto europeo. Con l'introduzione di questa prospettiva, si

completa allora il quadro della complessa e reciproca interazione esistente tra cinema e trauma, una implicazione di natura fondativa potremmo dire, che trova il suo punto di convergenza in quel profluvio di impressioni, sensazioni, stimoli ed esperienze che furono proprie del vivere moderno, ossia della modernità e della metropoli. In virtù della sua struttura tecnica e della sua capacità di intervenire in maniera inedita sull'immaginario e sulla percezione spettatoriale, il cinema rispondeva a certe modificazioni profonde del "complesso appercettivo" del soggetto -e dunque del soggetto spettatoriale- modificazioni che con l'avvento della metropoli sembravano subite, nell'ambito dell'esistenza privata "da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino".¹⁰⁶ Se la metropoli di fine Ottocento e inizio Novecento, con le sue mille luci, le fantasmagorie delle vetrine, i dinamismi dei mezzi di trasporto ferroviari, la sconosciuta condizione dell'anonimato, le vertigini visive e sensoriali dei suoi *passages*, rappresentava il luogo elettivo di nascita e di affermazione dell'esperienza della modernità, il cinema ne rappresentava l'estensione tecnologica e formale. Alle nuove abitudini percettive, sensoriali, relazionali e conoscitive della metropoli, il cinema infatti offriva una nuova modalità di percezione psico-fisica, la quale riguardava la modernità non solo per il fatto di costituire esso stesso quell'arte moderna per eccellenza e per il fatto di configurarsi come procedimento tecnico finalizzato alla produzione di merci rivolte ad un pubblico di massa, ma anche e soprattutto per quella consonanza sensoriale, fisica e conoscitiva che avvicinava l'"intensificazione" della vita nervosa -individuata da Simmel come "base psicologica delle individualità metropolitane"- con lo *shock* ottico-illusionistico tipicamente proprio dell'apparato cinematografico e del suo linguaggio. In questo senso, allora, la "psicopatologia della vita quotidiana" trovava la propria epitome nell'esperienza cinematografica.

Come è stato poi sottolineato nell'ambito dei *film studies* da più parti, ma in primo luogo da Tom Gunning nel suo lavoro sul cosiddetto cinema attrazionale, questa descrizione di un cinema prevalentemente caratterizzato da shock e spettacolarità

¹⁰⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 55-56.

non riguarda a ben vedere esclusivamente la sua forma primitiva, e si conferma invece quale insieme di sue specificità che travalicano i confini meramente cronologici o di genere. È pertanto rintracciabile, come scrive appunto Gunning, lungo l'intero percorso compiuto dal cinema, il sussistere di componenti formali rinvianti alle sue radici spettacolari, agli elementi carnevaleschi e alla iperstimolazione sensoriale, in una traiettoria che definitivamente stabilisce l'intreccio inscindibile e intrinseco tra *shock*, vita metropolitana, nella modernità e poi oltre, fino ad alcuni dei suoi esempi più recenti¹⁰⁷.

3. 2 Trauma e modernità, un'origine comune.

In quanto fenomeno peculiare della modernità, il trauma, o meglio lo *shock*, si configurava come una sorta di epiteto esornativo della nuova epoca, ovvero come il segno impresso sulla vita quotidiana dei soggetti di una breccia aperta una volta per tutte “nella struttura monolitica di quella che continuiamo a chiamare esperienza tradizionale”.¹⁰⁸ Come ha sottolineato E. Ann Kaplan, l'interesse suscitato in una quantità di studiosi di ambiti eterogenei intorno ai concetti di *shock* e trauma a partire dall'inizio del secolo, è da ritenersi innanzitutto scaturente da quella stretta connessione che la modernità mostrava di possedere nei confronti di “fenomeni quali imperialismo, consumismo, e fascismo”, sulle quali si sarebbero poi fondate gli eventi tragici e i conflitti globali che avrebbero attraversato e caratterizzato l'esperienza del ventesimo secolo. In questo quadro infatti, il trauma, si configurò ben presto come uno degli strumenti chiave per la

¹⁰⁷ Scrive Gunning nel suo *Cinema of Attraction*: “Chiaramente in qualche recente spettacolo il cinema ha riconfermato le sue radici nello stimolo e nelle traiettorie carnevalesche, in quello che potrebbe essere denominato il cinema degli effetti di Spielberg_Lucas-Coppola”. Gunning, cit., p.60.

¹⁰⁸ K. Newmark, p.238, cit. in E. Ann Kaplan, *Trauma Culture*, cit., p. 24.

lettura dei fenomeni propri di quel contesto storico, nonché di quelli che successivamente avrebbero interessato la postmodernità.

Strettamente connesso con la rivoluzione industriale, e dunque con la diffusione di macchinari e nuovi mezzi di trasporto (dal treno alla fabbrica), il trauma emergeva e stabiliva il suo carattere di fenomeno (soggettivo e intersoggettivo) legato da un lato all'industrializzazione -che stabiliva le condizioni per gli *shock* della modernità come gli incidenti ferroviari o le guerra su ampia scala- e dall'altro alle dinamiche della classe borghese e del suo tipico nucleo familiare, con i suoi codici puritani e patriarcali, una classe che con l'industrializzazione era nata e che con la modernità si affermava come dominante. Così, se una vera e propria teoria sul trauma si sarebbe sviluppata solo tempo dopo la nascita della psicoanalisi e a seguito delle prime strutturate ipotesi freudiane al riguardo, il concetto di trauma, proprio con l'avvento della modernità attirava su di sé in modo trasversale l'interesse di studi clinici (neurologici sull'isteria) e quello di una serie di riflessioni teoriche di natura innanzitutto sociologica e storica (ma non solo), che cominciarono a interrogarsi sulle modificazioni imposte dalla rivoluzione della modernità sulla soggettività e sulla vita metropolitana, mutamenti che avrebbero mostrato tutta la loro rilevanza e la loro portata con l'affermarsi della società di massa. In questo quadro vanno collocate le considerazioni di teorici come Walter Benjamin, di Kracauer, o di Georg Simmel, sul rapporto tra società urbana industrializzata e soggettività, ovvero sulle psicopatologie dello spazio urbano.

Se il diciottesimo secolo aveva proteso i suoi sforzi maggiori nel tentativo di consentire all'individuo la sua "liberazione dai vincoli storicamente cresciuti nell'ambito della politica, della religione, della moralità e dell'economia, per consentire all'originaria [...] virtù dell'uomo, uguale in ognuno, di svilupparsi senza inibizioni"¹⁰⁹, il diciannovesimo secolo sembrava a Simmel indirizzato invece non solo verso il raggiungimento della libertà dell'uomo, ma anche verso un potenziamento della sua individualità (in connessione con la divisione del lavoro), ovvero verso il raggiungimento di obiettivi che lo avrebbero reso "unico e indispensabile". Tentativi che, scrive l'autore, ebbero tuttavia anche l'effetto - forse inatteso- di rendere quell'individuo fortemente "dipendente dalle attività

¹⁰⁹ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma, 1996, p. 34.

complementari degli altri”¹¹⁰. Se Nietzsche avrebbe visto nella competizione tra gli individui il prerequisito per la loro piena realizzazione, e il socialismo avrebbe cercato la stessa cosa nella soppressione di ogni competizione, in ognuna di queste tendenze “era al lavoro”, scrive Simmel, il tentativo di resistenza dell’individuo a venire livellato, “fagocitato nel meccanismo sociale e tecnologico”¹¹¹. Cercando di investigare i prodotti derivanti da quegli aspetti specificamente moderni della vita del soggetto, (ovvero cercando di “esaminare il corpo della cultura in riferimento all’anima”, come Simmel dichiarava di fare sulla metropoli), la riflessione di questo teorico, e più in generale la riflessione teorica sulla modernità e la metropoli, rivolse la propria indagine innanzitutto in direzione di un approfondimento della relazione promossa all’interno di quella specifica struttura sociale tra gli aspetti individuali della vita e quegli aspetti che invece trascendevano la dimensione dei singoli individui. In altre parole, essa si interessò innanzitutto di analizzare gli adattamenti della personalità compiuti dagli individui in relazione alla spinta di forze che si collocavano al di fuori di se stessi.

In questo senso, Simmel, già nel 1903, indicava come elemento fondativo su cui si doveva basare l’individualità propria della metropoli una “intensificazione della vita emozionale, dovuta alla velocità e al continuo cambiamento di stimoli interni ed esterni percepiti”¹¹². Secondo il teorico tedesco infatti, l’essere umano si caratterizzava per un’esistenza fortemente dipendente da meccanismi di “differenziazione”, come avviene nel momento in cui la mente umana è stimolata “dalla differenza tra le impressioni presenti e quelle avute precedentemente”¹¹³. Laddove le impressioni durevoli, con i loro leggeri mutamenti e la regolarità del loro corso e i contrasti tra esse, consumano meno energia mentale rispetto al rapido incastro di immagini cangianti, di differenze pronunciate all’interno di ciò che può essere colto in un singolo sguardo e dall’inaspettatezza di uno stimolo violento, secondo Simmel la metropoli -con ogni attraversamento della strada, con il tempo e la moltiplicazione degli eventi della vita da un punto di vista economico, occupazionale e sociale- crea condizioni psicologiche legate ad

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ivi, p.

¹¹³ Ibidem.

impressioni fuggevoli, ovvero crea alla base dei sensi della vita mentale (e nel grado di consapevolezza necessitato dalla nostra organizzazione in quanto creature dipendenti dalla differenza), un profondo contrasto con il più lento, abituale e più dolce fluire del ritmo della vita sensoriale/mentale che è invece proprio dell'esistenza rurale o della piccola cittadina.

In altri termini quindi, il carattere della vita mentale della metropoli diventa intellegibile solo se considerato in opposizione a quello della piccola città, che rimane più legato alle relazioni emozionali. Quest'ultimo infatti resta radicato nei livelli inconsci della mente secondo Simmel, e si sviluppa più prontamente nell'equilibrio di abitudini non stravolte. Il tipo metropolitano invece –che naturalmente si fa carico di un migliaio di cambiamenti individuali – “crea per se stesso un organo protettivo” contro la minaccia generata dai continui cambiamenti e dalle discontinuità del *milieu* esterno, per cui invece di reagire emozionalmente, prova a contrastare le forze esterne in cui è immerso intensificando l'attività della coscienza di fronte agli eventi della modernità.

In definitiva allora, l'analisi di Simmel che si dipana poi in una serie di riflessioni riguardanti anche le ripercussioni psicologiche del ruolo del denaro nell'ambito della società industriale e del contesto metropolitano, trova nel dualismo tra metropoli e ambiente rurale il terreno in cui si gioca quel processo di differenziazione da cui emergeva la nuova soggettività urbana, la quale in una sorta di movimento evolucionistico si adattava alla sovra-stimolazione nervosa dell'ambiente in cui viveva, sviluppando un'inedita forma di intellettualità, capace, secondo l'autore, di attivare dinamiche di reazione fondate sull'indifferenza verso qualsiasi altra individualità, formulando così rapporti distaccati e formali: un atteggiamento *blasé* scrive l'autore, il cui corrispettivo nell'ambito delle dinamiche economiche la riduzione dell'interazione a mera contrattazione, in un rapporto pragmatico tra singoli, in cui il denaro diviene il simbolo di una vocazione per un rendimento oggettivo misurabile.

La metropoli con le sue contraddizioni, con le sue attrazioni e le sue forme dell'esperienza, è poi al centro anche della riflessione teorica di Walter Benjamin, che, ripercorrendone le tappe di evoluzione storica propone una serie di osservazioni e descrizioni capaci di fornire la misura della capillarità dei

cambiamenti nel *modus vivendi* della vita metropolitana e della modernità in generale:

“Con l’invenzione dei fiammiferi verso la fine del secolo, comincia una serie di innovazioni tecniche che hanno in comune il fatto di sostituire una serie complessa di operazioni con un gesto brusco. Questa evoluzione ha luogo in molti campi; ed è evidente per esempio, nel telefono, dove al posto del moto continuo con cui bisognava girare la manovella dei primi apparecchi subentra lo stacco del ricevitore. Fra i gesti innumerevoli di azionare, gettare, premere eccetera, è stato particolarmente grave di conseguenze lo scatto del fotografo. Bastava premere un dito per fissare un evento per un periodo illimitato di tempo. L’apparecchio comunicava all’istante [...] uno *choc* postumo. A esperienze tattili di questo genere si affiancavano esperienze ottiche, come quelle che suscita la parte degli annunci di un giornale, ma anche il traffico delle grandi città. Muoversi attraverso il traffico, comporta per il singolo una serie di *chocs*, di collisioni. Negli incroci pericolosi, è percorso da contrazioni in rapida successione, come dai colpi di una batteria. Baudelaire parla dell’uomo che si immerge nella folla come in un serbatoio di energia elettrica. E lo definisce subito dopo, descrivendo così l’esperienza dello choc, ‘un caleidoscopio dotato di coscienza’. Se i passanti di Poe gettano ancora (apparentemente) senza motivo occhiate da tutte le parti, quelli di oggi devono farlo per forza, per tener conto dei segnali del traffico ¹¹⁴.

Se già Simmel aveva posto in risalto il conflitto attivo all’interno dell’individuo, tra intensificazioni emozionali e spinte difensive razionali, nella sua descrizione del rapporto tra soggettività e metropoli, il trauma continuo prodotto dall’eccesso di stimoli proprio della modernità e della vita metropolitana attraversa l’intera teoria di Benjamin, poi ripresa e rianalizzata negli ultimi anni del Novecento da una serie di interventi che l’hanno posta in relazione con i fenomeni della postmodernità.

Come scrive Miriam Hansen, Benjamin aveva analizzato i mutamenti propri della modernità ponendoli in relazione con il rapporto (oppositivo) tra soggettività e

¹¹⁴ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995, p. 110.

società di massa, e poi tra unicità dell'opera arte e riproducibilità tecnica, ritenendo che all'interno delle profonde mutazioni della modernità e della società industriale ci fosse innanzitutto in gioco una modificazione dell'esperienza del soggetto, o meglio un declino dell'*esperienza*, ovvero un distacco tra percezione ed esperienza (tra soggetto, oggetto e osservatore), legato alla proliferazione degli *shock* caratteristica della modernità.

Questo discorso, che avrebbe inglobato innanzitutto al suo interno il rapporto - inedito prima della modernità- tra mezzi di riproducibilità tecnica e percezione, e di qui quindi tra cinema e esperienza percettiva, non può essere affrontato senza introdurre una riflessione che passi attraverso quel discorso più macroscopico del cambiamento del rapporto culturale tra soggetto e visione nell'ambito della modernità, una modificazione strettamente connessa proprio all'avvento della metropoli e al conseguente cambiamento degli stili di vita degli individui, e di cui il primo, imprescindibile, esempio fu offerto certamente dal processo di ricostruzione urbana di Parigi nella seconda metà del diciannovesimo secolo. Centro propulsore dei rinnovamenti della modernità, con il suo repentino stravolgimento morfologico Parigi si offrì agli osservatori (anche futuri) come *exemplum* della molteplicità di innovazioni e di contraddizioni che la modernità e la metropoli portavano in seno, ovvero come "presistoria della società di massa",¹¹⁵ in questo senso configurandosi come la "capitale del diciannovesimo secolo".

3.3 Dai Lumi al *flâneur* e oltre. Metropoli ed esperienza visiva nel XIX secolo.

“ ‘Cos'è un'idea?’ chiese Voltaire nel suo Dizionario, “è un'immagine” rispose
“ che dipinge se stessa nel mio cervello... Le più astratte idee sono le

¹¹⁵ Renato Solmi, Introduzione, in Benjamin, Angelus Novus, cit., p. XVIII.

conseguenze di tutto ciò che ho percepito. Io ho idee solo perché ho avuto immagini nella mia mente”.¹¹⁶

In questa affermazione, secondo Martin Jay, si situa il debito dell’Illuminismo nei confronti della cartesiana teoria oculocentrica della conoscenza: “come Cartesio infatti, anche Voltaire aveva usato il termine “idea” per riferirsi a una rappresentazione interna della coscienza umana”, ribadendo così l’esistenza di una diretta corrispondenza tra visione e conoscenza per cui un’idea si configurava come un’immagine nell’occhio della mente e non più come realtà oggettiva esterna nella mente soggettiva (come l’*eidos* di Platone). Nella prima parte del suo importante studio sulla progressiva denigrazione della visione nel pensiero francese del ventesimo secolo, Martin Jay ha sottolineato come il secolo dei Lumi, con la sua pervicace ricerca della verità e la sua fiducia nelle potenzialità dell’intelletto umano e dei sensi a sua disposizione, fosse stato fortemente caratterizzato da un’accentuata sensibilità visiva, ovvero da una spiccata fiducia nelle potenzialità della vista quale strumento di indagine e rivelazione di verità riposte oltre “il velo dell’apparenza”, una vista capace cioè di ripristinare una certa fondamentale “trasparenza degli uomini”¹¹⁷ (Rousseau), o di ristabilire chiarezza e razionalità, virtù classiche per eccellenza, ma anche fonti di felicità (Montesquieu). Si trattava in altre parole, nel caso del secolo dei Lumi, di una cultura della visione in cui lo sguardo ampio -il più possibile- su un panorama rappresentava quanto di più vicino allo sguardo di Dio o del sole, in una oscillazione tra tendenze complementari, tra voyeurismo e esibizionismo, che –nel caso di Rousseau- sembrava rimandare a quello *sguardo assoluto (le regard absolu)* che il teatro dell’*ancien regime* aveva temuto, oscillando tra ansia e serenità del vedere e dell’essere visti (come per esempio accadeva nel mondo giansenista raciniano, in cui essere oggetto dello sguardo altrui implicava necessariamente l’ansia di un occhio giudicante sul proprio agire).

¹¹⁶ M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 83.

¹¹⁷ Ivi, p. 91.

Così caratterizzata, la cultura oculocentrica, oscillante tra l'assegnazione alla visione del ruolo di veicolo privilegiato per l'accesso alla conoscenza, e l'ansia etico-religiosa di una sorveglianza giudicante attiva sul libero arbitrio, approdava nel diciannovesimo secolo, e qui si avviava scrive Jay, a vivere il suo apogeo. Come nei testi dei due secoli precedenti infatti, anche nei libri di Flaubert -con le loro descrizioni e le innovazioni stilistiche così vicine alla dimensione fotografica o filmica- o di Stendhal -con i loro personaggi dai tratti voyeuristici- si evincevano da un lato chiaramente i segni di una sensibilità accresciuta per la visione, ma d'altro canto l'esistenza di una certa ambiguità rispetto a questo stesso tema, denunciata dalla serie di implicazioni voyeuristiche presenti in questi testi, spesso legate al disvelamento dei tabù del corpo femminile o alla rappresentazione della donna stessa come soggetto di uno sguardo osservatore, magari coadiuvato da strumenti di visione come binocoli o lenti. Questi elementi, scrive Jay, rappresentavano proprio nel momento dell'apice della cultura oculocentrica la traccia di un disagio culturale derivante proprio dall'elevato potenziale attribuito alla visione, o in altre parole, questi elementi costituivano il segno di una denigrazione della visione già inaspettatamente inscritta negli usi e nel pensiero di un secolo in cui paradossalmente essa viveva una florida stagione, legata anche a progressi e innovazioni tecniche che ne ampliavano le potenzialità e le prospettive in modo diffuso.

Come abbiamo detto però, le ragioni, le modalità di evoluzione e la complessità di questa crisi del regime scopico cartesiano, si rivelano parte di un discorso più ampio e di grandissimo interesse, poiché esse non risultano connesse unicamente al contesto di straordinari mutamenti e nuove possibilità aperti dalle invenzioni gravitanti intorno al regime della visione, ma si inscrivono, a ben vedere, nel contesto più ampio di modificazioni di tipo sociale e culturale che hanno di fatto segnato l'avvento della modernità, contribuendo ad un radicale stravolgimento degli stili di vita, degli immaginari e della concezione stessa del soggetto da un punto di vista teorico. Un'analisi di questi mutamenti allora, ancor prima di approfondire il discorso delle innovazioni tecnologiche e del loro significato culturale, dovrà innanzitutto tener conto del fondamentale ruolo giocato dall'impatto avuto sull'esperienza visiva dal fenomeno di rapida e radicale

urbanizzazione che in quegli anni interessò l'Europa, e ancor più in particolare la Francia. Come ha sottolineato infatti Martin Jay, per comprendere l'importanza del discorso della visione nella riflessione francese e europea del diciannovesimo secolo è necessario "trattare il discorso sul paesaggio urbano, [il quale] implica come punto di partenza il riconoscere l'importanza centrale di Parigi, 'la capitale del ventesimo secolo'", quale motore di una serie di cambiamenti che interessarono la vita del soggetto nell'ambito dei nuovi scenari metropolitani delineati dal fenomeno dell'urbanizzazione. Nella sua repentina trasformazione in uno "spettacolo di incomparabile varietà e stimolazione", la Parigi dell'Ottocento, scriveva Jay, si configura come "l'inevitabile punto di partenza per una riflessione sulla visione"¹¹⁸, e per la comprensione più in generale delle modificazioni del soggetto e della percezione introdotte dalla sovrastimolazione propria delle metropoli, di cui di fatto la capitale francese fu l'esempio per antonomasia.

A differenza per esempio della corte di Versailles, con i suoi giardini geometrici e le illuminazioni serali scenografiche, la Parigi che usciva dall'*ancien regime* si presentava come un'esperienza visiva che rifuggiva da una facile intelligibilità con i suoi paesaggi grigi che ispiravano una letteratura popolata da personaggi fantasmatici, mostrando tutto sommato un aspetto ancora medievale nonostante i primi progetti di ammodernamento architettonico fossero stati avviati sin dal diciottesimo secolo. Caotica e affollata, la capitale di Francia varcava la soglia del diciottesimo secolo priva di una rete stradale razionale o delle viste aperte della sua controparte moderna. Sebbene le gallerie commerciali del periodo di Luigi Filippo e della Monarchia Borghese avessero portato alle tranquille passeggiate del *flâneur*, la maggior parte delle strade restavano incapaci di trasmettere piacere visivo, l'effetto era invece quello di una certa "ansia visiva", che la connotava dunque come luogo pericoloso, affollato e sporco, e a proiettare un'esigenza di trasparenza e intelligibilità di memoria rousseauiana sui contesti extraurbani, rifugi di *natura naturans* in cui l'occhio trovava ristoro e tranquillità. Così, nel 1859, quando durante il Secondo Impero la modernizzazione di Parigi cominciò davvero, ossia quando il Barone Georges-Eugène Haussmann fu incaricato di una massiva ricostruzione della capitale, la vita urbana mise completamente a nudo

¹¹⁸ M. Jay, *Downcast Eyes*, cit., p.

tutte la sua complessità i suoi aspetti scioccanti e le contraddizioni inscritte nelle spinte progressiste della modernità, con i suoi aspetti rivoluzionari ma anche con i conseguenti stravolgimenti radicali dello stile di vita dei soggetti.

Nella sua analisi del profondo mutamento di Parigi nel diciannovesimo secolo, Walter Benjamin descriveva l'ideale urbano di Haussmann come un insieme composto di "scorci prospettici attraverso lunghe fughe di viali". Esso, scriveva l'autore, "corrisponde[va] alla tendenza che si osserva continuamente nell'Ottocento a nobilitare necessità tecniche con finalità artistiche", e consentiva così agli "istituti del dominio mondano e spirituale della borghesia [di] trovare la loro apoteosi nella cornice delle grandi arterie stradali. Certe arterie erano coperte prima della loro inaugurazione con una tenda, e quindi scoperte come monumenti". Così caratterizzato l'operato di Haussmann, secondo Benjamin, "si inquadra[va] nell'idealismo napoleonico", perché quest'ultimo favorendo il capitale finanziario aveva consentito nella capitale una fioritura della speculazione, erede diretta delle forme di azzardo proprie della società feudale: "[nella Parigi napoleonica] alle fantasmagorie dello spazio, a cui si abbandona il *flaneur*, corrispondono quelle del tempo, in cui si perde il giocatore. Il gioco trasforma il tempo in uno stupefacente", essendo il gioco (per riprendere Lafargue) una "riproduzione dei piccoli misteri della congiuntura"¹¹⁹.

Dal punto di vista visivo ed architettonico, l'aspetto lineare dei nuovi *boulevards* - risultato delle idee d'ispirazione militare di Haussmann- che prendeva a modello la linea ideale dei binari ferroviari tentando così di applicarla al paesaggio naturale, ebbe tra i suoi obiettivi quello di rendere Parigi meno oscura, meno opaca. Questa operazione, che, come scrive Martin Jay, sul piano teorico potrebbe dirsi la piena applicazione urbana dei dettami del regime scopico prospettivistico di Cartesio (opinione simbolicamente supportata per esempio dal fatto che fu nel 1853 che Parigi per la prima volta mappata definitivamente e in tutta la sua superficie), non riscosse tuttavia il successo sperato, ma al contrario provocò un forte senso di straniamento nei parigini, i quali, non solo a causa dei trasferimenti imposti (come nel caso dei lavoratori, decentrati verso le periferie durante la ricostruzione), ma in generale a causa della radicale metamorfosi dei quartieri,

¹¹⁹ W. Benjamin, *Angelus Novus*, p.156.

vissero un forte senso di separazione da quel contesto urbano prima sentito come familiare, fenomeno che per la prima volta li rese coscienti del carattere inumano della grande città. Come scrisse lo stesso Benjamin:

“Le espropriazioni operate da Haussmann fanno sorgere una speculazione fraudolenta. [...] l’aumento dei fitti spinge il proletariato nei sobborghi. I quartieri di Parigi perdono la loro fisionomia specifica. Sorge la cintura rossa. Haussmann stesso si è definito un “*artiste démolisseur*”. Egli si sentiva chiamato a svolgere la propria opera. [Tuttavia] così facendo estranea ai parigini la loro città. Essi non vi si trovano più a proprio agio, e cominciano a prendere coscienza dell’inumanità della grande metropoli. Il monumentale *Paris* di Maxime Du Camp deve la sua genesi a questa coscienza. Le *Jérémiades d’un Haussmann* le danno la forma di un lamento biblico”¹²⁰.

Come sottolinea Solmi, in queste descrizioni benjaminiane su Parigi emerge pienamente quello che Adorno aveva definito lo sguardo antiquario di Benjamin sul presente come sul passato, uno sguardo cioè capace di “di fissare un’epoca storica come un paesaggio naturale, di congelare la storia in natura”, “un senso geologico delle trasformazioni della storia”, che descrive “il paesaggio sconvolto e accidentato della modernità come se si trattasse di un’epoca antichissima e revoluta”, e che nel farlo sa magistralmente rendere l’idea dell’ambiguità racchiusa nel rapporto tra il soggetto e la modernità, e dunque della decadenza già inscritta nei suoi mutamenti.

“Con la crisi dell’economia mercantile cominciamo a scorgere i monumenti della borghesia come rovine prima ancora che siano caduti”, concludeva Benjamin alla fine del suo progetto di un libro su Parigi, giacché ogni epoca sembra racchiudere in sé già la sua fine, dispiegandola con astuzia.

“Balzac ha parlato per primo delle rovine della borghesia. Ma solo il surrealismo ha liberato lo sguardo sudi esse. Lo sviluppo delle forze produttive ha distrutto i sogni e gli ideali del secolo scorso prima ancora che fossero crollati i monumenti

¹²⁰ Ivi, p.

che li rappresentavano. Questo sviluppo ha emancipato l'Ottocento, le varie forme creative dell'arte allo stesso modo che nel Cinquecento, la scienza si era separata dalla filosofia. Comincia l'architettura come costruzione tecnica. Segue la riproduzione della natura nella fotografia. La creazione fantastica si prepara a diventare pratica come grafica pubblicitaria. La letteratura si sottopone al montaggio nel feuilleton. Tutti questi prodotti sono in procinto di trasferirsi come merci sul mercato. Ma esitano ancora sulla soglia. Da quest'epoca derivano le gallerie e gli *entérieurs*, i padiglioni da esposizione e i panorami. Sono gli avanzi di un mondo di sogno. L'utilizzazione degli elementi onirici al risveglio è il caso elementare del pensiero dialettico. Perciò il pensiero dialettico è l'organo del risveglio storico”¹²¹.

In un lavoro dedicato agli *shock* spazio-temporali prodotti dai viaggi in treno, Wolfgang Schivelbusch¹²² ha scritto che il disorientamento dei Parigini degli anni cinquanta e sessanta dell'Ottocento era il risultato del loro guardare coi propri occhi una Parigi che si intersecava e collideva al contempo con un'altra, in un processo di demolizione e ricostruzione. Ciò che più colpì della cosiddetta “haussmanizzazione” di Parigi fu che, nonostante la razionalità e la chiarezza della visione del barone, il risultato della nuova fisionomia data alla città sembrò spesso intensificare l'incertezza visiva e la confusione persino a breve distanza¹²³. L'immagine della Parigi di Haussmann nei mass-media degli anni sessanta dell'Ottocento, come scrive T. J. Clark, era paragonabile a quella di una “parata, una mascherata, una fantasmagoria, un sogno, un dumbshow, un miraggio”¹²⁴, ovvero a rappresentazioni grafiche dello sconvolgimento della vita quotidiana

¹²¹ W. Benjamin, p. 160.

¹²² W. Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Berkeley 1986, p. 185.

¹²³ Come ha scritto Martin Jay, scopo primario dei lavori di Haussmann fu quello di garantire la città dalla guerra civile. Egli voleva infatti rendere impossibile ai parigini erigere barricate, e lo fece in due modi, da un lato attraverso l'ampliamento delle strade stesse, e dall'altro attraverso la creazione di nuove strade che collegassero nel modo più diretto possibile i quartieri operai con le caserme. Per questa ragione “i contemporanei battezzarono la sua operazione di modernizzazione urbana “*l'embellissement stratégique*”. Tuttavia lo scopo prefissato non fu raggiunto, con la Comune infatti “la barricata risorge [...] più forte e più sicura che mai” e così, scrive allora Benjamin, “l'incendio di Parigi [sembra] la degna conclusione dell'opera devastatrice di Haussmann”. W. Benjamin, cit., p.

¹²⁴ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton 194, p. 47.

generato dalla massiva ricostruzione, il cui risultato, scrive Jay, fu che la città fu resa illeggibile per i suoi abitanti¹²⁵.

Ad ogni modo, così caratterizzata quindi, scriveva Benjamin, la Parigi del diciannovesimo secolo portava con sé in embrione molti di quegli aspetti che sarebbero divenuti dominanti nella società di massa, ovvero di una serie di cambiamenti operanti nella vita e nell'assetto sociale che avevano generato una modificazione del significato dell'esperienza, la quale si configurava come la vera base dell'arte moderna, o almeno dell'avanguardia nelle sue maggiori manifestazioni. In questo senso infatti Benjamin aveva interpretato la poesia di Baudelaire come una risposta a queste trasformazioni.

L'esperienza del nuovo mondo, della società di massa, delle condizioni radicalmente mutate di vita e di esperienza –e delle loro conseguenze sul per il pensiero e per l'arte- è quindi al centro della speculazione di Benjamin, che si muoverà poi interamente nell'ambito della problematica artistica e culturale dell'avanguardia, e tra gli aspetti della modernità da lui indagati, si colloca allora innanzitutto quel cosiddetto indebolimento delle difese del soggetto guardante urbano, che i teorici a cavallo tra i due secoli, e nei primi decenni del Novecento avrebbero via via analizzato sottolineandone la relazione con gli eventi politici e i mutamenti sociali della società di massa e del nuovo secolo. Così, a proposito del nuovo soggetto urbano della metropoli già nel 1858 Victor Fournel sottolineò come nell'ambito della nuova vita urbana, la tipica figura parigina del *flaneur*¹²⁶, con le sue capacità di osservazione sembrava travolta dai nuovi ritmi accelerati della metropoli, in una fagocitazione che probabilmente ne modificava i connotati,

¹²⁵ Una circostanza del tutto nuova questa che, come scrive Martin Jay, non mancò di influenzare diversi campi del sapere e dell'arte nelle loro forme espressive, e di cui esempio lampante è la sua registrazione nella demolizione impressionista dello spazio tridimensionale. Cfr. M. Jay, *Downcast Eyes*, cit., cap. 3.

¹²⁶ Nella sua riflessione sulla città e su Baudelaire scrive Benjamin a proposito della figura del *flaneur*: Per la prima volta, in Baudelaire, Parigi diventa oggetto della poesia lirica. Questa poesia non è arte locale o di genere. Lo sguardo dell'allegorico, che colpisce la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del *flaneur*, il cui modo di vivere avvolge ancora di un'aura conciliante quello futuro, sconsolato dell'abitante della grande città. Il *flaneur* è ancora alle soglie, sia della grande città che della borghesia. L'una è l'altra non lo hanno ancora travolto. Egli non si sente a suo agio in nessuna delle due, e cerca un asilo nella folla. Precoci contributi alla fisionomia della folla si trovano in Poe e Engels. La folla è il velo attraverso il quale la città ben nota appare al *flaneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa ora è paesaggio, ora stanza. Entrambi compongono il magazzino, che mette la *flanerie* al servizio della vendita. Il magazzino è l'ultima avventura del *flaneur*".

rendendola più somigliante all'immagine del “*badaud*”¹²⁷, il mero “*gaper*” (colui che resta a bocca aperta), completamente ricompreso nel contesto circostante, in ciò che vede. Se il *flaneur*, scriveva Fournel, è sempre in pieno possesso della sua individualità, con il *badaud* invece l'individualità scompare, poiché egli viene assorbito dal mondo esterno, che lo intossica al punto di dimenticare se stesso. “Il *badaud* diventa una creatura impersonale; egli non è più un essere umano, egli è parte di un pubblico, della folla”¹²⁸. Questa metamorfosi del *flaneur* in *badaud*, per usare le parole di Fournel, fu poi ulteriormente accentuata anche dalla nuova esplosione commerciale della città, che ne cambiò rapidamente il paesaggio: la Parigi del diciannovesimo secolo infatti non era solo quella dei grandi *boulevards*, delle linee rette, e delle piazze culminanti, ma anche dei primi *grandes magazines* e delle fantasmagorie delle vetrine. In questo contesto allora, scrive Jay, lo spettacolo oculocentrico che prima era stato appannaggio dell'aristocrazia e delle sue corti diveniva ora prerogativa della borghesia, nuova protagonista della vita urbana che si affacciava alle vetrine che mostravano merci da desiderare e, possibilmente, da comprare. Così, la panoramica accelerata, che finora era stata propria del viaggio in treno, si replicava nei *boulevards* e nei grandi magazzini quando il cliente si affacciava a guardare la pletora di merci da acquistare. Ma oltre alle vetrine anche l'esplosione di immagini pubblicitarie sui giornali e riviste stimolava la visione di queste città, e l'esperienza visiva iper-stimolante partecipava del generale mutamento e dell'accelerazione che con la modernità avrebbero rinnovato la vita e le caratteristiche del soggetto metropolitano: la modernità e l'era della riproducibilità tecnica di Benjamin erano davvero iniziate.

¹²⁷ V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues du Paris*, Parigi 1858, cit. in Benjamin, Charles Baudelaire, p. 69.

¹²⁸ M. Jay, *Downcast Eyes*, op. cit., p. 119.

3.4 Assalto al corpo: la riflessione sulla soggettività, lo *shock* e l'influenza della psicoanalisi.

Così configurata la metropoli rappresentava, per usare le parole di Simmel, il vero palcoscenico di una cultura, quella moderna, “che eccede e sovrasta ogni elemento personale”. Nelle sue “costruzioni e nei luoghi di intrattenimento, nei miracoli e nel comfort di una tecnica che annulla le distanze, nelle formazioni della vita comunitaria e nelle istituzioni visibili dello Stato”, si manifestava secondo Simmel perciò “una pienezza dello spirito cristallizzato” e impersonale tanto soverchiante che la personalità non poteva reggere il confronto. Se da una parte allora, nelle metropoli la vita veniva resa estremamente facile, “poiché le si offrono da ogni parte stimoli, interessi, modi di riempire il tempo e la coscienza”, dall'altra, però, in questo stesso contesto la vita sembrava poi costituita sempre più di “contenuti e rappresentazioni impersonali, che tendono a eliminare le colorazioni e le idiosincrasie più intimamente singolari”: il carattere inumano della metropoli diveniva evidente nel momento in cui “l'elemento più personale, per salvarsi, deve dar prova di una singolarità e una particolarità estreme; “deve esagerare per farsi sentire, anche da se stesso.”¹²⁹

Fu dunque a partire da questi presupposti, che la teoria di questi anni elaborò le sue definizioni della soggettività, tutte influenzate da una riflessione sul corpo come supporto dell'identità e luogo della percezione. Da Benjamin, a Simmel, a Kracauer, a Freud, a fare da *trait d'union* fu, infatti, una visione del soggetto come individualità esposta all'eccesso di stimoli (in primo luogo visivi) della metropoli, accompagnata perciò da un'idea della modernità come assalto al corpo umano e alle sue capacità sensoriali impreparate di fronte alla velocità e alla discontinuità caratterizzanti la modernizzazione¹³⁰. In questo contesto si collocano allora le

¹²⁹ Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma, 1995, p.

¹³⁰ Cfr. M. A. Doane, *Technology's Body: Cinematic Vision in Modernity*, in J. Bean e D. Negra, *A Feminist Film Reader in Early Cinema*, Duke University Press, Durham and London, 2002.

ipotesi di Freud sul concetto di coscienza come “pellicola”¹³¹, o come “scudo protettivo” contro lo *shock* e il trauma determinati continuamente dall’esposizione al mondo moderno, ovvero dal sovraccarico sensoriale e dalla sovrastimolazione determinati dai media tecnici sul sistema percettivo umano. Ben prima del suo *Al di là del principio di piacere*, è infatti già nel *Progetto per una psicologia* che Freud ipotizza come la coscienza dell’essere umano, piuttosto che vivere alla ricerca del contatto con l’ambiente circostante, punti invece costantemente a ridurre tale contatto, con lo scopo di neutralizzare il sovraccarico sensoriale e di prevenire l’iperstimolazione percettiva, dinamiche queste provocate dalla mera esposizione del soggetto all’ambiente circostante¹³² in un processo intimamente legato con i meccanismi della memoria, secondo Freud, che immaginò il rapporto tra il sistema di percezione-coscienza e il sistema inconscio-mnemonico come un problema di organizzazione di dati caratterizzato da un’asimmetria fondamentale tra la quantità di dati raccolti e il repertorio invece relativamente ristretto di dati elaborati. Che lo porterà successivamente a concludere: “gli organi di senso hanno la caratteristica proprietà di elaborare solo piccole quantità dello stimolo esterno, di prendere solo piccoli campioni del mondo esterno; forse possono essere paragonati ad antenne che si protendono a tastare il mondo esterno per poi ritrarsene continuamente”¹³³.

Funzione della coscienza allora, secondo Freud, non sarebbe quella di accogliere tracce mnemoniche, quanto quella di proteggere il soggetto contro gli stimoli, arrivando perciò a sostenere che “per l’organismo vivente la difesa contro gli stimoli è un compito quasi più importante della loro ricezione; l’organismo è fornito di un proprio quantitativo di energia e deve tendere soprattutto a proteggere le forme particolari di energia che operano in esso dall’influsso

¹³¹ Cfr. anche con la *Nota sul Notes magico*.

¹³² Come scrive M. A. Doane, il trauma (originariamente termine medico riferito a ferite fisiche), diviene in psicoanalisi l’epitome dell’esperienza non assimilata. Definito come materiale grezzo, non accessibile in quanto tale, esso si colloca fuori dal simbolico, dunque non è verbalizzabile: è un evento non assimilato pienamente nel momento in cui accade, ma solo successivamente, nella sua continua riemersione e infine interpretazione. Come scrive allora Caruth essere traumatizzati vuol dire essere posseduti da un’immagine o un evento, che ne è il sintomo e il nocciolo enigmatico (Lacan), e il cui effetto sulla mente è costituito da un ritardo e da una incompiutezza della conoscenza. Alla stregua di una rottura nell’organismo che comporta la rottura o apertura di un involucro protettivo (Laplanche), il trauma quale momento di impatto con il reale consiste nell’incapacità di assimilazione dell’evento, sintomatizzata da un vuoto residuale nella memoria.

¹³³ In *Al di là del principio di piacere*, p.

livellatore e quindi distruttivo delle energie troppo grandi che operano all'esterno". In questo senso doveva definirsi anche la memoria secondo Freud, con le sue funzioni, con le sue rimozioni e selezioni del ricordo di esperienze vissute. Già sul finire del diciottesimo secolo, in *Meccanismo psichico della dimenticanza*, egli ipotizzava che tra i fattori concorrenti alla produzione di effetti di indebolimento o perdita di memoria vi fosse -oltre alla costituzione psichica del singolo individuo, alla forza che l'impressione aveva quando era recente, o all'interesse ad essa rivolto- il favore o sfavore di un certo fattore psichico, il quale si mobilita proprio al fine di opporsi alla riproduzione di ciò che provoca dispiacere o che può in seguito condurre ad una liberazione di dispiacere. In questo senso allora la memoria non doveva configurarsi, come vorrebbe il senso comune, come un "archivio aperto a ogni desiderio di sapere", quanto invece come archivio "soggetto a restrizione in forza di una tendenza alla volontà, nella stessa maniera in cui accade per ogni altro elemento del nostro comportamento rivolto verso il mondo esterno"¹³⁴. Senza distinzioni di sostanza tra soggetti sani e isterici, conclude Freud, il meccanismo che presiede alla selezione e conservazione (oppure all'eliminazione) nel ricordo di quegli eventi e sensazioni che abbiamo vissuto nel corso della nostra esperienza, è un meccanismo che possiamo definire "tendenzioso"¹³⁵, condiviso da soggetti sani e isterici: entrambi non sanno ciò che *non vogliono* sapere.

Fu allora a partire da queste riflessioni freudiane su memoria, percezione e coscienza, alla luce dell'iperstimolazione del mondo moderno, che Benjamin nell'ambito della sua teoria sulla modernità, elaborò il suo concetto di shock percettivo come *topos* caratterizzante il soggetto della vita metropolitana. Infatti, come scrive nel suo saggio su Baudelaire, proprio a partire dalla teoria freudiana così come era poi approdata in *Al di là del principio di piacere*, Benjamin aveva messo in relazione la nozione psicoanalitica di memoria con il concetto di "memoria involontaria" proustiana. Laddove Freud legava l'origine della coscienza alla preservazione delle impressioni, Benjamin faceva propria l'idea che la coscienza nascesse per prendere il posto di "un'impronta mnemonica", e che

¹³⁴ S. Freud, *Meccanismo psichico della dimenticanza*, in id., *Opere*, 1892-1899, vol.2, Boringhieri, Torino, 1968 p. 429.

¹³⁵ Cfr. *Meccanismo psichico della dimenticanza*, v. nota precedente.

fosse contrassegnata dal fatto che il processo della stimolazione non lasciasse in essa, “come in tutti gli altri sistemi psichici, una modificazione duratura dei suoi elementi, ma sbollisse, per così dire, nel fenomeno della presa di coscienza”¹³⁶. In sintesi allora, secondo Benjamin, alla base della formula freudiana, vi era l’ipotesi che “presa di coscienza e persistenza di una traccia mnemonica [fossero] reciprocamente incompatibili per lo stesso sistema”, e che per contro residui mnemonici si presentassero invece spesso “con la massima forza e tenacia quando il processo che li ha rilasciati non è mai pervenuto alla coscienza”¹³⁷. Secondo Freud, cioè, la coscienza non avendo lo scopo di accogliere tracce mnemoniche, doveva allora avere come scopo la protezione contro gli stimoli, il che tradotto nella terminologia proustiana poteva essere espresso nella formula per cui ciò che converge nella *memoire involontarie* può essere costituito soltanto da ciò che non è stato vissuto espressamente e consapevolmente, da ciò che non è stato insomma un’esperienza vissuta. Se per Freud “nell’organismo vivente la difesa contro gli stimoli è un compito quasi più importante della loro ricezione” ovvero se “l’organismo è fornito di un proprio quantitativo di energia e deve tendere soprattutto a proteggere le forme particolari di energia che operano in esso dall’influsso livellatore e quindi distruttivo delle energie troppo grandi che operano all’esterno”, allora, scriveva Benjamin, “la minaccia proveniente da queste energie è una minaccia di *shock*”, poiché “quanto più normale e corrente è la sua registrazione da parte della coscienza, tanto meno si dovrà temere un effetto traumatico degli *shock*”¹³⁸. In questo senso perciò scrive ancora Benjamin, la teoria psicoanalitica tenta di spiegare la natura degli shock traumatici “con la rottura della protezione contro gli stimoli”, ed è per questo che il significato dello spavento, è, secondo quella teoria, l’“assenza della predisposizione all’angoscia”, che è lo stato essenziale secondo Freud per prevenire il trauma, ovvero quell’organizzazione capace di percepire situazioni di pericolo¹³⁹. Ora, se

¹³⁶ W. Benjamin, *Angelus novus*, p.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp.89-130, p. 94.

¹³⁹ Freud ne parla in questi termini in *Inibizione, sintomo e angoscia*, pubblicato nel 1925, in cui la definisce un segnale di allarme, che mette in moto le difese dell’Io di fronte ad una situazione di pericolo (presente o passato, vero, o immaginario). Cfr. S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.

l'indagine di Freud sullo shock aveva tratto spunto da un sogno tipico nelle nevrosi traumatiche, che riproduceva l'evento traumatico da cui il soggetto era stato colpito., ovvero da quella tipologia di sogni che secondo Freud avevano lo scopo di “realizzare a posteriori il controllo dello stimolo sviluppando l'angoscia la cui omissione è stata causa della nevrosi traumatica”, ad una deduzione simile era già arrivato a suo tempo Paul Valery quando si era interessato del funzionamento dei meccanismi psichici in relazioni alle condizioni di vita a lui contemporanee, evidenziando per primo secondo Benjamin la relazione tra metropoli e shock, tra modernità e trauma. Così citando Valery, Benjamin riporta:

“Le impressioni o sensazioni dell'uomo rientrano, considerate in se stesse, nella categoria delle sorprese; testimoniano un'insufficienza dell'uomo. [...] Il ricordo [...] è un fenomeno elementare e tende a darci il tempo di organizzare” la ricezione dello stimolo, “tempo che a tutta prima ci è mancato”¹⁴⁰.

La ricezione degli *shock*, scrive allora Benjamin, è agevolata da un allenamento nel controllo degli stimoli, a cui possono essere chiamati in caso di necessità il sogno come il ricordo. Ma questo training normalmente, secondo Freud, spetta alla coscienza sveglia, che ha la sua sede in uno strato della corteccia celebrale, talmente bruciato dall'azione degli stimoli da offrire le migliori condizioni per la loro ricezione. Che lo *shock* sia captato e parato così dalla coscienza, darebbe all'evento che lo provoca il carattere dell'esperienza vissuta in senso stretto. E sterilizzerebbe anche questo evento per l'esperienza poetica, incorporandolo direttamente nell'inventario del ricordo consapevole.

3.4 Esperienza e aura. Benjamin, la modernità e la riproducibilità tecnica.

¹⁴⁰ Benjamin, p.

Tra gli eventi che maggiormente si configurano all'interno della riflessione di Benjamin come caratteristici della modernità, si colloca certamente l'invenzione e la diffusione dell'immagine fotografica. Accanto all'invenzione della luce elettrica, e alla conseguente rivoluzione che essa portò nello stile di vita urbano per esempio attraverso l'illuminazione elettrica delle strade e dei luoghi pubblici, aprendo nuovi schemi nella concezione e nella distribuzione del tempo lavorativo e del tempo libero, l'avvento della fotografia segnò in Francia e altrove un entusiasmo senza pari, tanto da generare la cosiddetta "dagherrotipomania"¹⁴¹, divenendo insieme con il cinema l'indice, secondo Benjamin di una modificazione apportata dalla modernità sulla stessa percezione dello spazio e del tempo da parte del soggetto. Così, con la fotografia, bastava "premere un dito per fissare un evento per un periodo illimitato di tempo. L'apparecchio comunicava all'istante, per così dire uno *choc* postumo"¹⁴². A questo tipo di esperienza, che Benjamin definisce tattile, si affiancavano poi "esperienze ottiche"¹⁴³ come quelle proposte mediante la pubblicazione di annunci sui giornali e poi l'esperienza dell'immagine cinematografica, l'immagine in movimento. In ognuno di questi casi scriveva Benjamin, ciò che si vedeva in atto era un processo per cui la "tecnica sottoponeva il sensorio dell'uomo a un *training* di ordine complesso", e in questo modo anche l'avvento del cinema, e dei film, corrispondeva ad "un nuovo ed urgente bisogno di stimoli". Nel film, scriveva infatti Benjamin, "la percezione a scatti si afferma come principio formale"¹⁴⁴.

Così, in un discorso che leggeva le metamorfosi del lavoro, da individuale a industriale, in parallelo con il passaggio dell'arte dall'unicità auratica dell'opera

¹⁴¹ Come scrive Martin Jay, alla modificazione totale dello stare al mondo dell'individuo nella metropoli contribuì il progressivo perfezionamento della illuminazione artificiale, che condusse virtualmente tutti a trascendere i naturali ritmi di buio e luce. Dopo il 1805 infatti, l'uso di lampade a gas in città come Parigi divenne molto frequente, ma fu negli anni novanta poi, che l'invenzione della lampadina di Thomas Edison diede "l'impressione di rendere la notte uguale al giorno"(M. Jay,cit., p.). Questa rivoluzione non significò soltanto una razionalizzazione maggiore del tempo, come avvenne per esempio per la regolarizzazione delle ore di lavoro, ma anche l'aprirsi della possibilità di nuovi intrattenimenti dopo il lavoro. Progressi nell'illuminazione dei teatri da parte di Henry Daboscq all'opera di Parigi vennero quindi combinati con le illuminazioni esterne dei caffè concerto, e ben presto, l'era dell'illuminazione elettrica veniva inaugurata nel 1889 con l'illuminazione della punta della torre Eiffel, una luce visibile fino ad Orléans e a Chartres, un raggio di quasi 120 miglia.

¹⁴² Benjamin, p. 110.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ibidem.

alla sua riproduzione per mezzo della tecnica, Benjamin interpretava come parte di una medesima dinamica tipicamente propria della modernità sia il condizionamento del ritmo del lavoro attraverso la catena di montaggio che la scansione del ritmo della percezione dettata dall'immagine in movimento del film: "ciò che determina il ritmo della produzione a catena, condiziona nel film il ritmo della ricezione"¹⁴⁵.

Se nel lavoro autonomo "la connessione dei momenti lavorativi è continua, scrive Benjamin parafrasando Marx, "questa connessione resa autonoma e oggettivata, si ripresenta all'operaio di fabbrica nel nastro automatico. Il pezzo da lavorare entra nel raggio d'azione dell'operaio indipendentemente dalla sua volontà, e altrettanto liberamente gli si sottrae". È qui che allora si evidenzia quel rovesciamento del rapporto tra lavoratore e condizione lavorativa descritto da Marx: se in ogni produzione capitalistica il lavoratore perde la capacità "di utilizzare la condizione lavorativa", diventando invece suo succube, "col macchinario questa inversione acquista una realtà tecnicamente tangibile".

Così, se nella fabbrica gli operai imparavano ad uniformare i propri movimenti a quello "costante di un automa", ossia alla catena di montaggio, questa uniformità, scriveva Benjamin, aggiungendo un passaggio ulteriore, era poi la stessa che apparteneva alla nuova folla urbana, così come era stata descritta da Poe nei suoi racconti e che egli aveva poi ripreso per analizzarla in comparazione con la figura del *flâneur* di Baudelaire. Così come i passanti di Poe, il cui comportamento indifferente rispetto alla folla rimanda a quello di automi, allo stesso modo è da interpretare l'operaio non specializzato che, sottoposto ad una serie di *shock*, alla fine del suo " tirocinio alla macchina" risponderà in modo automatico allo stimolo del nastro che gli sottopone il pezzo da lavorare indipendentemente dalla sua volontà. Il tirocinio dell'operaio non specializzato è allora il segno tangibile, la metafora del mutare della condizione lavorativa ma anche sintomatico di un mutamento più generale: la fine dell'"esercizio", inteso come momento tipico del lavoro autonomo o specializzato, segna la fine della valorizzazione "dell'esperienza, la forma tecnica ad esso conforme", caratterizzata da un lento e graduale perfezionarsi. Nella fabbrica invece, il lavoro dell'operaio non

¹⁴⁵ Ibidem.

specializzato “è impermeabile all’esperienza [e] L’esercizio non vi ha più alcun diritto”¹⁴⁶, e la velocità di produzione diviene l’unico criterio di reclutamento. Più diventa breve il periodo di addestramento dell’operaio industriale, scrive Benjamin, e più diventa lungo quello delle reclute. Appartiene forse alla preparazione della società alla guerra totale che l’esercizio emigri, dalla prassi produttiva, in quella della distruzione”¹⁴⁷. È allora indicativa a questo proposito una nota al saggio su Baudelaire, in cui Benjamin pone a confronto il discorso dei nuovi ritmi imposti dalla società industriale e quelli ormai in declino legati al mondo del *flaneur*:

“Intorno al 1840 fu per qualche tempo di moda condurre tartarughe al guinzaglio nelle ‘gallerie’. Il *flaneur* si faceva volentieri dettare il ritmo da loro. Se fosse stato per lui, il progresso avrebbe dovuto tenere questo passo. Ma non fu lui ad avere l’ultima parola, bensì Taylor, che della guerra alla *flanerie* ha fatto una parola d’ordine”¹⁴⁸.

Si scopre attraverso queste riflessioni, quel “carattere barbarico” che attraversa la “civiltà tecnica”, notato da tutti coloro che per primi avevano fissato in volto la folla e l’uomo metropolitano, in cui elementi opposti sembrano coesistere: disciplina e sfrenatezza, isolamento e contatto costante, civilizzazione e stato selvaggio. “L’uomo civilizzato delle grandi metropoli ricade allo stato selvaggio - aveva scritto infatti Valery- e cioè in uno stato di isolamento. Il senso di essere necessariamente in rapporto con gli altri, prima ridestato continuamente dal bisogno, si ottunde a poco a poco nel funzionamento senza attriti del meccanismo sociale. Ogni perfezionamento di questo meccanismo rende inutili determinati atti, determinati modi di sentire”¹⁴⁹. Per questo, proprio mentre assimila i suoi utenti al meccanismo, aggiunge Benjamin, il comfort isola. Così, sottoposto ai vari diktat che impongono uniformità nel vestire, uniformità di comportamento, uniformità di espressione, ed esposto ad un eccesso di stimoli cui risponde con una

¹⁴⁶ Benjamin, cit., p.111.

¹⁴⁷ Ivi, nota 1.

¹⁴⁸ Benjamin, cit., p. 107, nota 1.

¹⁴⁹ P. Valery, cit. in Benjamin, p. 110.

progressiva alienazione/automatizzazione, l'uomo della folla di Poe come l'operaio della fabbrica descritto in questo passaggio da Benjamin, mostra con il suo stile di vita il carattere assurdo degli aspetti più avanzati tecnicamente prodotti dalla modernità.

Alla luce di questo ritratto della società moderna e della metropoli, diviene qui opportuno accennare all'analisi benjaminiana del rapporto tra soggettività e riproduzione tecnica dell'arte, un'analisi che ha come cardine quello che Benjamin definì il “deperimento dell'*esperienza*” (da esperienza vera, *erfharung*, ad esperienza vissuta, *erlebnis*), fenomeno caratterizzante del passaggio alla modernità, e dunque intimamente connesso da un lato con quel declino dell'”aura”, per l'opera d'arte, proprio della società di massa e dei suoi mezzi di riproducibilità tecnica (fotografia –in primo luogo- e cinema) , e dall'altro al concetto di *shock*.

“Se si definiscono le rappresentazioni radicate nella *mémoire involontaire*, e che tendono a raccogliersi attorno ad un oggetto sensibile come l'aura di quell'oggetto, l'aura intorno ad un oggetto sensibile corrisponde esattamente all'esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso. I procedimenti fondati sulla camera fotografica e sugli apparecchi analoghi successivi estendono l'ambito della *mémoire volontarie*; in quanto permettono di fissare un evento, sonoramente e visivamente, con l'apparecchio in qualunque momento. E diventano così conquiste fondamentali di una società in cui deperisce l'esercizio”¹⁵⁰.

Come ha scritto Miriam Hansen, in un discorso che sarebbe poi approdato nella versione definitiva del saggio sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, e che passa attraverso lavori eterogenei (dai saggi sul surrealismo e la fotografia alle analisi sulla produzione letteraria di Kafka, Proust, Leskov e Baudelaire, nonché sui *passagenwerk* e sull'hashish), Benjamin punta a descrivere una “teoria dell'esperienza” in cui il fenomeno dell'aura gioca “un ruolo precario e al

¹⁵⁰ Benjamin, cit., p. 122.

contempo indispensabile”.¹⁵¹ Ragionando sulle connessioni tra il contesto storico-sociale e il ruolo svolto al suo interno dai mezzi di riproducibilità tecnica in un momento in cui essi cominciavano a mostrare il proprio grande potenziale, Benjamin evidenziava la crucialità del cinema e della fotografia nelle dinamiche storiche legate alla crisi e alla riorganizzazione delle masse urbane. Come sottolinea la stessa Hansen, e come scrive anche Renato Solmi, questa crucialità riconosciuta da Benjamin al cinema e alla fotografia sembrava connotarsi per un carattere ambivalente: se da un lato infatti la loro capacità riproduttiva si configurava come la causa principale di una decadenza dell’aura dell’opera d’arte, ovvero come causa del deperimento dell’esperienza e dunque dell’impossibilità dell’esperienza estetica per le masse, dall’altro, di fronte alla minaccia costituita dall’estetismo e dal misticismo irrazionalistico (in assonanza con la teoria estetica brechtiana), essa veniva invece indicata come “alleato potenziale”.¹⁵²

È alla luce di questo quadro allora che va letto il saggio di Benjamin su Baudelaire, la cui poesia vi è infatti configurata come risposta ai cambiamenti e alle trasformazioni della società di massa: il saggio su Baudelaire appare infatti interamente “impostato sull’opposizione di *Erfahrung* e *Erlebnis*”, ovvero su una netta opposizione tra “‘occasione’ ed ‘esperienza vissuta’” come la fonte vera e rispettivamente spuria della poesia¹⁵³. Distinguendo tra un’esperienza storica, vera (*erfahrung*), perduta (“*Le printemps adorable a perdu son odour*”¹⁵⁴) e melanconicamente evocata, rifugio del ricordo e della *mémoire involontaire*, ed un’esperienza oggettiva del tempo inteso come trascorrere dei secondi, o dei giorni del calendario, *erlebnis* -l’esperienza vissuta che è in realtà “crollo” e “sparizione” dell’esperienza vera- Benjamin definisce l’aura dell’opera d’arte associandola poi alla *mémoire involontarie* proustiana, collocandola perciò sul versante opposto rispetto alla fotografia, e ai mezzi di riproducibilità tecnica (espressioni del ricordo volontario), capaci di immortalare il tempo oggettivo, ma non di restituire “lo spazio della fantasia”, ovvero di restituire ciò che appartiene

¹⁵¹ M. Hansen, cit., p. 186.

¹⁵² R. Solmi, cit., p. XXX.

¹⁵³ Ivi, p. XXVII.

¹⁵⁴ Baudelaire, *Les fleurs du mal*, cit., in Benjamin, cit., p. 120.

al “dominio dell’impalpabile e dell’immaginario”¹⁵⁵. Riprendendo Valery allora, Benjamin definisce in questo modo il discrimine che separa la fotografia nella sua capacità riproduttiva dal quadro quale opera d’arte caratterizzata dalla sua unicità:

“Riconosciamo l’opera d’arte dal fatto che nessuna idea che essa suscita in noi, nessun atto che essa ci suggerisce può esaurirla o concluderla. Si respiri finché si vuole un fiore gradito all’olfatto ma non si arriverà mai a esaurire questo profumo di cui il godimento rinnova il bisogno. E non c’è ricordo o pensiero o azione che possa annullarne l’effetto o liberarci interamente del suo potere. Ecco il fine che persegue chi vuol creare un’opera d’arte”¹⁵⁶.

La definizione di Valery mette a nudo, scrive Benjamin, la completa eterogeneità tra riproduzione fotografica e pittura, tra la fotografia e il quadro: laddove quest’ultimo rappresenta per lo sguardo ciò di cui esso non può mai saziarsi, la fotografia al contrario rappresenta “ciò che il cibo è per la fame o la bevanda per la sete”¹⁵⁷. Così delineata, la crisi della riproduzione artistica rappresenta, per il nostro autore, parte integrante di una crisi della percezione stessa. Ciò che rendeva insaziabile il piacere del bello, era l’immagine del mondo anteriore che Baudelaire diceva velato dalle lacrime della nostalgia. Se “l’arte mira al bello” -e lo riproduce- “ciò non ha più luogo nella riproduzione tecnica”.¹⁵⁸ Per questo allora, la fotografia secondo Benjamin sembrava giocare un ruolo decisivo nella decadenza dell’aura’, essendo quest’ultima “una modalità di percezione esperita in relazione agli oggetti naturali” e al contempo legata, dipendente, anche alle specifiche “condizioni storiche della percezione”, ovvero “contingente rispetto ai cambiamenti storici”¹⁵⁹. E dunque rispetto a quello specifico contesto -storico e percettivo potremmo dire- che ne determinava il declino, ciò che modificava, o meglio invalidava la “percezione auratica” era la perdita con la fotografia di quella esperienza vera, *erfahrung*, un’esperienza fondata su un elemento che Hansen definisce “empatico” e che nel saggio su Baudelaire, Benjamin individua

¹⁵⁵ Baudelaire, cit., in Benjamin, p. 123.

¹⁵⁶ P. Valery, cit., in Benjamin, p. 123.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ivi, 124.

¹⁵⁹ M. Hansen, cit., p. 187.

in una (ormai perduta) reciprocità dello sguardo. Ciò che nella dagherrotipia doveva essere sentito come inumano, scrive Benjamin, era lo sguardo rivolto in macchina, perché essa non restituisce quello sguardo, tradendo così l'attesa di essere ricambiati. In questo risiede secondo Benjamin il concreto atto che definisce la perdita dell'aura: nel momento in cui quell'attesa di una restituzione dello sguardo non viene soddisfatta non si otterrà l'esperienza dell'aura. Si tratta quindi di una sorta di "attenzione, come scrive l'autore rifacendosi a Novalis: l'aura cioè si definisce innanzitutto come una "percettibilità": "l'esperienza dell'aura riposa innanzitutto sul trasferimento di una forma di reazione normale nella società umana al rapporto dell'inanimato o della natura con l'uomo", in cui "chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi"¹⁶⁰, restituendo lo sguardo. Per questo, conclude Benjamin, avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare.

Di qui, guardando da un lato alla letteratura di Proust, in cui l'aura è "una chimera", è il residuo di amore e devozione che circonda gli oggetti, i monumenti e i quadri, lasciato dagli sguardi che li hanno toccati, e dall'altro a Valery, che descrive la percezione in sogno come "auratica", come un procedimento che descrive "un'equazione" tra soggetto e oggetto di uno sguardo ("nel sogno [...] le cose che vedo mi vedono come io le vedo"), Benjamin ribadisce come il discorso dell'aura sia legato ad una decadenza della visione -e attraverso questa dell'esperienza vera-, e come quella decadenza sia inscritta nella poesia, e in particolare in quella di Baudelaire che difatti descrive occhi che hanno "perduto la capacità di guardare"¹⁶¹.

Lo sguardo della città infatti, o meglio l'occhio dell'abitante delle grandi città (in questo secondo Benjamin, sembrano convergere Baudelaire e Simmel) è caratterizzato da "una forte prevalenza dell'attività della vista su quella dell'udito"¹⁶², ma si tratta di una vista non restituita per l'appunto, di uno sguardo, come scriveva Simmel, dedito soprattutto alla sorveglianza, "schiacciato da funzioni di sicurezza", un fenomeno del quale la causa principale sembra essere riconosciuta nei pubblici veicoli: "prima dell'avvento degli omnibus, delle

¹⁶⁰ Benjamin, p., 124.

¹⁶¹ Ivi, p. 127-128.

¹⁶² Ibidem.

ferrovie, e dei tram nel secolo decimonono la gente non si era mai trovata nella condizione di dover stare, per minuti e anche per ore intere a guardarsi in faccia senza rivolgersi la parola”¹⁶³. Questo sguardo inteso a garantirsi scrive Benjamin, ovvero che manca dell’abbandono nella lontananza, è invece lo sguardo di colui che vive con disagio il caos della città, vittima degli urti della folla, “perduto in un mondo crudele [...] che non offre niente di nuovo, né insegnamenti né dolore”. Ma il vero oggetto degli urti della folla, scrive Benjamin, è l’*esperienza*: nella metropoli infatti, l’apparenza di una folla movimentata e vivace, oggetto della contemplazione del *flaneur* si va dissolvendo agli occhi del poeta, ed è per questo allora, che Baudelaire muove contro la folla: “l’esperienza vissuta (*erlebnis*) a cui Baudelaire ha dato il peso di un’esperienza”, ovvero la “dissoluzione dell’aura”¹⁶⁴ nell’esperienza dello *choc*”, è “il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità”¹⁶⁵.

Come ha sottolineato Miriam Hansen, l’ambiguità contenuta nella definizione di aura e in generale nell’approccio di Benjamin rispetto alla modernità risente e riflette un atteggiamento che aveva caratterizzato sia gli artisti di avanguardia che gli intellettuali nel corso degli anni venti, i quali furono infatti da una parte mossi da entusiastiche reazioni e aspettative di fronte alle prospettive e al potenziale racchiuso nel cinema e nei nuovi mezzi di riproduzione delle immagini, ma anche d’altro canto da una critica forte per gli sviluppi da essi intrapresi, come il ricorso alle fonti letterarie e alle convenzioni teatrali tanto criticato da Surrealisti e Dadaisti.

Quando un decennio dopo allora, Benjamin scrisse il suo saggio sulla riproducibilità tecnica, questi mezzi di comunicazione non erano più visti soltanto come strumenti dal promettente potenziale politico e rivoluzionario, ma anche come riproduzioni tecniche al servizio di forze politiche oppressive e in particolare della restaurazione fascista del mito attraverso lo spettacolo di massa da cui tuttavia non sembravano esimersi neppure la politica stalinista o quella capitalista. Nonostante ciò, scrive Hansen, Benjamin non scelse un atteggiamento

¹⁶³ G. Simmel, cit. in Benjamin, p. 127.

¹⁶⁴ Sul rapporto controverso tra arte e riproduzione ci sembra interessante riportare una definizione di Valery citata poi da Benjamin nella sua riflessione sull’aura: “il bello esige forse l’imitazione servile di ciò che è indefinibile nelle cose”. P. Valery, cit., in Benjamin, cit., p. 118, nota 1.

¹⁶⁵ Benjamin, p. 130.

unicamente oppositivo nella sua valutazione del cinema, e abbracciò a suo modo la prospettiva delle avanguardie, spostando la sua enfasi, dal “cos’è il film alle sue opportunità fallite”, alle promesse non realizzate: in altri termini, scrive Hansen, il cinema diventava così l’oggetto e il medium di una “critica redentiva”. In questa prospettiva allora, nel suo saggio, egli avviò innanzitutto uno strategico confronto tra la trasformazione dell’esperienza nella società industriale e la tradizionale nozione di arte, e in particolare dell’arte per l’arte. Di fronte alla minaccia dei fascismi, Benjamin aveva infatti ravvisato nell’ideologia estetica di alcuni intellettuali (come per esempio Marinetti) una certa complicità con quell’estetizzazione della politica e della guerra di matrice fascista, che rendeva pertanto la riproduzione tecnologica un impedimento per le possibilità rivoluzionarie dell’arte. La riproducibilità tecnica di opere d’arte esistenti e il suo costitutivo ruolo nell’estetica della fotografia e del film aveva creato uno standard storico che ledeva lo status dell’arte nella sua essenza: con l’eliminazione di quelle qualità che donavano all’arte il suo statuto di oggetto unico, “la sua presenza, la sua autenticità e autorità, la sua ‘aura’”¹⁶⁶, lo standard della riproducibilità universale mandava in frantumi tutta una tradizione culturale che traeva la propria legittimità dall’“esperienza” dell’arte”¹⁶⁷. Eliminando l’aura, la riproducibilità universale svelava cioè secondo Benjamin l’esistenza di una certa relazione tra arte e privilegi sociali, e in questo modo assumeva anche un ruolo specifico in vista della crisi e della riorganizzazione delle masse urbane (trovando un punto di convergenza anche con il discorso critico rispetto all’istituzione stessa dell’arte, da cui erano scaturiti i movimenti di avanguardia come appunto dadaismo e surrealismo). Dunque, l’emergere della riproducibilità tecnica rifletteva i cambiamenti sociali in atto, scrive Hansen, e così anche la riflessione di Benjamin faceva propria un’opposizione tra aura e massa -e dunque tra aura e media- e per contro stabiliva una sorta di “affinità funzionale” tra masse e media di riproduzione tecnica. Secondo Hansen, i termini in questione nel discorso di Benjamin, come poli opposti si rivelavano sospinti da opposte tendenze: laddove l’aura stabilendo l’unicità dell’opera imponeva una distanza tra l’opera d’arte e il

¹⁶⁶ Hansen, cit., p. 183.

¹⁶⁷ M. Hansen, cit., p. 183.

suo spettatore/spettatrice, al contrario invece i mezzi di riproduzione tecnica -e dunque con essi le masse- rispondevano invece ad un desiderio di “avvicinamento” di natura sia spaziale che temporale, che doveva “sconfiggere l’unicità di ogni realtà mediante l’accettazione della sua riproduzione”¹⁶⁸, attraverso la riproducibilità universale.

Il discorso spazio-temporale sui media legava, scrive Hansen, il film e la fotografia ai cambiamenti sociali attraverso il concetto di *shock*, elaborato nel 1939 nel saggio su Baudelaire e tuttavia già delineato nella prima versione del lavoro sulla riproducibilità tecnica. Secondo Benjamin l’adattamento della percezione umana ai modi di produzione e di trasporto industriali, in particolare nella loro ristrutturazione delle relazioni spaziali e temporali, trovava la sua controparte estetica nelle procedure formali dei media fotografici, ovvero nell’arbitrario momento dell’esposizione proprio della fotografia e nella frammentarietà caratteristica della selezione e combinazione di inquadrature propria del film. In questo senso allora, scrive Hansen, con la sua dialettica di continuità e discontinuità, con la sua rapida successione di suoni e immagini, il film faceva provare nell’ambito della ricezione quello che il nastro trasportatore imponeva agli esseri umani nell’ambito della produzione industriale. Riprendendo il concetto di distrazione di Kracauer¹⁶⁹, Benjamin faceva riferimento alla sovversione del culto borghese dell’arte e di un modo di ricezione fondato sulla contemplazione individuale e sull’assorbimento illusionistico. Nella sua enfasi sulla discontinuità formale e sull’interruzione, l’emersione dell’effetto *shock* tipica del film doveva allora coincidere con i principi del “modernismo politico” ovvero con certi elementi dell’estetica brechtiana o del “cinema delle attrazioni”. D’altro canto però, dal momento che la massa, quale soggetto destinatario di un

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ A partire dalla nozione di distrazione di Kracauer, elaborata nei suoi scritti sulle masse berlinesi, sul loro bisogno di intrattenimento, sulla loro continua ricerca di distrazioni e sollievi che sgravino dalle fatiche della condizione lavorativa, e sul ruolo avuto dunque dal cinema e alla fotografia in quanto “santuari della coltivazione del piacere”, Benjamin aveva elaborato poi la propria definizione di pubblico di massa e della distrazione, una definizione che si fondava sulla netta opposizione tra l’atteggiamento di completo assorbimento determinato dalla contemplazione dell’opera d’arte e quello invece distratto del pubblico di massa, che mancando di concentrazione finisce per fagocitare l’opera d’arte stessa. Cfr. S. Kracauer, *La massa come ornamento* Prismi, Napoli 1982 e A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia Books, Milano 2009.

certo cinema rivoluzionario prefigurato dai film russi, aveva invece completamente disatteso queste aspettative, Benjamin stabilì di collocare il cinema sul versante del “declino dell’esperienza” (“*Erfahrungsarmut*”), con il quale Benjamin stabiliva l’impossibilità per le masse di un’esperienza in qualsiasi forma.

3.6 Il cinema attrazionale.

Così come era stato elaborato da Benjamin, il discorso sul declino dell’esperienza, e sullo shock come nuova forma percettiva che si sostituiva a quella propria dell’aura, se da un lato, si presenta come fortemente intrecciato con una riflessione storica e politica sulla società di massa, d’altro canto si rivela intimamente connesso con una riflessione più specifica sullo statuto del cinema come arte spettacolare, sulle sue strutture formali nonché sulle sue modalità specifiche della ricezione, in cui dunque lo *shock* gioca un ruolo centrale.

Come abbiamo accennato nel paragrafo precedente, nel suo saggio su Benjamin, Miriam Hansen nel riprendere alcune incongruenze del lavoro sulla riproducibilità tecnica(per porle in relazione con la teoria dell’esperienza come essa emerge dagli scritti successivi), chiarisce come il messaggio programmatico del saggio di Benjamin si muovesse al confine tra storia del cinema, teoria del cinema e critica del film, all’interno di una analisi il cui campo d’azione è costituito da quei film per i quali Tom Gunning aveva proposto la denominazione di “cinema delle attrazioni”¹⁷⁰.

Mutuata dal cinema di Ejzenstejn, la denominazione di Gunning, scrive Hansen, offriva una concezione storica della spettatorialità cinematografica che riguarda innanzitutto il cinema primitivo, con la sua fascinazione derivante dalle attrazioni inscritte nel carattere illusorio di una rappresentazione filmica basata su una manipolazione cinetica e temporale non ancora subordinata ai vincoli della narrazione lineare e agli spostamenti dei personaggi, un cinema cioè la cui

¹⁷⁰ T. Gunning, *The Cinema of Attraction*, cit.

vocazione era innanzitutto di natura esibizionistica, e la cui epitome è infatti ravvisabile nell'uso ricorrente dello sguardo in macchina da parte degli attori.

Questo tipo di cinema, che aveva dominato dunque nel primo ventennio del Novecento, e dunque negli anni in cui Benjamin aveva avviato la sua riflessione, fu poi sistematicamente soppresso nel momento in cui cominciarono ad affermarsi quelle strategie narrative basate sull'assorbimento dello spettatore e sulla sua identificazione con i personaggi. Tuttavia, anziché scomparire del tutto, il cinema delle attrazioni, scriveva Gunning, continuò ad esistere seppure in una forma sotterranea anche nei decenni successivi, caratterizzando così alcuni generi, come il musical, o in alcuni film delle avanguardie, e aggiunge Hansen, anche nell'appeal erotico di alcune star.

Al di là delle questioni riguardanti lo storica eliminazione e appropriazione del cinema delle attrazioni, il fenomeno della sussistenza di questo cinema in forma sotterranea, scrive Hansen, diviene degno di interesse, perché di fatto mostra come esso abbia travalicato storicamente i confini cronologici, e abbia poi in realtà finito con il diventare sinonimo di una visione alternativa della stessa storia del cinema, divenendo l'indicatore di una serie di film e di una tipologia peculiare di relazione tra film e spettatorialità che si differenziavano dal cinema classico per il fatto di non essere caratterizzati dalle sue stesse dinamiche di organizzazione "alienate e alienanti"¹⁷¹.

Ci sembra allora qui opportuno riprendere le considerazioni di Hansen, che pongono in chiara relazione il lavoro di Benjamin sullo *shock* percettivo con il cinema attrazionale inteso come fenomeno che percorre la storia del cinema travalicando i confini cronologici del periodo primitivo, in quanto, come è stato sottolineato da diversi studi di cui ci occuperemo nel corso del prossimo capitolo, esso ha molto a che vedere con le dinamiche antinarrative e spettacolari proprie di alcuni filoni cinematografici sorti a partire dagli anni Novanta del Novecento. Si tratta di pellicole che come ha scritto Thomas Elsaesser, "includono lo spettatore in un modo non più rispondente alle classiche teorie dell'identificazione, dell'orientamento e del coinvolgimento, poiché l'atteggiamento fondamentale o il grado zero della normale interazione umana

¹⁷¹ M. Hansen, cit., p. 181.

non può più reclamare alcuna validità. [Esse] possono mettere in discussione e perfino abolire sia la cornice esterna che quella interna della storia”¹⁷², e vanno sotto le denominazioni di *puzzle movies*, o *mind game movies*, o ancora di *cinema post mortem*¹⁷³.

Si tratta di una tendenza, se così possiamo definirla, sicuramente sospinta dai fulminei progressi della digitalizzazione degli ultimi anni, i quali hanno riportato anche la teoria a riflettere sul ritorno di una serie di paradigmi come quello della teoria dell'immedesimazione e dell'incorporazione, sulla base del fatto che il digitale si configura innanzitutto come “un ambito percettivo”, che dunque ha indotto a riconsiderare e a istituire una serie di paralleli teorici tra l'esperienza spettatoriale del cinema delle origini e quella odierna.

Come ha sottolineato Veronica Pravadelli nel suo studio sul cinema classico americano, negli anni Novanta nel panorama teorico del cinema emergeva negli Stati Uniti una linea di ricerca che Ben Singer ¹⁷⁴, aveva definito la New York School. Legata in primo luogo ad alcune teorie sulla modernità essa studiava il cinema e l'esperienza spettatoriale alla luce di nuove indagini estetiche, mediologiche e esperienziali, guadagnandosi così il merito in primo luogo di dare luce ad una rinnovata fiducia nel cinema popolare come forma di intrattenimento complessa e sofisticata (e dunque meritevole di attenzione da parte dell'analisi teorico-critica), e in secondo luogo di aver constatato come il cinema avesse avuto un ruolo fondamentale nella formazione della modernità e del soggetto, fenomeno che doveva essere indagato mediante un'analisi che ponesse tale questione in relazione a una serie di altre pratiche sociali e medialità. In altri termini, dalle ricerche storiche compiute grazie alla possibilità, di accedere a una grande quantità di materiali filmati dei primi anni del cinema (a partire dagli anni Ottanta), scrive Pravadelli, emergeva tra i teorici “la consapevolezza della diversità del cinema primitivo rispetto alle forme narrative dominanti a partire dagli anni dieci”¹⁷⁵, o meglio della “peculiarità dei suoi modi di rappresentazione, delle sue strutture formali e pratiche di ricezione”, che pertanto non dovevano

¹⁷² T. Elsaesser, *Teoria del film*, Einaudi, Torino, 2009, p. 174.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ In B. Singer, *Melodrama and Modernity*, New York, Columbia University Press 2001, pp.101-102.

¹⁷⁵ V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, Venezia, Marsilio 2007, p. 45.

essere intese come forme imperfette del cinema narrativo, a cui invece dovevano venire contrapposti.

Di qui nasceva allora la polarità descritta da Tom Gunning a proposito della distinzione tra cinema primitivo e cinema classico, la polarità tra attrazione e narrazione, secondo cui il cinema primitivo non essendo dominato dalla narrazione instaurava con il proprio spettatore una relazione peculiare. Questo cinema delle attrazioni, scriveva Gunning, si presentava come un cinema che puntava ad esibire qualcosa, a mostrare, incitando alla curiosità visiva, e per questo molto diverso dal cinema classico, caratterizzato invece da un sollecitazione voyeuristica provocata mediante un certo assorbimento dello spettatore per mezzo delle dinamiche narrative. Enfatizzando la stimolazione diretta di effetti *shock*, il cinema delle attrazioni non concentrava le proprie energie sulla creazione di personaggi “con motivazioni psicologiche o una marcata individualità”, facendo pertanto prevalere “il visivo sul narrativo”¹⁷⁶.

Fu allora a partire da queste connotazioni attribuite al cinema primitivo, ovvero a partire da questa nozione di attrazione e dall’idea che il cinema primitivo fosse finalizzato a provocare nello spettatore una stimolazione sensoriale più che un assorbimento psicologico o un processo cognitivo, che il contesto teorico degli anni Novanta ne evidenziò la relazione tra le modalità espressive peculiari e il contesto socio-storico il cui il cinema nasceva e si sviluppava, ovvero con la metropoli di inizio Novecento. Partendo dalle riflessioni di alcuni fondamentali pensatori della modernità su ci siamo soffermato anche nel corso di questa nostra riflessione (da Simmel a Kracauer a Benjamin), l’avvento del cinema venne cioè ripensato “in relazione al passaggio urbano negli anni tra Ottocento e Novecento e alle forme culturali e della visualità di quel periodo”¹⁷⁷, per sottolineare la somiglianza tra alcuni fattori caratterizzanti del cinema quale medium capace di produrre nello spettatore impressioni forti, frammentazioni spazio-temporali e dinamicità, mediante le sue strutture formali, e l’esperienza metropolitana che negli anni in questione andava diffondendosi. La forte preminenza di attrazioni visive sottoposte con ritmi veloci ad una “attenzione distratta e non

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p.55.

contemplativa” diveniva qui l’anello di congiunzione tra esperienza spettatoriale e metropolitana, entrambe caratterizzate com’erano dall’iper-stimolazione del soggetto. Come scrive Veronica Pravadelli a questo proposito:

“Le esperienze di *shock* percettivo e di iperstimolazione visiva dell’estetica e della fruizione cinematografica sono in sintonia con l’esperienza quotidiana del soggetto urbano studiata da Simmel, Kracauer, e Benjamin, così come la mobilità dello sguardo e le sensazioni forti e fugaci del cinema sono comuni a tutta una serie di altre tecnologie (treno e telegrafo), forme di intrattenimento (parco dei divertimenti e panorama), dispositivi visivi (vetrina) e spazi pubblici (arcate, grandi *boulevard*) della modernità¹⁷⁸.

Come abbiamo detto, così delineata, la componente attrazionale del cinema primitivo non rimase relegata all’interno dei suoi confini cronologici, essa gli sopravvisse insediandosi in maniera sotterranea nel cinema classico, scriveva Gunning, come è per esempio evidente nei musical di quegli anni. In questo senso, vale allora la tesi di Rick Altman, che nel suo lavoro sui generi del cinema aveva evidenziato a sua volta come il cinema classico fosse in realtà caratterizzato dalla compresenza di due istanze, quella narrativa e quella spettacolare che non passava attraverso il racconto. È in questo quadro allora, che si colloca anche il lavoro di Miriam Hansen sul cinema classico¹⁷⁹, quando ha parlato di modernismo vernacolare, ovvero del fatto che il cinema classico americano si sia sviluppato avendo in seno una componente “riflessiva e metacritica attraverso strategie dell’eccesso”¹⁸⁰. Una componente questa, evidente per esempio nel musical, come abbiamo già detto, ma anche nell’horror e soprattutto nella *slapstick comedy*, e “che consente allo spettatore di affrontare le ambivalenze costitutive della modernità”¹⁸¹. Secondo Hansen la dimensione riflessiva del film hollywoodiano in rapporto alla modernità può assumere forme cognitive, discorsive e narrative, ma

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ M. Hansen, “The Mass Media Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, trad. it. “La produzione di massa dei sensi. Il cinema classico come modernismo vernacolare”, in “La valle dell’Eden”, vol. 2, n.4, 2000, pp. 17-37, 31.

¹⁸⁰ V. Pravadelli, cit., p.46.

¹⁸¹ Ibidem.

resta essenzialmente ancorata all'esperienza sensoriale, ovvero a processi di identificazione di natura mimetica per lo più svincolati dalla comprensione narrativa e dalle sue proprie dinamiche.

La riflessione sul cinema e la modernità si configura come discorso molto significativo per un lavoro che intenda cogliere come il rapporto tra *shock* e soggettività, e tra *shock* e media visuali, sia in tempi più recenti risorto in maniera amplificata non solo nell'ambito prettamente mediatico ma anche in quello cinematografico, andando ad influenzare sia le strutture formali e narrative che quelle della spettatorialità. Anche in questo caso è la storicizzazione e l'analisi dei contesti culturali a fornire tematiche chiave.

Capitolo IV

Trauma e cinema. *Mind game films* e *puzzle films*. La struttura dissociativa nel cinema hollywoodiano contemporaneo.

4.1 *Puzzle film*: strutture narrative e identità traumatiche.

“Un uomo vuole dimenticare una donna; egli l’ama a tal punto che l’averla perduta gli appare intollerabile. Se nel cinema classico una sbornia in piena regola l’avrebbe rimesso in carreggiata [...] oggi servono ben altri metodi. In *Se mi lasci ti cancello*¹⁸² il nostro eroe decide di farsi cancellare con un innovativo procedimento scientifico tutti i ricordi e le tracce lasciate dall’amata nella sua memoria. Durante il trattamento di rimozione –che incomincia nel presente e procede [...] verso il passato- egli scopre [...] il valore di quella relazione. [...] Quando si risveglia il giorno successivo, si reca nel posto dove aveva incontrato per la prima volta il suo grande amore, e lì ritrova la donna. La loro storia può ricominciare proprio perché egli l’ha cancellata dalla memoria. *Se mi lasci ti cancello* è un film emblematico poiché pone l’accento sull’odierno interesse per identità, passato, trauma e ricordo”¹⁸³.

Negli ultimi anni del Novecento e in particolare dalla fine degli anni Novanta, nell’ambito delle produzioni *mainstream* del cinema hollywoodiano e più in generale in quella occidentale, si è osservato un mutamento delle strategie narrative convenzionali, volto nella direzione di un progressivo incremento della complessità diegetica dei film. Tale fenomeno, a ben vedere, si inserisce nell’orizzonte di un più ampio cambiamento in corso nella cultura occidentale, in cui la linearità della lettura e quei principi di organizzazione teleologica della *fabula* validi a partire dalla *Poetica* di Aristotele sembrano lasciare il posto a forme nuove di connessione fattuale, che per certi versi trovano il proprio modello di riferimento nella disomogeneità della navigazione in rete. “Temporalità paradossali, punti di vista impossibili, falsi *flashback*, multiversi diegetici e falsi narratori”¹⁸⁴ popolano i testi filmici di questa recente tendenza del cinema, alla quale sono state assegnate varie denominazioni, a seconda dell’approccio e della prospettiva da cui essa è stata via via analizzata. Dai *mind-game films* di Thomas

¹⁸² *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2002), di Michel Gondry.

¹⁸³ T. Elsaesser e M. Hagener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino, 2009, p. 167.

¹⁸⁴ A. Minuz, “Guardare i film (e le cose) da capo: come imparammo qualcosa di profondamente cinematografico”, in *Imago*, vol.2, 2011, Bulzoni, Roma, p. 172.

Elsaesser¹⁸⁵, ai *puzzle films* di Warren Buckland¹⁸⁶, ai *forcing-path films* di David Bordwell¹⁸⁷, per citare solo alcune delle ipotesi teoriche e delle definizioni, questi lavori -come nel caso del film di Gondry con la sua struttura circolare- sembrano tutti accomunati da una serie di elementi che, seppure attraverso una serie di strategie ed espedienti formali molto eterogenei, mettono in discussione la tipica (topica) logica lineare del cinema classico per cui il protagonista porta avanti l'azione in un sistema di concatenazioni narrative causa-effetto, che condurranno infine alla risoluzione di problemi e ostacoli e dunque (possibilmente) ad un *happy ending*. Si tratta di un'organizzazione della struttura formale e narrativa del film che si riverbera poi in modo significativo anche sulle forme dell'esperienza spettatoriale messe in gioco: il ruolo dello spettatore, qui, diviene infatti più ambiguo, in un certo senso risultando al contempo interno ed esterno alla diegesi, ovvero al contempo testimone esterno e pedina manipolata intenzionalmente attraverso una tendenziosa costruzione del testo filmico.

Ad uno sguardo più generale allora, sembrerà perciò che questa nuova tendenza del cinema *mainstream* corrisponda anche ad un mutamento in atto sul piano culturale in senso lato, laddove, come scrive Buckland, se di norma la comprensione della propria esperienza e della propria identità passa sempre attraverso il confronto con le storie altrui e attraverso la costruzione delle proprie storie personali, nella cultura occidentale odierna, dominata dai nuovi media, le esperienze si vanno caratterizzando per un progressivo incremento di ambiguità e frammentarietà, un cambiamento al quale corrisponde sul versante cinematografico la modificazione delle forme della narrazione e di rappresentazione delle vicende oggetto dei film. Detto in altri termini, quel che si sottolinea come tratto caratterizzante del cinema contemporaneo cui ci stiamo riferendo è il fatto che le strategie formali e narrative da essi adottate abbiano assunto progressivamente forme sempre più "opache e complesse"¹⁸⁸: una complessità crescente, che secondo Buckland rovescia una serie di interpretazioni

¹⁸⁵ Si veda T. Elsaesser, *The Mind Game Film*, in, W. Buckland (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell Publishing Ltd, Oxford 2009, pp. 13-41.

¹⁸⁶ Si veda Buckland, cit., pp. 1-12.

¹⁸⁷ Si veda D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press Madison, 1985, e D. Bordwell, "Film futures", in *Substance*, 2002, n. 97, pp. 88-104.

¹⁸⁸ W. Buckland, cit., p. 1.

psicoanalitiche e mette in gioco la rappresentazione di esperienze e identità radicalmente nuove, “solitamente codificate come disturbate e traumatiche”¹⁸⁹.

Vale la pena allora di esplorare l’influenza di queste nuove tipologie di strategie formali e narrative, dal momento che esse hanno a che vedere con le dinamiche proprie del trauma (da un punto di vista sia contenutistico che formale), se come ha scritto Warren Buckland –nella sua analisi di prospettiva narratologica- questi film costituiscono “un ciclo popolare di film [emerso] a partire dagli anni Novanta che rifiuta le tecniche di narrazione classica e le sostituisce con una narrazione [di tipo] complesso”¹⁹⁰. La complessità cui fa riferimento Buckland non è tuttavia semplicemente intesa come una forma “intensificata” delle linee narrative del *plot* del film, si tratta invece di una costruzione narrativa specificamente atta a confondere, in cui cioè gli eventi non appaiono solo intrecciati, ma in contrasto tra di loro. È in questo senso allora che il *puzzle film* si configura innanzitutto come testo “non-classico”: esso è composto di “personaggi non-classici, che mettono in scena azioni ed eventi non-classici”: il *puzzle film*, scrive Buckland, costituisce una modalità post-classica della rappresentazione filmica e dell’esperienza intesa come non confinata entro i limiti della *mimesis*.

Se gli esempi primari di questa teoria sono incarnati dai personaggi e dalle narrazioni di film come quelli diretti da David Lynch -da *Lost Highway* (1997) a *Mulholland Drive* (2001)- un’ampia serie di altri testi oggi si ascrive alla stessa categoria fondata potremmo dire “sull’improbabilità più che sulla *mimesis*”¹⁹¹ -si pensi, per esempio a *Lola Corre (Run Lola Run’s*, 1998) in cui tre linee alternative del *plot* precipitano ogni possibilità mimetica o di concatenazione necessaria degli eventi: film del genere, scrive Buckland, possono essere legati più che altro al concetto di probabilità nel momento in cui accettiamo che essi realizzano o materializzano probabilità alternative in luogo di “una” probabilità. Allo stesso modo perciò è possibile interpretare anche la struttura formale di un film come *Memento* (Nolan, 2000) –di cui ci occuperemo più approfonditamente nel corso di questo capitolo- in cui la perdita di memoria a breve termine del protagonista, sembra essere imitata dal movimento rovesciato della struttura narrativa del film.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ Ibidem.

Così come il protagonista non riesce a ricordare ciò che ha vissuto pochi minuti prima, allo stesso modo lo spettatore non riesce a cogliere (inizialmente) la concatenazione causa-effetto degli eventi del film, trovandosi così immerso in un percorso interpretativo in cui ogni possibilità di una lettura mimetica crolla a vantaggio di un percorso alternativo, in cui egli costruisce gradualmente una sorta di “ricordo di ciò che accade negli eventi *futuri* del plot”¹⁹².

Così caratterizzati, i *puzzle film* descritti da Buckland abbracciano una struttura formale caratterizzata dalla non-linearità, da *loop* cronologici e dalla messa in scena di realtà spazio-temporali frammentarie: travalicando i confini tra diversi livelli di realtà, essi si presentano pieni di *gap*, di vuoti, di meccanismi narrativi illusori, di strutture labirintiche, di ambiguità e di coincidenze poco chiare. A popolarli, poi, sono personaggi “schizofrenici, persi nella loro memoria, sono narratori impossibili, o morti (ma senza che noi –o loro- possiamo saperlo)”¹⁹³. In definitiva allora, conclude Buckland, possiamo dire che la complessità dei *puzzle film* opera su due livelli, uno narrativo e uno “della narrazione”, in quanto essi da un lato enfatizzano la complessità dell’enunciazione del *plot*, e dall’altro si riferiscono alla narrazione di una storia “semplice o complessa”.

Così caratterizzata, la definizione proposta da Buckland del *puzzle film* indica a ben vedere una modalità di realizzazione del film che oltrepassa le pratiche classiche della messa in scena, nonché i confini del genere o della nazionalità, rendendo di fatto sempre più difficile una categorizzazione fatta secondo questi parametri, dal momento che tale categoria sembra corrispondere a produzioni piuttosto eterogenee che vanno, per esempio, dal cinema americano “indipendente”, al cinema europeo, a certo cinema di avanguardia. Per questo motivo allora, un’analisi più appropriata ci sembra che debba procedere innanzitutto prendendo in considerazione questa categoria di film in virtù di quel riscontrato comun denominatore che abbiamo ravvisato proprio nella complessità della narrazione. Se secondo la definizione aristotelica ogni arte poetica si attiene ai generali principi della *mimesis*, ovvero dell’imitazione, indicando con il termine “intreccio” il modo peculiare in cui gli eventi “imitati” vengono organizzati dalla

¹⁹² Ivi, p. 6.

¹⁹³ Ibidem.

narrazione, un primo elemento di interesse per noi diviene quello di un raffronto e di una analisi delle modalità attraverso cui il cinema contemporaneo disattende ai dettami classici della costruzione delle vicende, dettami che prevedevano per un intreccio -o nel nostro caso per un *plot*- riuscito, che gli eventi selezionati, combinati e assemblati dovessero apparire probabili e necessari rispetto alle contingenze in cui essi erano inseriti: in altre parole, un intreccio in cui probabilità e necessità si configuravano come condizioni fondamentali.

In quest'ottica intrecci cosiddetti semplici erano pertanto intrecci "mimetici" (perciò classici), che cioè prevedono la strutturazione narrativa di un evento in un'azione singola e continuata, ovvero costruita secondo un inizio (inizio dell'azione), uno svolgimento (coinvolgimento e complicazione dell'azione) e una fine (segnata dalla risoluzione dell'azione complicata). Aristotele, scrive Buckland, distingueva intrecci complessi e intrecci semplici per mezzo della sola discriminante di determinate qualità aggiuntive costituite da meccanismi di "riconoscimento" e "rovesciamento", in cui quest'ultimo corrispondeva ad un rovesciamento della fortuna e dunque ad una serie di eventi e azioni avverse per il personaggio principale (l'eroe), che contrariano anche le "aspettative" dello spettatore/spettatrice, mentre il riconoscimento corrisponde al momento in cui, l'eroe o l'eroina, agisce consapevolmente per contrastare le forze avverse. In questa prospettiva dunque, un intreccio si rende più solido se il riconoscimento e il rovesciamento hanno luogo nello stesso tempo, come avviene per esempio nel caso di Edipo, in cui la scoperta di aver ucciso il padre e di aver sposato la propria madre corrisponde anche al momento di realizzazione e di rovesciamento della fortuna, cui andrà incontro ogni personaggio nella storia del dramma.

Dunque, rovesciamento e riconoscimento introducono una nuova linea di causalità nell'intreccio: in aggiunta alle azioni e agli eventi motivati e causati dai personaggi, c'è una traiettoria della narrazione tracciata dal *plot* stesso una linea di causalità che esiste al di sopra dei personaggi stessi e che dunque indipendentemente da questi si sviluppa, essa si impone loro alterandone radicalmente il destino. L'aggiungersi di questa seconda linea di causalità che introduce rovesciamento e riconoscimento è ciò che secondo Aristotele rende complesso l'intreccio. Esso perciò si configura come "classico, mimetico, e

unificato”, perché rovesciamento e riconoscimento sono fatti per sembrare probabili e necessari.

Il termine usato da Aristotele per definire un intreccio “complesso” è *peplegmenos*, che letteralmente significa “intrecciato”. In un intreccio riuscito, questa seconda linea di causalità che introduce riconoscimento e rovesciamento è infatti interconnessa con la prima, la traiettoria del personaggio. Attraverso l’uso del termine intrecciato Aristotele mostra come il secondo intreccio sia compreso nel primo, dando luogo ad un unico intreccio classico in cui rovesciamento e riconoscimento appaiono probabili e anche necessari: così il riconoscimento e il rovesciamento della vicenda di Edipo sembreranno inevitabile parte necessaria della trama (l’oracolo aveva predetto la sfortuna di Edipo all’inizio del dramma).

Tornando al nostro caso, l’adozione del termine “complesso”, riferito ai *puzzle film* estende il concetto di complessità della trama così come era stato formulato da Aristotele ad un terzo tipo di intreccio. Un “puzzle plot” sarà intricato nel senso che al suo interno l’organizzazione degli eventi non è semplicemente complessa, ma “complicata e atta a confondere”¹⁹⁴: basti pensare per esempio ancora al caso di *Memento*, che non prevede alcuna riconciliazione o interazione tra il *plot* del protagonista e il *plot* secondario: egli non potrà esperire né rovesciamenti, né rivelazioni nel corso dello svolgimento degli eventi, dal momento che anche quando essi si verificano non potranno essere impressi permanentemente nella sua memoria.

¹⁹⁴ Ibidem.

4.2. Prospettive anti-narratologiche. Dai *forcing-path films* ai *mind-game films*.

Sebbene molti dei contributi che analizzano il cinema contemporaneo e il genere dei *puzzle film* si confrontano con le ipotesi cognitive di David Bordwell, a partire da come erano state formulate nel suo contributo *Narration in the Fiction Film* (1985), e cioè fondata sui concetti di schema, di inferenza, un'ipotesi flessibile abbastanza da travalicare i confini del cinema classico e da inglobare anche i *puzzle films*, nelle riflessioni più recenti la categoria e gli approcci di studio su questi film sono andate progressivamente diversificandosi, di fatto oltrepassando l'approccio "anti"-narratologico di Bordwell. L'ipotesi dello studioso americano da cui in molti sono partiti, si fondava sull'idea che l'atto stesso del guardare un film, si configuri come un'operazione incompleta in se stessa, in cui pertanto lo spettatore si serve dell'utilizzo di determinati "schemi" per organizzare una propria rappresentazione mentale coerente della vicenda narrata. Lo schema, secondo Bordwell, si attiva a seguito di alcuni segnali, di dati inviati allo spettatore che con quei segnali colma i vuoti del film. In sostanza l'idea di Bordwell si basava sull'ipotesi che ogni film inducesse lo spettatore a produrre deduzioni logiche capaci di colmare i vuoti narrativi disseminati dalla narrazione, e indicava uno schema particolare come elemento guida per la produzione di tali inferenze, ovvero il canone aristotelico della narrazione:

"gli studiosi della [...] narrazione concordano sul fatto che il modello più comune di struttura (della narrazione) può esser articolato come un *format* canonico, qualcosa di questo genere: introduzione di setting e personaggi – esplicazione dello stato delle cose- complicazione dell'azione– eventi derivati- risoluzione- fine"¹⁹⁵.

¹⁹⁵ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, cit., p. 35.

Quando il film va avanti lo spettatore esperisce gli eventi e le azioni come se essi venissero organizzati dal *plot*, il quale appartiene al livello della narrazione e dunque al modo in cui gli eventi vengono presentati sullo schermo. Lo spettatore in realtà riorganizza gli eventi, sciogliendo le ambiguità proprie dell'ordine in cui essi sono presentati e del modo in cui sono messi in relazione, e facendo questo, gradualmente costruisce la storia (ovvero la *fabula*). Questo è il livello della narrazione, o “di ciò che accade”¹⁹⁶.

A causa del fatto che la storia del film viene qui concepita come una rappresentazione mentale che lo spettatore costruisce durante la sua esperienza del film, essa risulta in costante stato di cambiamento, laddove essa deriva dalla produzione progressiva di nuove inferenze da parte dello spettatore, che rafforzano o abbandonano deduzioni fatte in precedenza. In questo modo un film può deliberatamente condurre lo spettatore a generare inferenze erronee o mettere in discussione il canonico *format* della narrazione: se il film non corrisponde alla storia canonica, scrive infatti Bordwell, lo spettatore aggiusterà le sue aspettative e ipotizzerà nuove esplicazioni rispetto a ciò che viene rappresentato. Questo processo di riaggiustamento è precisamente ciò che lo spettatore deve applicare al *puzzle film*. Bordwell, non riconosce nella sua teoria il ruolo di un agente narratore esterno alla storia, “un maestro di cerimonie esterno” che controlla gli eventi della storia, poiché egli ritiene che accettare questo assunto significhi attenersi ad un diagramma classico della comunicazione fondato sulla trasmissione di un messaggio da un mittente ad un destinatario. In luogo di questo modello, egli propone un'idea di narrazione che presuppone un “percettore, ma nessun mittente di un messaggio”¹⁹⁷.

Al di là dell'interpretazione cognitivista, ciò che le considerazioni che abbiamo fin qui riportato ci aiutano a delineare è il quadro di una serie di mutamenti che hanno interessato il cinema hollywoodiano e non solo a partire dagli anni Novanta, ovvero lo sviluppo di una tendenza nelle pratiche cinematografiche *mainstream* che interessa le forme della narrazione e che corrisponde ad un progressivo incremento della complessità diegetica del film. Da un punto di vista

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ivi., p. 62.

teorico, e non più necessariamente cognitivista, una panoramica storico-teorica su quella che possiamo indicare come una categoria di film -che in linea di massima corrisponde alla tipologia che Buckland definisce *puzzle film*- è stata proposta in diversi interventi e contributi da Thomas Elsaesser, che ha preferito coniare una propria denominazione per questi testi, indicandoli come *mind-game film*, a sottolinearne determinati aspetti e connotazioni, innanzitutto di carattere ludico, ma anche poi per aprirsi ad una analisi a tutto tondo che non si arresti al punto di vista narratologico.

Discostandosi da quest'ultimo approccio infatti, Elsaesser sottolinea come questo genere di film metta in gioco non soltanto questioni relative alle strategie narrative, sollevando, attraverso i suoi personaggi affetti da disturbi mentali (il più delle volte schizofrenie e paranoie), anche questioni di carattere più generale, proprie della contemporaneità, riflessioni cioè sull'identità, sul riconoscimento dell'alterità, e dunque sulla soggettività in senso lato. I *mind-game film*, scrive il nostro autore, mettono in scena non solo le questioni usuali del genere cinematografico, come per esempio le crisi identitarie adolescenziali, o questioni di gender, di sessualità, questioni edipiche, o disfunzionalità relazionali, ma anche problematiche di natura epistemologica, e dubbi ontologici centrali nella riflessione filosofica ovvero riguardanti la coscienza umana, o ancora la possibilità di altre realtà e di altri mondi possibili, un genere cui poi corrisponderà anche una forma dell'esperienza spettatoriale che non rimanda più ai criteri classici dell'identificazione.

4.3 *Mind-game films* e patologie produttive.

“I film che fanno accedere direttamente a una coscienza estranea, e non hanno più da offrire una prospettiva privilegiata sul mondo alla maniera del cinema classico, si creano la propria referenzialità e rinviano tutto alle loro autonome ‘regole del gioco’. E di fronte alla nostra convivenza simbiotica con macchine e cose, come pure in forme ibride di intelligenza, che si annidano in innumerevoli sistemi informatici –dal bancomat alla macchinetta per il caffè, da Internet all’automobile-, non è chiaro se il cinema contemporaneo, nel nuovo orientamento di corpo e percezione sensoriale, sia parte del problema (come per Foucault o Deleuze) o già parte della soluzione (come per i cognitivisti). Esso potrebbe tuttavia divenire [...] un *modus* della capacità di azione performativa, come pure una tipologia di pensiero: di conseguenza dovremmo riconsiderare molti dei film contemporanei come *mind game movies* anziché come una narrazione complessa, poiché quest’ultima è solo una delle possibili forme di gioco del nostro pensiero”¹⁹⁸.

La definizione di *mind game film* proposta da Thomas Elsaesser nasce traendo spunto da una dichiarazione di Lars Von Trier che, nel 2006, aveva parlato del suo *The Boss of It All* come una pellicola disseminata di errori apparenti per uno spettatore poco attento, errori apparenti che invece per un occhio smaliziato si presentano come rompicapi da risolvere, da decodificarsi attraverso un’unica chiave di lettura, un “basilare mind game, giocato con il film”. Questa definizione di Von Trier, scriveva Elsaesser, si rivelava in realtà capace di descrivere non solo quello specifico film, ma anche tutta una serie di altre pellicole caratterizzate da una componente ambigua e intrigante per lo spettatore non solo per i loro frequenti dettagli bizzarri e per il fatto che essi si presentassero come dei rompicapi oltre ad essere interessanti da guardare, ma anche perché essi sembravano “travalicare i confini usuali della produzione di Hollywood *mainstream* come del cinema indipendente, del film d’autore come del film d’arte internazionale”¹⁹⁹. Si tratta di film divenuti spesso dei *cult*, seguiti da un lato, da un ampio pubblico appassionatamente coinvolto nei mondi creati sullo schermo, al punto da prendere voce in numerose comunità virtuali e forum on-line in cui

¹⁹⁸ T. Elsaesser, *Teoria del film*, cit., p. 186.

¹⁹⁹ T. Elsaesser, *Mind Game Film*, cit., p. 13.

scambiarsi commenti e interpretazioni, e dall'altro capaci di riscontrare un grande seguito anche nell'ambito della critica cinematografica e *film studies*. Per questa ragione Elsaesser ha ritenuto di non identificarli semplicemente come un genere o un sottogenere, quanto piuttosto come una tendenza nel cinema contemporaneo. Con la denominazione di *mind-game film* quindi, spiega lo stesso Elsaesser, si intende sottolineare una certa dominante del cinema contemporaneo, data dalla modalità ludica con cui questi film si relazionano con lo spettatore o con i loro stessi personaggi, ovvero mettendo in atto un "gioco" che funziona su due livelli. Il primo livello è quello diegetico, e corrisponde al gioco manipolatorio messo in atto su personaggi ignari di essere manipolati, come per esempio avviene nel caso del *Silenzio degli innocenti* (1991) in cui il *serial killer* Buffalo Bill gioca con la polizia e le donne che cattura, mentre Hannibal Lecter gioca con Clarice Starling; o anche nel caso di diversi film di Fincher, da *Se7ven* (1995) a *The Game*, al recentissimo *Millennium*, in cui ancora una volta dei *serial killer* giocano con investigatori e vittime. Non si tratta necessariamente di film appartenenti ad un unico genere, non necessariamente perciò dei thriller, si può infatti ascrivere alla categoria in questione anche un testo come *Truman Show* (P. Weir, 1998), in cui la vita del protagonista è manipolata a sua insaputa mediante una trasmissione televisiva. Nel secondo livello cui fa riferimento Elsaesser invece, la manipolazione ludica non avviene sul piano diegetico -e dunque riferita al protagonista- ma sul piano della produzione di senso operata dal pubblico del film, cui viene proposto un testo nel quale determinate informazioni cruciali sono volutamente omesse o presentate in modo ambiguo. In questo senso allora i film in questione "giocano" con la propria *audience* nascondendo o presentando ambigualmente alcune cruciali informazioni riguardanti la vicenda narrata²⁰⁰.

Come precisa lo stesso Elsaesser, la distinzione dei due livelli non ha sempre carattere così netto, sono infatti molto frequenti i casi in cui una struttura formale dissociativa è associata ad una vicenda narrativa complessa, casi in cui cioè, in forme diverse, sono sottoposti ad un gioco manipolatorio tanto i personaggi quanto il pubblico.

²⁰⁰ Si veda T. Elsaesser, *The Mind-Game Film*, cit.

In definitiva allora, potremmo dire che il *mind game film* riunisce sotto la propria categoria pellicole profondamente eterogenee per genere, nazionalità e produzione, che si ritrovano accomunate dall'adozione di una struttura narrativa *labirintica*, che mette in discussione le categorie convenzionali della diegesi mentendo sia allo spettatore che ai personaggi stessi. Così, da *I Soliti Sospetti* (B. Singer, 1995), a *Fight Club* (Fincher, 1999), a *Memento* (C. Nolan, 2000), a *Il Sesto Senso* (M. Night Shyamalan, 1999) a *Beautiful Mind* (R. Howard, 2001), a *The Others* (Amenàbar, 2001), ci troviamo a confronto con protagonisti il più delle volte affetti da patologie mentali o da condizioni post-traumatiche, le quali però non investono soltanto la vicenda narrata, ma anche lo stesso impianto formale del film. Si tratta di un "gioco" messo in atto soprattutto mediante un procedimento di disarticolazione del punto di vista spettatoriale, attraverso il quale vengono poste in discussione le categorie stesse di "vero" e "falso": ciò con cui si gioca, infatti, è una relativizzazione della prospettiva di chi guarda, qui delineata semplicemente come *una* delle possibili, e dunque anche possibilmente falsa. Siamo qui lontani dalla tradizionale relazione tra schermo e spettatore, e invece immersi in una dinamica che spesso rivela tutta la sua forza nell'epilogo del film, durante la quale veniamo sottoposti a quello che George Wilson²⁰¹ definisce un *epistemological twist*: non un semplice colpo di scena, bensì un completo capovolgimento della costruzione narrativa, che stravolge la credenza dello spettatore e lo rimanda ad una diversa modalità di visione del film, fondata sul "dubbio radicale e iperbolico"²⁰². Come scrive allora Elsaesser, anche in questo senso il film si prende gioco ancora una volta dell'audience oltre che dei suoi personaggi, o meglio della sua percezione della realtà, obbligandola a scegliere tra due opzioni presentate come ugualmente probabili e tuttavia incompatibili tra di loro. È per esempio il caso di *Beautiful Mind*, che abbiamo citato pocanzi, ma anche per esempio di un film come *Donnie Darko* (R. Kelly, 2001) o di *Spider* (Cronenberg, 2002) o ancora, certamente, di *Matrix* (Wachowski, 1999).

La natura della coscienza e della memoria, la realtà delle altre menti, e l'esistenza di possibili mondi paralleli sono in gioco in questi e altri film, che come abbiamo

²⁰¹ G. Wilson, *Transparency and Twist in Narrative Fiction Film*, in M. Smith e T. Wartenberg, *Thinking Through Cinema. Film as Philosophy*, Blackwell, Oxford-Malden, 2006.

²⁰² A. Minuz, cit., 174.

detto non restano confinati entro il panorama americano: si tratta infatti anche di film prodotti in Germania, Danimarca, Spagna, Gran Bretagna, Corea, Hong Kong o Giappone: da *Lola Corre* (Tykwer, 1998) a *Breaking the Waves* (L. Von Trier, 1996) a *Parla con lei* (P. Almodovar, 2002), dalla trilogia di Wong kar wai - *Chunking Express*, *In the Mood for Love* e *2046* (rispettivamente girati nel 1994, 2000 e 2004)-, a *Ferro Tre* (Kim-ki-duk, 2004) fino ad alcuni lavori di Haneke come *Funny Games* (1997) o *Code Inconnu* (2000) e *Caché* (2005), con i loro sottotesti sadomasochistici fatti di vendetta e sensi di colpa, e che insieme a molti altri film mostrano l'eterogeneità delle pellicole che la tendenza dei *mind-game film* ricomprende al suo interno, attraversando differenti generi cinematografici, dal *teen movie* al *science fiction* al *neo-noir*.

Ciò che è in gioco allora è proprio una nuova forma, o meglio varie nuove forme, del coinvolgimento spettatoriale e del suo indirizzamento nella interpretazione delle vicende, ovvero della produzione di senso. Lo spettatore non è più qui dipendente dall'autorità dell'autore, né può più confidare nelle tacite convenzioni proprie di un genere, il film gli offre invece una sfida nel momento in cui prova a disorientarlo e a sviarlo, una sfida che perciò egli deve raccogliere mettendo da parte quella tradizionale sospensione della credenza che era stata propria dello spettatore del cinema classico della sua posizione di *voyeur*, o di testimone, o ancora, di osservatore. La forma di partecipazione richiesta in questi film è infatti molto diversa, e in qualche misura è più diretta, essa può rimandare per alcuni aspetti a somiglianze con la spettatorialità del cinema attrazionale, dunque precedente al cinema narrativo classico, ma la sua peculiarità, scrive Elsaesser, consiste poi nell'essere sintomatica di una trasformazione in atto del cinema *tout court*, e quindi non semplicemente propria delle innovazioni tecnologiche come quelle introdotte dalla digitalizzazione.

Dunque il punto di vista dello spettatore non coincide più, come voleva Cartesio, con il punto geometrico a partire dal quale si prende la prospettiva sulle cose e si ritrova invece immerso in una sorta di più ampio "campo di visibilità", nel quale al proprio sguardo e alla propria intellesione corrisponde un'esplicita restituzione da parte del film. È l'esperienza spaesante di essere "oggettivati" -come scriveva già Lacan- attraverso un mutato statuto delle dinamiche dello sguardo. Il fatto che

il punto di vista di questi personaggi sia in genere privilegiato rispetto a quello altrui, comporta infatti che esso funga anche da guida per lo spettatore all'interno del testo filmico, con la conseguenza di una sospensione delle nostre categorie di "sano/insano", vittima/carnefice, giusto/sbagliato, vero/falso. Una volta immersi nella prospettiva intrinseca del trauma, nel punto di vista traumatico, la condizione del protagonista ci apparirà qualcosa di più di una patologia, sembrerà la metafora, o la chiave di lettura più generale di tutta una serie di problematiche che investono il soggetto contemporaneo, rispetto alla sua identità e al suo riconoscimento da parte degli altri. In questo modo le patologie presentate dal film divengono fattori rivelatori di altre dimensioni o condizioni, e dunque, produttive. Scrive Elsaesser:

“Le disabilità di questi personaggi funzionano come un *empowerment*, e le loro menti seppure sembrano perdere controllo, guadagnano un tipo diverso di relazione con quel circondario fatto dall'uomo [...], oltre che con energie cosmiche che generalmente trovano il proprio centro nella nuova fisica del viaggio nel tempo, negli spazi curvati, in sistemi stocastici e deformazioni dell'universo”²⁰³.

In questo senso i *mind-game film* non si limitano a mettere in scena personaggi in crisi, ma anche problematiche più ampie di natura epistemologica (sulle certezze convenzionali) o ontologica (su altri mondi possibili, sul funzionamento della mente, etc..). Attraverso un lavoro che interessa innanzitutto le forme narrative e le possibilità del linguaggio cinematografico, essi ci consentono un'esperienza di *costruttivismo radicale*, ovvero: giocando “sull'equivalenza che passa tra la fiducia che accordiamo generalmente al narratore e quella normalmente riposta nelle strutture fondamentali della nostra esperienza”²⁰⁴ quotidiana, questi film ci offrono la *chance* di una riflessione sull'impossibilità di raggiungimento di una conoscenza oggettiva della realtà. Si tratta quindi di una nuova forma di coinvolgimento spettatoriale ed in questo senso, tali film, con le loro strutture

²⁰³ T. Elsaesser, *Mind Game Films*, cit., p. 31.

²⁰⁴ Minuz, cit., p. 176.

narrative che includono lo spettatore “in un mondo non più rispondente alle classiche teorie dell’identificazione, dell’orientamento e del coinvolgimento”²⁰⁵, inducono a riconsiderare la relazione odierna tra spettatore/spettatrice e contesti mediatici e tecnologici avanzati, ovvero a rianalizzare le implicazioni odierne tra narrazione, memorizzazione -e dimenticanza- e dinamiche del piacere visivo.

Diviene allora quanto mai evidente in che senso il cinema crei la realtà, nell’accezione proposta da Slavoj Žižek, ovvero intervenendo a cambiare lo statuto soggettivo dello spettatore, definendone l’immaginario²⁰⁶ attraverso la messa in scena di *fantasie* (psicoanalitiche) con cui indirizza e organizza il desiderio. I *mind game film*, scrive Elsaesser, con la loro “paranoia produttiva”²⁰⁷, propongono un’inedita modalità di organizzazione del ricorrere degli eventi, che emula le dinamiche associative dei processi traumatici o patologici propri di paranoie, schizofrenie e amnesie. Essi costituiscono pertanto un fertile luogo di applicazione per una riflessione a tutto tondo sui processi di percezione, organizzazione e memorizzazione, ed ancora di veicolazione del desiderio e del senso attribuito agli eventi che investono l’esperienza soggettiva.

Come aveva infatti già scritto Freud nel suo saggio sui meccanismi psichici della dimenticanza, esiste un principio selettivo alla base dei processi di indebolimento e di perdita della memoria²⁰⁸, un principio in base al quale si determina la facilità, o anche la fedeltà, con cui di norma richiamiamo alla memoria una certa impressione, il quale dipenderebbe non soltanto dalla specifica costituzione psichica individuale, ma anche dalla forza che tale impressione aveva quando era recente (o dall’interesse ad essa rivolto) e soprattutto dal suo incontro con il favore o lo sfavore di un certo fattore psichico, la cui funzione sarebbe proprio quella di mobilitarsi al fine di impedire la riproduzione di ciò che provoca dispiacere. Ne consegue quindi che la memoria umana funzioni come un archivio la cui attività non sarebbe sollecitata da una fondamentale apertura ad ogni desiderio di sapere, quanto piuttosto a partire da una dinamica di segno opposto, e

²⁰⁵ Cfr. T. Elsaesser e M. Haggener, *Teoria del film*, Einaudi, Torino, 2010, cap. VII.

²⁰⁶ Per il concetto di immaginario, in relazione soprattutto al cinema hollywoodiano, si veda V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, Marsilio, Venezia 2007.

²⁰⁷ T. Elsaesser, cit.

²⁰⁸ Cfr. S. Freud, *Meccanismo psichico della dimenticanza*, in id., *Opere*, 1892-1899, vol.2, Boringhieri, Torino, 1968, p. 429.

cioè protesa alla restrizione e dunque alla selezione degli stimoli provenienti dall'esposizione al mondo esterno.

Così sensi e memoria si trovano intrinsecamente connessi, delineando una coscienza soggettiva il cui funzionamento sembra simile ad uno scudo protettivo, levato contro la sovrastimolazione nervosa provocata dal contatto con l'esterno. Nella teoria freudiana quindi (come in molta produzione teorica del Novecento) il sistema di percezione e coscienza dell'individuo ed il sistema inconscio/mnemonico si configurano come vasi comunicanti propri di un circuito di elaborazione di dati caratterizzato da una fondamentale asimmetria tra la quantità di dati raccolti ed il repertorio relativamente ristretto di dati elaborati. Gli organi di senso, secondo Freud, presentavano infatti la caratteristica proprietà di elaborare solo piccole quantità dello stimolo esterno, ovvero di prendere solo pochi campioni del mondo esterno, agendo come "antenne che si protendono a tastare il mondo esterno per poi ritrarsene continuamente"²⁰⁹.

Questa ipotesi riguardante in definitiva l'*iter* di costituzione del soggetto stesso, si completa poi con una riconsiderazione del concetto di temporalità, intesa come dimensione prodotta dall'uomo e definita a partire da un doppio binario: quello oggettivo, proprio di una dimensione cronologica lineare (ossia della concatenazione causale, della narrazione, della comunicazione e della terapia) e quello soggettivo, caratterizzato dalla discontinuità, dalla rottura e dalla lacuna, e legato dunque all'esperienza specifica di ciascun individuo e alla risistemazione di tale esperienza sul piano cosciente. Finalità ultima di questa temporalità, scriveva Freud, sarebbe la protezione dall'eccesso di percezioni/stimoli scioccanti che il binomio corpo/mente -qui inteso anche come medium di registrazione e conservazione- provvede a selezionare e combinare, spesso rimescolando immagini di ricordi e contenuti fantasmatici.

Si tratta di concetti e dinamiche ripresi e ri-articolati anche nell'ambito di quella riflessione teorica sulla produzione del senso nell'orizzonte del rapporto tra soggetti e testi, ed in particolare sulle potenzialità del testo narrativo (filmico, letterario, televisivo, ecc...) di organizzare il tempo e gli eventi secondo una "costruzione coerente e conseguente, ovvero secondo un intreccio che produce

²⁰⁹ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, Torino 2009, p. 50.

sensi molteplici, espliciti e latenti”²¹⁰. Tale processo di organizzazione temporale e significativa infatti, come afferma Ricoeur in *Tempo e racconto*, costituisce anche il modello attraverso cui il soggetto organizza in forma di racconto gli eventi ed il tempo della propria vita, attribuendo loro un senso²¹¹.

Ciò che fanno i *mind game films* è allora porci a confronto con una ricostruzione innovativa degli eventi esperienziali, che immergendoci in dinamiche amplificate (in quanto patologiche) del rapporto intellettuale e percettivo tra soggetto e mondo circostante, ci induce ad una ri-analisi delle dinamiche del desiderio e della produzione del senso, che passa per la messa in discussione delle convenzioni su cui poggiano le credenze soggettive: la costruzione cronologica degli eventi, l’attribuzione di senso, la veridicità e la non unicità del nostro punto di vista. In questa accezione essi si configurano allora come prodotti culturali portatori della sensibilità di tutta un’epoca, la nostra, in cui le questioni legate al funzionamento della coscienza, alla manipolazione della memoria e alla percezione dell’altro sono sottoposte al vaglio di un continuo processo di relativizzazione: è infatti “sul piano del senso, delle significazioni prodotte che si giocano la partita del racconto e la possibilità del film di stabilire un rapporto forte con la mente dello spettatore e di elaborare modelli di immaginario, capaci di influenzare e di cambiare il nostro modo di pensare”²¹².

²¹⁰ P. Bertetto, “Senso del film e soggetto spettatoriale, ovvero perché al cinema a volte ci irritiamo”, in, *Imago*, vol.2, cit., p.145.

²¹¹ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e Racconto*, Jaka Book, Milano, 1983, e anche P. Bertetto, *Senso del film* cit., p.145.

²¹² Da P. Bertetto, *Senso del film*, cit., p. 145.

4.4 *Memento*. Amnesie post-traumatiche e narrazioni rovesciate.

“Mi sono arrovellato per mesi. Volevo che lo spettatore provasse la sensazione di non ricordare. Pensai che nascondendo al pubblico ciò che il protagonista non ricordava, lo spettatore si sarebbe immedesimato nel protagonista. L’unico modo per farlo era percorrere a ritroso la narrazione”²¹³.

Tratto dal romanzo *Memento Mori*, scritto da Jonathan Nolan (fratello del regista) e uscito dopo la realizzazione del film, *Memento*, con il suo protagonista affetto da una amnesia post-traumatica, si iscrive a pieno titolo all’interno della categoria dei *mind-game movies*, in quanto testo che, contravvenendo alle norme della narrazione classica, presenta immagini mentali legate ad un processo di formazione del soggetto che è destinato a fallire. Così, come sempre avviene in questo tipo di film, anche qui “ci troviamo in senso collettivo in una prolungata situazione post-traumatica, dove non esistono più le persone come soggetti intesi in senso classico unitario, e non esiste più neppure il soggetto della tradizione filosofica”²¹⁴. Che soffrano di amnesia, o di schizofrenia (Elsaesser nel fornire questa descrizione fa esplicitamente di riferimento a *Memento* per il primo caso, e a *Fight Club* per il secondo), i protagonisti di queste vicende hanno sempre vissuto esperienze traumatiche [...] [o] hanno già lasciato il mondo dei viventi”, prerogative queste che conferiscono alle immagini un valore continuamente

²¹³ Intervista a C. Nolan, contenuta nell’edizione Dvd di *Memento*.

²¹⁴ T. Elsaesser, *Teoria del film*, cit., p. 174.

ambiguo, duplice, che avvolge “costantemente lo spettatore in una schizo-logica che si svela nel migliore dei casi soltanto alla fine, ma senza per questo venire in alcun caso risolta”²¹⁵.

Nel caso del nostro film, la schizologica non deriva propriamente da un meccanismo di rovesciamento finale, sebbene questa sia la sensazione prodotta nel pubblico, ma da un impianto formale e narrativo che è del tutto lineare, ma disposto al rovescio. Come spiega lo stesso Nolan, *Memento* è innanzitutto un *thriller* psicologico sulla storia di un uomo che non è più capace di ricordare e che cerca di vendicarsi, il cui racconto è strutturato nel modo più soggettivo possibile, ottenuto giocando con le categorie formali e narrative proprie del genere *noir*, così da alterare la percezione del tempo nello spettatore. Il tentativo infatti, è quello di proiettare lo spettatore nella mente del protagonista, di fargli vivere la sua confusione, le sue incertezze e le sue paranoie, e per questo la scelta di basare il racconto su un solo punto di vista, che si rivela alterato, è l'*escamotage* per costringere il pubblico a doversi districare nei percorsi tracciati da un narratore inattendibile.

Formalmente strutturato come una “combinazione tra gli elementi narrativi del *noir* classico” e dei “ritmi sperimentali narrativi e di montaggio”²¹⁶ di autori come Orson Welles e Nicolas Roeg, *Memento* non presenta una struttura deficitaria o aperta, ma semplicemente rovesciata: a ben vedere, infatti dice il regista, nessuna scena di questo film potrebbe essere collocata diversamente o omessa, perché ognuna di esse è legata alla successiva e alla precedente secondo un sistema logico di concatenazioni necessarie e univoche. Nonostante ciò, spiega Nolan, il pubblico vive questa alterazione (inversione) cronologica come un processo di progressivo disorientamento che ha ripercussioni anche di natura spaziale, e da cui deriva una confusione complessiva che in effetti corrisponde a quella del disturbo del protagonista, alla sua incapacità di inquadrare la consequenzialità degli eventi, nonché di cogliere il semplice trascorrere del tempo, la differenza tra giorni, anni, o settimane.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Intervista a C. Nolan, cit.

Modellata intorno al disturbo del protagonista quindi, la struttura di *Memento* non vuole essere quella “anarchica” di un film sull’amnesia, come essa è intesa nel senso comune. Se in questo caso infatti nessuna regola sarebbe possibile, per cui qualunque evento potrebbe essere interpretato come verità, nel film di Nolan invece, il particolare tipo di amnesia del protagonista non equivale ad una totale *tabula rasa* dei ricordi, ma più che altro ad un “vuoto” nella personalità di quest’uomo, uno spazio bianco e incolmabile tra chi era prima e chi è adesso: egli dispone di alcuni dati oggettivi che gli consentono di riconoscersi, come il suo nome, la sua casa, l’infanzia, ma non è in grado di conciliarli con l’uomo che è adesso. Questa particolare condizione di spaesamento, e la conseguente necessità di una ricognizione al fine di individuare il significato degli eventi, si configura anche come elemento chiave per una immediata identificazione tra spettatore e protagonista: la necessità di ricognizione rispetto agli eventi e il confronto con un unico punto di vista, sono infatti i catalizzatori di un meccanismo rapido di immedesimazione tra pubblico e protagonista, che a ben vedere lo rende esposto a una facile manipolazione da parte del narratore inaffidabile. In questo senso allora, potremmo anche dire che a differenza di altri *mind-game film* -come *I soliti sospetti*, o *Il sesto senso*- in cui è il finale a rovesciare il senso del film, mediante un *twist* epistemologico che comporta la necessità di una reinterpretazione del film, *Memento* investe invece, per la produzione del disorientamento spettatoriale, in una modificazione progressiva del rapporto con il protagonista, inducendolo a diffidare prima dei personaggi che lo circondano e poi dell’attendibilità di quelli che Leonard Shelby chiama i “fatti”, fatti che egli manipola (in)volontariamente attraverso la sua amnesia.

Come ha scritto Peter Thomas²¹⁷, la vicenda di *Memento* è molto semplice da descrivere: si tratta in effetti di un film di investigazione e di vendetta, in cui il protagonista Leonard Shelby (Guy Pearce), un ex investigatore assicurativo, si muove alla ricerca dell’uomo che crede abbia stuprato e ucciso sua moglie, e che è scappato colpendolo alla testa e provocandogli un danno permanente al cervello, una perdita della memoria a breve termine. Leonard ha fatto della vendetta della

²¹⁷ P. Thomas, “Victimage and Violence. Memento and Trauma Theory”, in *Screen*, 44, (summer) 2, 2003, pp. 200-207.

moglie la sua ragione di vita, ma la sua ricerca è più ardua rispetto a quella di un qualunque detective, dal momento che il suo disturbo anterogrado gli impedisce di incamerare nuovi ricordi. Così, non riuscendo a ricordare tutti gli eventi intercorsi tra il suo passato immediato e la tragica notte dell'aggressione, ha escogitato un sistema per non perdere gli indizi nel passaggio da una fase amnesica all'altra, un rigoroso metodo di scrittura e di documentazione con cui cerca di rimettere in ordine eventi che gli sembrano disposti come un *puzzle*: per tutto il film quindi, Lenny prende continuamente appunti, scatta polaroid delle persone che incontra e di quegli oggetti che ritiene utili o significativi, arrivando addirittura a tatuarsi sul corpo le informazioni più preziose per il procedere delle sue indagini. In altri termini, egli letteralmente indossa la sua storia -e quindi la sua identità- sul suo corpo, o la porta in giro nel suo portafogli.

Attraverso il criterio che egli costantemente enuncia, "ordine e metodo", attraverso quello che definisce il necessario "condizionamento", ritenendolo l'unico meccanismo capace di indurlo a ricordare stimolando la memoria non razionale ma istintuale, Leonard sostiene di combattere il suo trauma, un intento che nel corso del film si rivelerà falso. In quanto soggetto traumatizzato, Leonard interviene infatti sugli elementi fattuali di cui dispone, cancellandoli progressivamente e manipolando quelli rimanenti, in modo da modificare di volta in volta la sua ricostruzione degli eventi e da reinterpretare i ricordi, che egli stesso definisce soggettivi e inaffidabili. Ciò a cui cerca di sfuggire in realtà nella sua investigazione, è il fatto che sua moglie fosse sopravvissuta all'aggressione, e che probabilmente sia stato lui ad ucciderla involontariamente. Il senso di colpa per questo evento viene poi combinato nella memoria di Leonard con quello per un suo importante caso investigativo, quello di Sammy Jankins, un uomo colpito da una apparente amnesia a seguito di un incidente d'auto, con cui Lenny si va perciò progressivamente identificando, mescolando inestricabilmente la propria vicenda biografica con il caso di Jankins.

Sarà solo Teddy, l'investigatore di polizia che ha seguito il suo caso, a svelare questa verità, lasciando intendere che Leonard ha attribuito a Sammy Jankins la propria storia, ovvero quella di una moglie malata di diabete, che incapace di accettare l'amnesia del marito si farà uccidere in un estremo tentativo di

risvegliarne la memoria. Così strutturato, il film di Nolan, si rivela innanzitutto un'analisi della memoria e della capacità della mente di stravolgere i ricordi, e una riflessione sulla disperazione del personaggio principale costretto a vivere in un mondo irreali, manipolato da chi lo circonda, e in primo luogo proprio da Teddy, personaggio ambiguo, che si serve di Leonard deviandone l'individuazione di presunti colpevoli in base ai propri interessi. È qui allora che emerge il chiaro discrimine tra chi è il Leonard del presente, ormai un omicida che non ricorda di aver già compiuto la sua vendetta sul suo "John G.", e il Leonard Shelby di San Francisco che ricorda di essere.

Con i monologhi in voce *over*, con la tendenza a comunicare i propri problemi a gran voce (non sapendo cosa ha già raccontato e a chi), il mondo interiore di Leonard e il suo punto di vista sono assolutamente dominanti nel film, per cui come scrive Peter Thomas, "noi lo conosciamo più o meno come lui conosce se stesso"²¹⁸. Ma al di là di questi elementi, è in realtà la struttura rovesciata del *plot* il più importante meccanismo narrativo che costruisce la prossimità emozionale dello spettatore con Leonard e la sua ricerca. Come spiega Nolan, il film è composto dall'alternanza di scene a colori e in bianco e nero (due traiettorie narrative, in cui tutte le scene procedono in avanti, ma sono disposte in ordine inverso) in cui la sezione a colori porta lo spettatore indietro nel tempo, mentre le scene in bianco e nero forniscono indizi sull'andamento del racconto: ogni sequenza a colori termina all'inizio della scena a colori successiva, che però la precede dal punto di vista cronologico. Per guidare lo spettatore lungo la narrazione a ritroso, poi, le riprese che aprono ognuna di esse vengono ripetute alla fine della scena successiva. Non potendo usare riprese diverse per le sequenze di collegamento, dato che ogni minima differenza sarebbe stata fuorviante, il film procede "per icone" (così per esempio accade per l'omicidio di Teddy, a ritroso nell'*incipit* del film, e poi riproposto al termine della successiva sequenza a colori, per sottolineare il legame tra le scene). Una strategia narrativa questa, che consente allo spettatore di esperire vicariamente lo stesso disorientamento del protagonista.

²¹⁸ Ivi, p. 207.

Secondo Nolan, la struttura di *Memento* si evince dalle prime tre scene del film, che forniscono una sorta di mappa della narrazione: “volevamo comunicare con immediatezza il ritmo del film” dice Nolan nell’intervista riportata nei contenuti extra della versione in DVD, e con esso “le differenze tra le scene a colori e quelle in bianco e nero, il modo di progredire della narrazione”. Per questo motivo quindi la prima sequenza consiste in una vera e propria azione a ritroso, un *rewind*, che dovrebbe consentire allo spettatore di comprendere la progressione temporale del racconto. Come scrive Thomas, la prima scena di *Memento* corre letteralmente all’indietro: da una Polaroid del personaggio di Teddy assassinato (Joe Pantoliano), si passa allo sviluppo dell’immagine, allo scatto della stessa e infine al momento in cui Teddy viene ucciso da Leonard con un colpo di pistola alla nuca²¹⁹. Si tratta di una sequenza che, da un lato, con la sua struttura formale rovesciata si connota come dichiarativa del modo in cui procederà la narrazione, a ritroso appunto, e che dall’altro ha poi lo scopo di stemperare la crudezza dell’omicidio, come si nota dalla scelta di far volare gli occhiali come conseguenza del colpo di pistola, o dalle inquadrature ravvicinate sugli occhiali e sul sangue piuttosto che sul corpo di Teddy. Come sostiene Dodi Dorn (editor del film), così strutturata, questa sequenza trasforma delle immagini molto crude in immagini graficamente interessanti. Lo spettatore qui non resta inorridito, poiché la sua attenzione è deviata sulla sorpresa prodotta da inquadrature apparentemente insolite, il cui procedere a ritroso si fa progressivamente evidente, finché non si vede la pistola volare in mano a Leonard. La prima scena avvince e confonde lo spettatore allo stesso tempo, mentre lo introduce nella narrazione.

Nella scena successiva, l’immagine diventa in bianco e nero; l’obiettivo, come sostiene il regista, è quello di conferire e sottolineare oggettività alla sequenza, conferirle cioè un carattere quasi documentaristico, ottenuto con una macchina da presa posizionata in alto, le cui inquadrature rimandano a quelle di una telecamera di sicurezza, con un conseguente effetto straniante. L’aspetto documentaristico è però qui anche sottolineato dai contrasti di luce creati dalla fotografia, una

²¹⁹ Come spiega il direttore della fotografia, La sequenza a ritroso dei titoli di testa è stata realizzata facendo scorrere la pellicola al contrario, una tecnica particolare in cui si è prestata molta attenzione ai collegamenti a ritroso tra i fotogrammi. L’uso del negativo originale ha poi consentito immagini così nitide, che la scelta della stampa ottica avrebbe invece fatto risultare sgranate. Una scelta che dunque privilegia l’apparenza realistica di spazio e azione in questa scena.

fotografia naturalistica, nonché da una maggiore varietà di inquadrature. Così, anche la prima sequenza in bianco e nero ci introduce nel mondo disorientato di Leonard: in questa direzione vanno infatti il primissimo piano sulle chiavi - di segno opposto per esempio alle ampie inquadrature del cinema classico che aiutavano nella definizione spaziale della scena- e le parole del protagonista, che non aiutano a chiarire spazio e tempo in cui lo spettatore viene calato. L'esitazione nella voce fuoricampo di Lenny alimenta infatti ulteriormente questa sensazione, esprimendo il suo disorientamento, che diventa a questo punto il disorientamento dello spettatore stesso, spiazzato dal non avere un personaggio o una regia che chiarisca la direzione, spazio/temporale, del racconto.

È solo nella prima sequenza a colori del film iniziato che si forniscono elementi meno criptici allo spettatore. Ci troviamo nel momento in cui Teddy raggiunge Leonard al Discount Hotel. Mentre si dirigono verso le auto, Teddy prova a prendere quella di Lenny, dove sa che ci sono dei soldi e una pistola, cose che Leonard non può ricordare. Il tentativo si rivela tuttavia vano, perché Leonard ha una foto su cui ha scritto che quella è la “sua auto”: come spiega lo stesso Nolan, *Memento* si basa proprio su questo genere di indizi fallaci, su queste tracce che traggono in inganno, fatti apparenti, che pretendono di apparire come verità e che invece sono il frutto di una manipolazione. L'auto che Lenny crede, o meglio vuol credere, sia la sua, idea che legittima attraverso la “scrittura” in calce alle sue Polaroid, è in realtà di Jimmy, uno spacciatore che ha ucciso credendo fosse l'assassino di sua moglie, e a cui ha sottratto non solo l'auto ma anche i vestiti che adesso indossa. La verità, di questo episodio dunque, come di tutto il film, non è quella scritta da Lenny -sebbene la scrittura per lui sia sinonimo di “fatto”, e in quanto tale opposto al ricordo (fuggevole e ingannevole)- è invece quella che Lenny, come si vedrà nell'epilogo, ha rimosso, ovvero che ha letteralmente, freudianamente, “scelto di non ricordare”. È questo meccanismo della dimenticanza che *Memento* mette in scena, una selezione mnestica che, come aveva già scritto Freud, funziona in base alla discriminante del piacere o dispiacere che l'evento procura al soggetto²²⁰.

²²⁰ Cfr. cap. 1.

Di conseguenza, poi, sopprimendo il contesto narrativo di ogni scena, la struttura del film opera per incoraggiare lo spettatore a condividere le erronee valutazioni di Leonard. La cosa è evidente per esempio nella scena dell'inseguimento tra Lenny e uno spacciatore di nome Dodd (Callum Keith Rennie). Colto da una delle sue amnesie mentre cerca di scappare, Leonard si chiede: "ora, cosa sto facendo? Oh, sto rincorrendo quest'uomo". Essendo il film strutturato al rovescio, anche noi non sappiamo precisamente cosa stia accadendo, e confidiamo, come lui, nell'apparenza, aderiamo cioè anche noi all'ipotesi che sia Leonard l'inseguitore, finché lo vediamo avvicinarsi a Dodd per scoprire, che "no! è lui che rincorre me!".

Come dice lo stesso Nolan, il protagonista di *Memento* presenta diverse ambiguità. Non conosce la sua età, non sa cosa gli sia accaduto precisamente né quando. Nelle scene a colori, con scelte cromatiche atte a riprodurre il mondo di Lenny, con la sua incapacità di elaborare ricordi, un mondo al contempo verosimile e dall'altro che esprime un senso di limitazione, suggeriscono il punto di vista di questo personaggio. A differenza delle sequenze in bianco e nero perciò, qui la posizione della macchina da presa risulta quasi sempre posizionata al disopra della spalla del protagonista, per poi seguirlo passo passo, in ogni suo spostamento. Quando Lenny non è inquadrato, gli inserti, i dettagli di un luogo come di una foto, hanno comunque la funzione di condividere il suo spazio. In questo modo allora lo spettatore è con lui in ogni inquadratura, osservando nel dettaglio ciò che egli vede e fa.

Come sostiene Nolan, *Memento* è una storia raccontata da un narratore inaffidabile. Leonard non mente, né sogna, vede semplicemente la vita in modo diverso. Il film perciò a ben vedere ruota attorno al fatto disturbante dell'aver una visione delle cose che viene poi rovesciata dall'emergere di nuovi elementi. È questo lo sforzo a cui *Memento* sottopone lo spettatore, che dopo aver visto il film dovrà ulteriormente elaborarlo, dovrà sezionarlo.

Laddove -dice Nolan- il cinema consente di manipolare il punto di vista in modo occulto, ossia di far immedesimare il pubblico in modo inconsapevole, inducendolo a riflettere sulla propria vita, condividere la visione di un personaggio come Leonard, assolve in *Memento* allo scopo di disorientare lo

spettatore perché possa calarsi in una visione del mondo diversa da quella convenzionale.

4.5 Il *puzzle* di Leonard e la teoria del trauma.

Il passaggio al colore nel finale di *Memento* coincide con il momento in cui Leonard agita con la mano la polaroid scattata a Jimmy Grantz, lo spacciatore che -come abbiamo già detto- egli riteneva erroneamente l'aggressore di sua moglie e che ha appena ucciso. Dopo essersi accorto di aver commesso un errore, preso dal panico Leonard sente arrivare un'auto, a bordo della quale c'è Teddy, il suo inaffidabile complice, che lo ha indotto a credere a questa falsa pista. Non ricordando nulla, né di Teddy né delle loro conversazioni, Lenny consulta come sempre le sue polaroid, dove ritrova una foto di Teddy -in realtà scattata poco tempo prima- con il suo nome e il suo numero di telefono. Pensando di addossargli la colpa dell'omicidio appena commesso, Lenny finge di non riconoscere affatto il suo "complice", e dopo averlo lasciato avvicinare al corpo di Jimmy lo colpisce alla nuca. A questo punto Teddy, che in un primo momento si era prestato al gioco del mancato riconoscimento, si rivela al suo amico. Lo scambio acceso che ne deriva si rivela cruciale per la comprensione del film -che con questa scena volge al termine, riportandoci quindi all'origine della vicenda- aprendo per noi anche un orizzonte di considerazioni di carattere più generale.

Nel tentativo di calmare Leonard, e convincerlo a credergli, Teddy racconta fatti che vorrebbero avvalorare la tesi che l'uomo ucciso sia il famigerato "John G." tanto cercato da Leonard. Tuttavia, abituato com'è a sospettare degli altri oltre che per via della sua ossessione per i cosiddetti "fatti", Leonard non si lascia convincere, il che costringe Teddy a metterlo di fronte all'amara verità, una verità

che non è pronto ad ascoltare. È a questo punto infatti che il film ci rivela come Leonard abbia in realtà strenuamente lavorato non perché la verità emergesse, ma per nascondere sovrapponendo la sua storia a quella di Sammy Jenkins. Come dice lo stesso Teddy, Leonard mente a se stesso, “per sentirsi meglio”, si costringe a non ricordare, “imparando con l’itterazione” ed è soprattutto a questo lavoro di riscrittura della verità che Leonard dedica tutta la sua disciplina, scegliendo accuratamente quali cose non ricordare. La sequenza in questione si rivela allora di particolare interesse in quanto rivela anche, molto chiaramente, il contributo di una narrazione inaffidabile nella creazione di un percorso interpretativo erroneo per lo spettatore: nel momento in cui Teddy rivela a Leonard che Sammy Jenkins non era l’uomo che egli descrive, che non era neppure sposato e che davvero fingeva di avere un’amnesia, l’intero impianto della narrazione in bianco e nero con il suo carattere documentaristico, con i suoi personaggi e con le sue sequenze razionalmente costruite si rivela falso.

Ma c’è anche un altro aspetto chiave che emerge in questa scena: quando durante il racconto di Teddy, Leonard nega ciò che gli viene attribuito, una serie di *flash* sulla sua vita e su sua moglie interrompono le soggettive che inquadrano il suo interlocutore, confermando la versione di Teddy. Una scelta registica questa, che rende molto evidente la coincidenza tra il punto di vista del personaggio e della sua patologia e quella dello spettatore: il film di Nolan infatti rispetta esattamente le dinamiche mnemoniche alternative di una memoria traumatica. Come ha scritto infatti anche Janet Walker, i frammenti dissociati da cui un ricordo legato ad un evento inaccettabile viene recuperato, sono caratterizzati dalle difficoltà che presentano per le strategie di lettura convenzionali, con la loro ripetitività essi occludono i legami causali, e così le attitudini emozionali dei pazienti ai frammenti sono costrette a vacillare. È quanto avviene anche nel caso di Leonard e del film nel suo complesso, laddove la frequente emersione di frammenti mnemonici qui non prelude ad una loro organizzazione secondo un legame causale, né per il protagonista né, di conseguenza, per la struttura diegetica del film.

Memento si conferma allora innanzitutto essere un viaggio nella mente di Leonard, una mente che costruisce la sua verità, che ricorda, per parafrasare

Freud, solo ciò che vuole ricordare. È significativo allora che anche Teddy lo dica a Leonard in questo dialogo:

Teddy: tu non vuoi sapere la verità, tu crei la tua verità. Come il verbale della polizia. Era completo quando te l'ho dato. Chi ha tolto le dodici pagine?

Leonard: tu, probabilmente.

Teddy: no, tu le hai tolte.

Leonard: perché avrei dovuto farlo?

Teddy: per crearti un *puzzle* che non avresti potuto risolvere. Sai quante città, quanti John G. [...] voglio dire, anch'io sono un John G. [...] il mondo è pieno di "John G." da trovare".

Di fronte ad una verità insostenibile, Leonard aziona la sua rimozione, i suoi spostamenti e le sue rielaborazioni della verità. Quando Teddy significativamente aggiunge "tu vivi in un sogno, ragazzo, una moglie morta per cui affliggersi, un nobile scopo per cui vivere, una romantica caccia a cui non daresti mai fine", Leonard rifiuta di guardare in faccia la verità, ed è qui che decide che Teddy –di cui ora conosce il vero nome, John Gamble- sarà il suo prossimo famigerato "John G". Così, Leonard rovescia la situazione che sta vivendo, e mentre la sua voce *over*, ripensando all'accusa di non sapere chi è diventato, sostiene "Io non sono un assassino, sono solo uno che vuol mettere le cose a posto", lo vediamo in auto bruciare le polaroid dell'uomo che ha ucciso, modificare la didascalia sulla foto con cui identifica Teddy, e prendere nota della targa della sua auto. Il prossimo *puzzle* è pronto, e Teddy dovrà morire.

Lenny dunque si crea la sua verità, crea uno scenario fantasmatico e sceglie di credere che quello sia la realtà. Come lui stesso dice durante una conversazione con Teddy, "la memoria non è affidabile [...] la nostra memoria non è perfetta, è contraddittoria a volte. La polizia stessa arresta in base ai fatti: un testimone oculare non è affidabile [...] la memoria può cambiare la forma di una stanza, il colore di una macchina. I ricordi possono essere distorti. Sono una nostra interpretazione, non sono la realtà. Sono irrilevanti rispetto ai fatti". In effetti

Leonard, che non può imparare cose nuove, e che ha perduto la stessa cognizione del tempo, è forse anche il più abile manipolatore della sua memoria. Emblematica in questo senso, a metà del film è la scena in cui brucia alcuni oggetti appartenuti alla moglie (un *peluche*, un libro, una spazzola), oggetti che nel guardarli fanno affiorare alla mente momenti del suo quotidiano con la moglie, frammenti che potrebbero aiutarlo a riordinare una memoria organizzata secondo quella che nella teoria sul trauma viene indicata come una decodifica dei ricordi, cui segue una riorganizzazione della memoria secondo una narrazione causale. Come aveva già scritto Judith Herman infatti, “il momento traumatico diventa codificato in una forma anormale di memoria, che irrompe spontaneamente nella coscienza, sia sottoforma di flashback durante lo stato di veglia e sia sottoforma di incubi traumatici durante il sonno”²²¹. Quando i ricordi eruttano o vengono recuperati, presentano un legame straordinariamente forte dal punto di vista cronologico con il momento traumatico. Come scrive Thomas Elsaesser: “l’evento traumatico lega intimamente molte temporalità, facendole coesistere all’interno dello stesso campo percettivo o somatico, così tanto che la vera distinzione tra tempo psichico e cronologico sembra essere sospesa”²²².

Poiché non può acquisire nuovi ricordi, Leonard non può neppure sentire il tempo che è trascorso dal suo incidente. Il momento del suo trauma è sempre con lui, che è vessato da un passato che non supera mai (Ad un certo punto infatti dice: “come posso guarire se non riesco a sentire il tempo?”). La memoria conscia che egli possiede del suo trauma è fuori dal tempo, atemporale, come la memoria traumatica, e accanto a questa ha una memoria amnesica, narrativamente soppressa, che è assente nelle sue tracce, e la cui scoperta alla fine del film costituisce il principale rovesciamento del plot. In effetti quello che vediamo in Leonard è un meccanismo tipico dei soggetti traumatizzati, e che Walker ha descritto come un “paradosso traumatico”, ovvero il paradosso per cui il trauma esterno può produrre profonde modificazioni nel ricordo di dettagli relativi ad un evento vissuto, nonché generare una sorta di scia di sintomi che conducono alla legittimazione di quei falsi ricordi: l’esperienza traumatica può cioè produrre

²²¹ J. Herman, cit. in P. Thomas, cit., p. 206.

²²² T. Elsaesser, “Postmodern as Mourning Work”, in S. Radstone (a cura di), “Trauma and Screen Studies: Opening the Debate”, cit., pp. 193-201, p. 194.

fantasie, repressioni, percezioni falsate, e interpretazioni create da eventi attuali, sebbene non realisticamente rappresentative di essi. È questo il *puzzle*, di veri e falsi ricordi, di fantasmi e di fatti, che negli studi sul trauma diviene difficile riuscire a separare.

Come scrive Thomas Elsaesser²²³, così caratterizzato, Leonard Shelby è diventato l'esempio archetipico del personaggio che soffre di perdita di memoria. La sua condizione non solo danneggia la sua personalità e soggettività, ma trasforma anche il modo in cui egli vede e interagisce con il mondo. Ciò che è significativo rilevare però, qui, è che mentre apparentemente Leonard sembra stare lottando per recuperare la sua memoria, per poter vendicare la morte di sua moglie, il film procede all'indietro portando anche ad una lettura inversa dei suoi obiettivi e delle sue intenzioni. Così, considerata come una patologia produttiva, l'amnesia di Leonard rimanda all'importanza del dimenticare piuttosto che del ricordare.

Ma essa sottolinea anche l'importanza del cambiamento da una società basata su legge/proibizione (così forte nell'analisi dei miti e della narrazioni) ad un'altra che si organizza intorno a procedure e protocolli (in sistemi e analisi, ingegneria e scienze informatiche). Come si può dedurre dagli usi che gli altri protagonisti di *Memento* –in particolare Teddy e Natalie- fanno di Leonard, per i propri scopi e obiettivi, l'eroe amnesico è infatti, nella sua patologia, programmabile come un'arma: è come una bomba. In questo senso Leonard rappresenta non il detective di vecchio fascino tipico del genere *noir*, ma una personalità nuova e dotata di molteplici caratteristiche (dissociativa, reattiva), con una soggettività programmabile non attraverso ideologia e falsa coscienza, ma attraverso una fantasia, oppure auto-programmata attraverso il corpo, laddove il corpo funziona come una tecnologia di registrazione, e riproduzione.

In conclusione dunque, come scrive Fisher²²⁴, in *Memento* ciò che vediamo non è solo un personaggio, ma anche un regista nell'atto di specializzarsi nella composizione di *puzzle* che non possono essere risolti. In *Memento* la finzione, nel senso di inganno e di raddoppiamento, percorre il testo filmico interamente. Non si tratta semplicemente di un lavoro sulla duplicità, sul doppio narrativo, ma anche

²²³ T. Elsaesser, *Mind-game Films*, cit.

²²⁴ M. Fisher, "The Lost Unconscious: Delusions and Dreams in Inception", in *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 3 (Spring 2011), pp. 37-45.

di un lavoro che corre sul filo dell'ambiguità, finalizzato a condurre l'audience nel labirinto dell'indeterminatezza. In un percorso che proseguirà nelle sue regie successive, Nolan importa nei suoi film, una certa ripetizione di determinati elementi –un eroe traumatizzato e il suo antagonista; una donna morta; un *plot* che comporta una manipolazione e una dissimulazione- che di volta in volta rimescola in un ordine diverso. Si tratta di tropi tipici del film *noir*, mescolati alla maniera di un certo tipo di neo-noir. In un'intervista contenuta nel DVD di *Memento*, Nolan riconosce ad *Angel Heart* (1987) e ai *Soliti Sospetti* (1995) il ruolo di pietre miliari per questo genere di film, e dunque di lavori ispiratori del proprio. Ma ciò a cui assistiamo nel proseguire della sua carriera è poi una sorta di spostamento che a partire dai problemi epistemologici posti da narratori inaffidabili approda, in special modo con *Inception* (2011), ad un'indeterminatezza ontologica più generale, in cui la natura dell'intero mondo funzionale è messa in dubbio. È l'estrema conseguenza del *mind-game film*.

4.6. *Inception*. Sogno, realtà e scenari fantasmatici.

Come ha scritto Paolo Bertetto²²⁵, la prospettiva dell'analisi del film come interpretazione è innanzitutto un vasto campo intellettuale e operativo in cui si sovrappongono idee e concezioni diverse di interpretazione segnate tuttavia da una determinazione essenziale: l'analisi come interpretazione è un processo di esplicitazione e di comprensione del testo non solo nella sua letteralità ma soprattutto nelle sue latenze. L'analisi dunque non è una semplice segmentazione

²²⁵ P. Bertetto, in id. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, p.

e scomposizione del testo, non punta soltanto a cogliere come venga prodotta la significazione. Essa, in molte esperienze rilevanti è anche un atto interpretativo esplicito, che si propone di realizzare una comprensione del senso più approfondita. L'analista sa di operare in un insieme linguistico caratterizzato dalla forza comunicativa e dall'ambiguità, e intende realizzare un lavoro di oltrepassamento dell'immediatezza dei segni e di attraversamento dell'ambiguità che implicano.

Interpretazione è, secondo Paul Ricoeur, che più volte ha scritto in merito, "ogni intelligenza del senso che specificamente è indirizzata alle espressioni equivoche"²²⁶, ovvero *ambigues*. Se l'interpretazione allora, è innanzitutto esercitata su testi caratterizzati da ambiguità e complessità, la sua efficacia si sviluppa poi adeguatamente in presenza di strutture significanti molteplici. Sulla moltiplicazione, del senso, delle dimensioni spaziali e temporali, gioca il secondo film di Nolan cui ci riferiremo in questo capitolo.

In *Inception*, Cobb (Leonardo DiCaprio) è un "estrattore", un esperto di una speciale tipologia di spionaggio riguardante l'accesso ai sogni delle persone allo scopo di rubarne i segreti più reconditi. Cobb e il suo team vengono ingaggiati da Saito (Ken Watanabe), un ricco uomo d'affari che chiede loro di infiltrarsi nei sogni del giovane Robert Fisher (Cillian Murphy), erede di una potentissima multinazionale energetica di cui Saito è l'ultimo competitore sul piano mondiale. La missione richiesta a Cobb da Saito non è tuttavia usuale. Non si tratta infatti semplicemente dell'estrazione di informazioni riservate, ma di qualcosa di molto più complesso. Saito vuole che su Fisher sia compiuto un "innesto", ovvero che si acceda alla mente di quest'ultimo per impiantarvi un'idea, quella di dissolvere l'impero economico costruito dal padre, che ora è in fin di vita.

La richiesta di Saito, inedita per il fidato collaboratore Arthur (Joseph Gordon-Levitt), è invece meno sconosciuta per Cobb, che in effetti, come scopriamo ben presto, aveva già compiuto un primo innesto su sua moglie Mal (Marion Cotillard), andando poi incontro a tragiche conseguenze. Affascinati estremamente dai mondi virtuali del "sogno condiviso", dai suoi scenari artificiali e dalla sua dilatazione del tempo cronologico, Cobb e Mal si erano infatti spinti

²²⁶ P. Ricoeur, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* (1965), Il Saggiatore, Milano 2002, p. 20.

molto in là nell'esplorazione delle possibilità insite nella creazione di realtà alternative, arrivando a creare per se stessi un mondo estremamente complesso e personalizzato, un "limbo", collocato in una regione recondita della mente, all'interno del quale -potendo essi beneficiare al contempo anche di una dimensione temporale altra- avevano trascorso l'equivalente di cinquanta anni, riuscendo quindi a vedersi invecchiare insieme. A questa dimensione di sogno Mal aveva sviluppato via via un attaccamento sempre più forte, giungendo infine al punto da non volersene più separare, da non sentire più l'esigenza di tornare alla realtà. Non riuscendo a persuaderla in nessun modo, Cobb aveva perciò deciso di provare ad impiantarle nella mente -a sua insaputa- l'idea che quel mondo non fosse reale, così da suscitare in lei la necessità di abbandonare quel virtuale nido d'amore, e finalmente ricongiungersi con i loro figli. Ciò che Cobb però non aveva previsto, era che quell'idea di vivere in un mondo irreali, avrebbe continuato a esistere nella mente di Mal anche dopo l'anelato risveglio, inducendola a credere ancora che un ulteriore mondo li aspettasse, e che fosse raggiungibile solo attraverso la sua/la loro morte in quello scenario onirico. Come infatti osserva Cobb, "non c'è nulla di più resistente di un'idea", per questo, anche una volta rientrata nel suo mondo originario (presumibilmente la realtà), Mal resta ossessionata da quella nozione impiantata: la notte del loro anniversario perciò, in un estremo tentativo di persuadere il marito a credere alla sua interpretazione della realtà e dunque a seguirla nel suo progetto suicida, Mal si lancia dalla finestra di un hotel, costringendolo così a vivere per sempre con il rimorso di averle innestato segretamente l'idea che l'aveva indotta a quel gesto.

Nel corso del film, allora, sarà proprio a causa dell'incapacità di superare il trauma di questa morte, che assisteremo continuamente alla compromissione delle missioni di Cobb in seguito alla sistematica intromissione in quegli scenari onirici di una proiezione subconscia di Mal, una sua versione distruttiva e possessiva che interviene a mettere a repentaglio il lavoro del marito e della sua squadra. Come una sorta di macchia patologica proiettata dal subconscio all'interno di ogni avventura onirica, Mal si configura perciò come una minaccia, che materializza il dissidio del desiderio di Cobb tra vivere nella realtà sperando di potersi ricongiungere con i figli, e quello di rifugiarsi in un mondo di sogno dove ancora

può vivere con sua moglie, o meglio con una proiezione di lei fatta di ricordi e fantasie. Figura fantasmatica, legata da un lato al senso di colpa e dall'altro all'incapacità di elaborazione del lutto e della sua perdita dell'oggetto d'amore, Mal diviene perciò nella diegesi l'antagonista di Cobb, incarnando alcuni dei tratti propri della *femme fatale* tipica del film *noir*. Ci aiuta in questa interpretazione la definizione data da Slavoj Žižek della *femme fatale* in alcuni dei suoi scritti sul cinema. Riprendendo l'interpretazione che Miller aveva dato della *vraie femme* lacaniana, Žižek sostiene infatti che la "vera donna" si caratterizza per "un certo atto radicale", l'atto di portare via all'uomo, al suo partner quello che "vi è in lui più di lui", cioè che "per lui è tutto", e a cui egli tiene più che alla vita stessa: quel prezioso *agalma*, intorno al quale ruota la sua vita. Se nella letteratura classica questa figura era rappresentata da Medea, che per privare il marito di quanto ha di più caro arriva ad uccidere i propri figli, nel film *noir* degli anni quaranta era stata la *femme fatale* con la sua presenza seducente, con la sua abilità manipolatoria, ad incarnare la minaccia al dominio maschile sul proprio mondo. La sconfitta finale di questo personaggio femminile rappresentava perciò nel racconto *noir* una necessità per la riaffermazione dei valori patriarcali: tramite il suo annientamento, il sistema patriarcale poteva eliminare una minaccia incorporata nella personalità assertiva della donna, nella sua personalità forte, e, in quel caso, sessualmente audace. Questo trionfo finale della mascolinità, comportava poi la perdita per il personaggio femminile di libertà di movimento e di azione, un imprigionamento anche fisico, evidente dal punto di vista visivo. Alla luce di questo quadro, ci sembra che, nel film di Nolan, anche la proiezione di Mal, che interviene nel subconscio di Cobb a sabotarne i piani, interrompendo l'azione, o devianandone il corso, o provocando con la sua apparizione l'incapacità di lui di agire o reagire, risponda a questa descrizione. In una delle sequenze iniziali del film, dopo aver accettato la missione propositagli da Saito, Cobb raggiunge il padre (Michael Caine) a Parigi, dove questi insegna architettura, per chiedergli di presentargli un giovane architetto talentuoso cui proporre di ideare gli scenari in cui ambientare i cosiddetti "sogni condivisi" della missione. Alla domanda come mai un bravo architetto come lui non prepari da sé quegli scenari, Cobb risponderà: "perché Mal non me lo permette". Ma a ben vedere è l'intero film a ruotare intorno agli

impedimenti, ai veti imposti da Mal, o meglio dalla sua proiezione. Anche la prima sequenza infatti, ambientata in un “sogno nel sogno”, un livello profondo della mente di Saito, viene completamente sconvolta dall’arrivo di Mal, che rivela l’illusione di realtà in cui si trovano. E così successivamente, quando la giovane architetta presentata a Cobb dal padre, Arianna, vive la sua prima esperienza di sogno condiviso -uno scenario manipolato dalla sua fantasia, ma popolato dal subconscio di Cobb- Mal interviene pugnalandolo la ragazza, e dunque mettendo fine al sogno.

In questo senso potremmo dire allora che *Inception* ci sembra incentrato innanzitutto intorno al modo in cui Cobb affronta il suo trauma, e al contempo alla sua progressiva emancipazione da un orizzonte dominato dal principio di piacere, o ancora da uno scenario fantasmatico attraverso cui rifuggire l’insostenibilità della realtà. Per innestare l’idea a Fisher, Cobb deve innanzitutto discendere nel suo limbo e sconfiggere Mal, e per farlo dovrà simultaneamente accettare che lei sia morta e ripudiarne la proiezione come copia inadeguata della sua vera moglie. Solo con la sconfitta di quella proiezione disgregatrice e con il successo della missione, Cobb potrà finalmente tornare dai suoi figli. Saito infatti, in cambio del compiuto innesto intercederà per lui, perché siano messe a tacere le accuse che lo riguardano a proposito della morte di Mal, da lei stessa provocate per indurlo al suicidio con lei. Ci sembra perciò emblematica della scissione del desiderio di Cobb la frase che dice alla moglie, quando, tornato nel limbo dove lei vorrebbe trattenerlo, cerca di superare l’impasse della sua mente dicendole: “mi manchi più di quanto possa sopportare, ma io devo lasciarti andare”. Con la sua capacità di rapire la mente di Cobb, di tenerlo continuamente sulla soglia tra due realtà, la proiezione di Mal incarna il fantasma della donna onnipotente del film *noir*, la cui attrazione irresistibile è una minaccia non solo per il dominio maschile, ma per l’identità stessa del soggetto maschile. Ma a ben vedere questo fantasma, come scrive anche Žižek a proposito del *noir*, è il fantasma fondamentale rispetto al quale si definisce e si rafforza la stessa identità simbolica maschile. Lungi dal costituire una semplice minaccia, questa figura rappresenta il sostegno fantasmatico della realtà del soggetto maschile, che questi crea e poi sconfigge, per legittimare e riaffermare il suo dominio sul mondo che lo circonda.

“Secondo Judith Butler, la *femme fatale* rappresenta il fondamentale “attaccamento passionale” disconosciuto dal soggetto maschile moderno, una formazione fantasmatica che è necessaria, ma non può essere accettata apertamente, cosicchè la si può evocare soltanto a condizione che nella trama esplicita (che rappresenta la sfera pubblica socio-simbolica) lei sia punita e sia riaffermato l’ordine del dominio maschile.”²²⁷

È in questo senso allora che ci sembra che anche Cobb, nel nostro film, crei la sua proiezione di Mal, come doppio negativo, figura ammalatrice e distruttrice, per poterla poi sconfiggere e dunque conquistare un ruolo di dominio nel suo mondo. Ma c’è anche un altro elemento che ci induce a cogliere l’aderenza del personaggio di Mal con la riflessione Žižekiana sulla *femme fatale* del *noir* e del neo-*noir*. Sebbene a differenza di *Memento*, la diegesi di *Inception* si presenti connotata da maggiore chiarezza anche ad una prima visione, il finale -aperto- invece, presenta più di una possibile interpretazione riguardo al soddisfacimento del desiderio di Cobb di ricongiungersi con i suoi figli, comportando per lo spettatore il sospetto che egli possa non essere semplicemente tornato finalmente a casa, e che sia magari approdato in un nuovo livello di qualche labirinto onirico in cui è sempre stato immerso. In altre parole, il finale del film ci lascia volutamente nel dubbio che Cobb possa essere semplicemente un personaggio psicotico, che ha erroneamente scambiato i sogni per la realtà. L’ultima inquadratura del film è quella di una piccola trottola di metallo che ruota sul piano del tavolo della casa di famiglia. Questo oggetto è quello che nel film viene definito il “totem” di Cobb, ovvero quell’oggetto che gli consente di distinguere il sogno dalla realtà: se gira ma non cade, Cobb sta sognando. Se cade, è nella realtà. Se in generale allora, ci sembra una prerogativa dei film di Nolan il loro essere incentrati sul problema dell’ambiguo confine tra credenza e realtà, tra scenari fantasmatici e scenari reali, (quelli che il personaggio di Teddy in *Memento* definisce “le bugie che diciamo a noi stessi per essere felici”), in *Inception* sembra Nolan portare questa riflessione

²²⁷ S. Žižek, *Lacrimae rerum*, Sheiwiller, Milano 2009, p. 199, cfr. anche J. Butler, *La vita psichica del potere*, Meltemi, Roma 2005.

alle estreme conseguenze. Dire a se stessi una bugia (come dice Teddy) è molto diverso da non saper distinguere se si sta mentendo o meno a se stessi: e questo è il caso di Cobb. In un'intervista a *Wired* Nolan ha affermato: “la cosa più importante riguardo alla trottola alla fine del film è che Cobb non la guardi. A lui *non importa*”²²⁸: non dare importanza alla necessità di distinguere il sogno dalla realtà può essere il prezzo per la propria felicità, o perlomeno il prezzo da pagare per una tregua dalle proprie angosce. Ci sembra il caso allora di richiamarci al racconto di Freud del sogno di un padre dopo che ha vegliato accanto alla salma del figlio morto, e che sognandolo avvolto tra le fiamme si risveglia bruscamente mentre lo sente pronunciare le parole “padre, non vedi che brucio?”. L'interpretazione lacaniana di questo sogno, che Žižek riprende e in alcuni suoi lavori, ritiene il risveglio di quest'uomo emblematico della necessità di ogni soggetto di vivere poggiando la costruzione della propria identità su un sostegno fantasmatico, uno scenario che maschera quegli elementi di insostenibilità del Simbolico, il lacaniano Grande Altro in cui il soggetto è immerso. L'uomo del racconto freudiano si sveglia, scrive Žižek, perché il reale del sogno è in verità peggiore della realtà stessa, esso è traumatico: “la persona che sogna si sveglia quando il reale dell'orrore incontrato nel sonno (il rimprovero del figlio morto) è più terribile della realtà dello stato di veglia, e così si rifugia nella realtà per sfuggire al reale incontrato nel sogno”²²⁹. In questo quadro allora, il fantasma, con i suoi scenari, non è semplicemente una falsa coscienza, quanto un elemento costitutivo e fondamentale della realtà, che consente di convivere con essa, camuffando l'insostenibilità del reale.

Tornando al film di Nolan allora, ci sembra alla luce di ciò, che la riflessione di *Inception* sulle dimensioni alternative di sogno e realtà, che si escludono l'una con l'altra, corrispondano in un certo qual senso alle oscillazioni del soggetto lacaniano e del suo desiderio di sfuggire agli aspetti traumatici propri della dimensione del reale, che siano essi collocati nel mondo reale o in quello onirico, e che il finale del film esemplifichi in fondo bene quella necessità che la

²²⁸ Si veda il sito: <http://www.wired.co.uk/magazine/archive/2011/01/play/inception-director-lives-the-dream>.

²²⁹ Si veda S. Žižek *The Sublime object of Ideology*, Verso, London, 1989 o anche *Lacrimae rerum*, cit., p. 213.

psicoanalisi lacaniana individua come costitutiva del soggetto, di non avvicinarsi troppo alla verità del suo fantasma, al residuo di *jouissance* che esso ricopre, per non imbattersi nella scoperta terrificante della sua vuotezza costitutiva, che non potrebbe sopportare. A differenza di Freud infatti, Lacan, e con lui Žižek, non ritiene il fantasma un puro scenario del soddisfacimento del desiderio irrisolto, quanto piuttosto uno scenario che indica “come” desiderare, evitando al soggetto di imbattersi nella frustrante constatazione che il nocciolo costitutivo della sua identità così come del suo oggetto del desiderio è una fondamentale mancanza (e non sostanza). Allo stesso modo allora, nel film di Nolan, Mal, è il fantasma, non il desiderio irrisolto, ma la struttura ontologica su cui si fonda il mondo di Cobb, Mal è un sintomo (in senso lacaniano), un residuo di un mondo di *jouissance* pre-simbolica, non simbolizzabile, non includibile cioè nella realtà, eppure imprescindibile per il soggetto affinché non realizzi l’insostenibilità della vuotezza della realtà.

In questo senso allora, per riprendere le parole di Žižek sulla *femme fatale* come fantasma del *noir*, Mal rappresenta nel film di Nolan la *vraie femme*, rappresenta cioè per Cobb, quella cosa che “è in lui più di lui”, quel *quid* irrinunciabile e desiderabile, e che infatti nel finale del film, forse non è stata davvero superato. Nell’ultima scena infatti, in cui come abbiamo detto Cobb rivede i suoi figli e non si gira a vedere in quale realtà il suo totem segnala di trovarsi, il fatto che l’inquadratura dell’incontro con i bambini sia esattamente la stessa dei suoi ricordi, e che proceda di fatto semplicemente sceneggiando il desiderio di Cobb, induce ancor di più a credere che Cobb sia approdato solo in una dimensione diversa -e più pacificata- dei suoi sogni.

Ci sembra in questo senso di poter interpretare quel che intende Nolan, quando afferma che non esiste una identità separata dalla finzione. Così, se in *Memento*, Lenny letteralmente scrive (su) se stesso, uno script per versioni future di se stesso mostrando quindi la sua mancanza di una identità coerente, l’epilogo di *Inception* ci lascia riflettere con la possibilità che la ricerca di Cobb e l’apparente riscoperta dei suoi bambini possa essere una versione più avanzata dello stesso tipo di *loop*, di circuito infinito. Non è un caso allora che il finale del percorso nel profondo

subconscio di Cobb, si ricongiunga con l'inizio, con il sogno di Saito, invecchiato di molti anni²³⁰.

Secondo Mark Fisher²³¹, nell'ambito dei lavori a regia di Christopher Nolan, *Inception* sintetizza il *puzzle* metafisico intellettuale di *Memento* e di *The Prestige* con la balistica a alto budget di *Batman Begins* (2005) e di *The Dark Night* (2008).

Esso si compone di tre *action film* l'uno nell'altro che funzionano simultaneamente e in questo senso costituisce un vertiginoso viaggio in mondi fantastici e impossibili, che si affiancano al limbo del profondo inconscio del personaggio principale e che termina come una serie di *action movies* l'uno nell'altro. In questo quadro multidimensionale la realtà si presenta come un film globale, saltando da Tokio a Parigi, da Mombasa a Sidney, con una squadra di tecnici dalle capacità geniali che vengono spinti a vivere fuori dalla legge, in un susseguirsi continuo di riprese aeree di paesaggi urbani dipinti di colori esotici e scenari peculiari. Nella seconda parte del film, ambientata nei diversi livelli del sogno condiviso del giovane Fisher, presenta, un primo livello, più superficiale, ambientato in una ipotetica New York, rimanda ai colori e alle ambientazioni tipiche del paesaggio metropolitano, grigio, piovoso, caotico. Il secondo rimanda a *Matrix*, con la sua assenza di forza di gravità e la sua ambientazione in un hotel moderno, e il terzo livello, il più profondo della mente di Fisher, è un paesaggio di alta montagna, totalmente innevato, in cui l'architetta Arianna, colloca

²³⁰ Non è allora sorprendente che Nolan abbia adattato un racconto di Christopher Priest (*The Prestige*): "l'urgenza di riscrivere noi stessi come finzioni verosimili è presente in ognuno di noi", scrive Priest in *The Glamour* (1984). I racconti di Priest sono anch'essi dei *puzzle* che non possono essere risolti, nella cui scrittura, la biografia e la psicosi scivolano l'una nell'altra mettendo in discussione questioni ontologiche sulla memoria, l'identità e la finzione. L'idea esplorata in *Inception* di una mente intesa come "datascape" che può essere infiltrato inevitabilmente rimanda alla "allucinazione consensuale" del ciber spazio di William Gibson, ma il concetto della condivisione del sogno può essere rintracciato anche in un altro racconto, *A Dream of Wessex*, sempre di Priest. In quel racconto del 1977, un gruppo di ricercatori volontari usa un "proiettore di sogni" per entrare in un sogno condiviso di una futura Inghilterra. Come i dipendenti dal "dream sharing", del sogno condiviso, ai quali anche noi in una delle scene più disturbanti di *Inception*, ambientata nella "realtà" di Mombasa, diamo brevemente un'occhiata, anche alcuni dei personaggi di *A Dream of Wessex* preferiscono la realtà virtuale al mondo reale e, diversamente da Cobb, scelgono di rimanerci. Le differenze nel modo in cui il concetto di sogno condiviso viene affrontato nel 1977 e nel 2010 ci dicono molto riguardo la politica di allora e di oggi – i contrasti cioè tra democrazia e neoliberalismo. Mentre in *Inception* la tecnologia del dream-sharing è un'invenzione militare, alla stregua di Internet, che dunque viene poi riconvertita in una applicazione commerciale, nel caso di Priest la condivisione del sogno appartiene al governo. Il Wessex del mondo sognato è lirico e languido, molto lontano dalla furia e dai rumori di *Inception*.

²³¹ M. Fisher, op. cit.

l'immagine del padre con cui il giovane Fisher dovrà pacificarsi, consentendo così di fatto l'avvio dell'innesto. Infine, il profondo subconscio di Cobb, in cui questi e Arianna si calano, si configura fundamentalmente un collasso del paesaggio urbano. In ognuno dei casi, le sequenze d'azione del film e quelle in generale ambientate nei luoghi onirici, come nota Thomas Fisher, sembrano più simili, nella loro strutturazione, ai mondi virtuali dei *videogames*, che a quelli complessi del sogno. Se come sostiene Cobb, la progettazione di questi mondi per un architetto, rappresenta la possibilità di vedere realizzate in pochi attimi "cose che non sono mai esistite, che non potrebbero mai esistere nel mondo reale", colpisce l'effetto di "anticlimax" che certe sequenze di azione inducono nello spettatore. Piuttosto che aumentare il ritmo e rimandare alla complessità metafisica, infatti, il film corre verso un epilogo in questo senso deludente.

Come sostiene Fisher, la distorsione spaziale al lavoro in *Inception* non somiglia al modo in cui i sogni distendono o collassano lo spazio. Non ci sono le bizzarre adiacenze o distanze che non diminuiscono che noi vediamo per esempio nel film di Welles *The Trial* (1962) un film che forse meglio di ogni altro, cattura il perturbante topografico dell'ansia del sogno. Quando in una delle scene di *Inception* più marcate, Arianna causa il crollo dello spazio di Parigi attorno a Cobb e a se stessa, lei si comporta forse più come l'ingegnere che sta creando la scena che come un sognatore. Si tratta in effetti più di un momento di esplicitazione di virtuosismi tecnici, che di un sogno, di cui infatti manca il carico perturbante. Mentre Arianna e Cobb camminano lungo le strade di Parigi, la città si trasforma, i ponti si alzano, i pilastri diventano colonne che si sollevano verso l'altro, la prospettiva lineare di un boulevard si arrotola su se stessa, retrocedendo fino a sovrapporre letteralmente un isolato all'altro, i palazzi si congiungono attraverso i tetti e lo spazio percorribile si moltiplica, come in un cubo. Cobb e Arianna possono mettere un piede contro una strada che corre verso l'alto e proseguire lì il loro percorso, e avventurarsi in luoghi provenienti in parte dai ricordi, dove la prospettiva di una strada è in realtà uno specchio, e poi una porta dietro la quale la città continua ancora.

Agli scenari virtuali rimandano poi anche le sequenze che mostrano il limbo, cui accedono solo Arianna e Cobb. Esse sembrano, come scrive Fischer, versioni

invertite del “surrealismo senza incoscio” di Jameson: è un inconscio senza surrealismo. Il mondo di Cobb e Mal, creato fuori dai loro ricordi è come una presentazione in *powerpoint* di un *love affair* visto attraverso una simulazione, è una passeggiata attraverso una simulazione, un po’ inquietante nella sua vuotezza solipsistica, nella sua mancanza di attrattiva.

Con la sua scansione in livelli visivamente sempre molto riconoscibili e distinguibili, *Inception* si presenta con una struttura in cui è abbastanza semplice per i personaggi e per l’audience ricordare dove essi si trovano nell’architettura ontologica del film. Sebbene in ognuno di questi livelli la struttura sia quella di un labirinto, come spiegherà anche Arthur ad Arianna, mostrando alcuni dei paradossi da cui riconoscere come quello spazio sia abbastanza esteso da non dare l’impressione di essere finito, topologie che rimandano alle architetture paradossali di Escher, la distinzione tra un livello e l’altro e tra un’ambientazione e l’altra resta sempre semplice per l’audience.

Tuttavia questa gerarchia apparentemente stabile può nel corso del film essere violata dal totem: il totem che Cobb usa per capire se si sta muovendo o meno nella realtà. In effetti il totem in sé, può solo provare si trovi in un suo proprio sogno. Qui allora l’associazione del totem con Mal è indicativa. Come due poli estremi essi rappresentano competitive versioni della realtà per Cobb, il totem rappresenta quella che la tradizione anglosassone empirista ritiene la realtà – qualcosa di sensibile, di tangibile, mentre Mal, invece, rappresenta un Reale psicoanalitico, un trauma che rompe ogni tentativo di mantenere un senso stabile della realtà, ciò che il soggetto non può evitare di portare con sé dovunque egli vada. Non importa in quale livello di realtà Cobb si trovi, Mal e il totem sono sempre lì. Ma laddove il totem si suppone appartenga al livello più alto di realtà, Mal invece appartiene a quello più basso, il limbo degli amanti. In questo senso allora, le regole del film di Nolan, apparentemente coerenti, si rivelano sensibili ad alcune violazioni nel finale del film, dove infatti riuscire a comprendere se Cobb stia sognando, se abbia magari sempre sognato, e di conseguenza quale sogno stia vivendo diviene impossibile. Una conclusione, questa, o meglio una mancata conclusione, che risponde ai canoni di riconoscimento dei *mind-game film* descritti da Elsaesser.

Cap. 5.

Estetica apocalittica e lettura traumatica. Immaginari mediatici del nuovo millennio.

“L’iconografia della sofferenza ha un lungo pedigree. Le sofferenze in genere considerate degne di rappresentazione sono quelle imputabili all’ira, divina o umana. (La sofferenza derivante da cause naturali, come il parto o la malattia, è poco rappresentata nella storia dell’arte, quella provocata da incidenti è praticamente assente –come se non esistessero sofferenze dovute alla disattenzione o alla sfortuna.) Il gruppo statuario che rappresenta il tormento del Laocoonte e dei suoi figli, le innumerevoli versioni pittoriche o scultoree della passione di Cristo e l’inesauribile catalogo visivo delle terribili esecuzioni dei martiri cristiani sono rappresentazioni che mirano a commuovere e a eccitare, a istruire e a fornire un esempio. L’osservatore può provare compassione per chi soffre –e, nel caso dei santi cristiani, sentirsi ammonito o ispirato da un modello di fede e forza d’animo – ma i destini rappresentati si sottraggono al compianto o alla contestazione”²³².

Come sostiene Susan Sontag nella sua celebre riflessione sul complesso rapporto di repulsione e attrazione voyeuristica su cui si fonda e a cui mira la rappresentazione –l’estetizzazione- del dolore altrui, il desiderio spettatoriale di immagini che mostrano corpi sofferenti è forte al pari del desiderio di immagini che mostrano corpi nudi: un binomio di desideri primari che, nel corso della storia dell’arte, è stato gratificato mediante la frequente rappresentazione dell’inferno. A partire dalla raffigurazione di episodi di carattere storico o biblico -una

²³² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2006, p. 41.

decapitazione (si pensi ad Oloferne o a Giovanni Battista), un massacro (i neonati ebrei, o le undicimila vergini)- o a partire dall'ampio "repertorio di crudeltà quasi inguardabili ereditato dall'antichità classica", miti pagani e storie cristiane hanno costituito per le arti figurative il luogo privilegiato, salvo da implicazioni morali, da cui attingere rappresentazioni che più che colorarsi di significazioni religiose o etiche costituivano soprattutto, scrive Sontag, la provocazione, la sfida per il soggetto guardante a sostenere la visione delle crudeltà rappresentate.

In quanto soggetto canonico dell'arte, il tormento è stato spesso rappresentato come uno spettacolo, scrive Sontag, come qualcosa che esiste per essere osservato –o ignorato- da altri, e proprio la sua spettacolarizzazione, ovvero la scelta della sua rappresentazione da sottoporre poi ad un pubblico eterogeneo di spettatori commossi o disinteressati, ha costituito la legittimazione, o la conferma, dell'impossibilità di fermare la violenza raffigurata. Se la rappresentazione di un orrore inventato (come *Lo scorticamento di Marsia* di Tiziano) si differenzia dall'atto del guardare da vicino la fotografia di un orrore reale, laddove questo atto prevede che allo "allo shock si aggiunge la vergogna"²³³, entrambe si rivelano però mirate a far leva sulla natura di *voyeur* di ogni soggetto guardante, che, mediante la loro esistenza, hanno peraltro il compito di legittimare. "Chi ha lo stomaco per guardare", scrive Sontag, "assume un ruolo autorizzato da molte e celebrate raffigurazioni della sofferenza"²³⁴.

In effetti, la pratica di rappresentare un'atroce sofferenza cui si dovrebbe, se possibile, mettere fine, storicamente ha fatto il suo ingresso nella storia delle immagini a partire da un determinato momento, o meglio con l'introduzione di un soggetto particolare costituito dalla rappresentazione delle sofferenze inflitte alla popolazione civile dalla furia di un esercito vittorioso. Un soggetto laico dunque, che, come scrive Sontag, si è imposto nella storia della cultura occidentale a partire dal XVII secolo, quando i riassetto politici dell'epoca divennero per gli artisti materiale utile dal quale attingere. Dalle *Grandi miserie della guerra* di Callot (1633), diciotto acqueforti raffiguranti scenari di atrocità commesse durante l'invasione e l'occupazione della Lorena da parte delle truppe francesi, ai *Disastri*

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ibidem.

della guerra di Goya, una sequenza numerata di ottantatre acqueforti (1810-1820) sulla repressione della rivolta antinapoleonica in Spagna, la raffigurazione della violenza veniva in questi casi costruita come un'aggressione all'osservatore, nonché come la prova più o meno fedele di atrocità realmente perpetrate. Configurandosi come la "più irresistibile –e pittoresca- delle notizie"²³⁵, la guerra divenne così anche l'oggetto privilegiato dei nascenti mezzi di riproduzione tecnica, in particolare di quello fotografico, inaugurando infatti ben presto un genere ben preciso, la fotografia di guerra, benvoluta innanzitutto dai governi nazionali in cerca di immagini propagandistiche delle imprese compiute dai propri eserciti. Dalla guerra di Crimea al conflitto civile spagnolo, da Fenton a Capa, la fotografia -sin dai suoi primordi- proseguiva la tradizione della rappresentazione dell'inguardabile introducendo di volta in volta nuovi standard di sensibilità davanti al dolore e "nuovi soggetti in grado di suscitare compassione"²³⁶.

Come sottolinea Sontag, le immagini -fotografiche o audiovisive- di violenze o di catastrofi si collocano nella memoria collettiva come tracce indelebili di una sofferenza inflitta, patita da altri della quale diveniamo testimoni. "Le fotografie", scrive Sontag, "tracciano percorsi di riferimento e possono servire da totem per una causa: un sentimento si cristallizza più facilmente attorno ad un'immagine che a uno slogan verbale". Le fotografie, cioè, contribuiscono a forgiare e a sottoporre a revisione un passato anche molto lontano, grazie a quello che l'autrice definisce uno "*shock* postumo provocato dalla diffusione di immagini fino a quel momento sconosciute". Una volta riconosciute, poi, esse diventano parte costitutiva di ciò su cui una società decide, o dichiara di aver deciso di riflettere. In questa prospettiva allora, la memoria collettiva, si configura, più che come un ricordo condiviso, come "un patto, per cui ci si accorda su ciò che è importante e su come sono andate le cose, utilizzando le fotografie per fissare come sono andate le cose".

Ci sembra che la riflessione di Sontag si leghi strettamente con la riflessione sul trauma e la memoria, e che essa legittimi un'ulteriore riflessione sulle modalità in cui la memoria collettiva, intesa come costruzione culturale che passa attraverso

²³⁵ Ivi, p. 48.

²³⁶ Ivi, p. 45.

l'ideologia dominante, si interseca con il concetto di trauma collettivo e di estetica del trauma, ovvero di un trauma condiviso, che viene esperito in forma prevalentemente indiretta, e cioè attraverso il racconto -verbale o mediatico- degli eventi, rendendo pertanto i soggetti che assistono a tale racconto testimoni coinvolti, e dunque, in una certa misura, vicariamente traumatizzati. Come i parenti delle vittime di guerra, come era già stato annotato dagli studi clinici svolti durante i conflitti mondiali, così le popolazioni occidentali esposti continuamente a forme vivide di racconto di eventi catastrofici, (come l'Undici settembre ha ampiamente mostrato) mostrano spesso i segni di un coinvolgimento con avvenimenti dai quali si trovano fisicamente lontani. Una constatazione questa, che ha perciò dato adito ad una riflessione sulla possibilità di estendere le tipologie e i gradi contemplati di trauma. Esso non è solo l'esperienza diretta della sopravvivenza ad una catastrofe, ma anche, come ha scritto E. Ann Kaplan, l'esperienza del soffrire il terrore, in via empatica, temendo per la vita dei propri affini (*family trauma*), o temendo per la propria in seguito ad una dinamica di identificazione (*quiet trauma*), dinamica tipicamente alimentata dalla fruizione mediatica consentita dalle nuove tecnologie, e dal forte eco del loro impatto visivo sull'immaginario collettivo.

5.1. Trauma vicario e esperienza spettatoriale.

Come ha spiegato E. Ann Kaplan²³⁷, il *trauma vicario*, o *secondario*, è un fenomeno che non è stato discusso in modo approfondito nell'ambito degli studi umanistici, sebbene invece sembri riguardarli molto da vicino, laddove il lettore o lo spettatore di storie o di film che riguardino situazioni traumatiche può esserne affetto, determinando di fatto, in una società mediatizzata come quella occidentale odierna, il fenomeno per cui la maggior parte delle persone si trovi ad esperire il trauma principalmente per via indiretta, proprio per via della sua esposizione alle notizie e ai racconti audiovisivi del cinema, della televisione e dei nuovi mezzi di comunicazione.

In assenza di una attenzione da parte della ricerca umanistica sull'argomento, per Kaplan e per la sua riflessione il riferimento fondamentale diviene il lavoro svolto in ambito clinico nel corso del secolo scorso. Infatti, sebbene né Freud né i suoi successori più diretti abbiano considerato o definito il trauma vicario, esso è stato invece studiato in ambito clinico in tempi recenti con la conseguente produzione di una certa letteratura sull'argomento. Inizialmente descritto dagli studiosi Pearlman e Saakvtine²³⁸ -che nel 1995 avevano elaborato un questionario sottoposto a 188 terapisti riguardante la loro esposizione ai materiali traumatici dei pazienti e il loro benessere psicologico- come un effetto deleterio della terapia del trauma sul terapeuta, il trauma vicario si presentava come un processo di modificazione intervenuta nell'esperienza interiore del terapeuta, legata ad una interruzione del normale rapporto con le memorie traumatiche del proprio paziente e con le sue narrazioni descrittive. Secondo Pearlman e Saakvtine infatti, i terapisti presentavano frequentemente residuali problemi legati al trattamento svolto sui pazienti traumatizzati. Ciò che si riscontrava in questi medici era un residuo di pensieri invasivi, derivante dallo sforzo di evitare di pensare ai traumi dei loro pazienti, e di sintomi somatici, come mal di testa, nausea, insonnia, immagini innescate da eventi non direttamente connessi a quelli dei propri pazienti; o ancora, un incremento di sentimenti di vulnerabilità

²³⁷ Cfr. E. Ann Kaplan, *Trauma Culture*, cit., p. 39-40.

²³⁸ L. A. Pearlman e P. S. Saakvtine, *Trauma and the Therapist*, Norton, New York, 1995.

personale, difficoltà nel credere negli altri, intorpidimenti emozionali, difficoltà sessuali, irritabilità, alienazione. L'insieme dei segni e dei sintomi riscontrati in questi terapisti includeva quindi un progressivo ritirarsi dalla vita sociale, nonché un accrescimento di sensibilità di fronte alla violenza, cinismo, disperazione e incubi. Una serie di cambiamenti importanti in definitiva, che riguardavano modificazioni dell'identità, e con essa della visione del mondo, arrivando a mostrare i segni dell'insorgenza di allucinazioni, dissociazioni e una complessiva spersonalizzazione. Come ha spiegato Hoffman, in effetti si potrebbe dire, sintetizzando, che il trauma vicario sia parte integrante di una più generale teoria dell'empatia basata su comportamenti che egli denomina "pro-sociali". La reazione di questi terapisti è in effetti, secondo Hoffaman, più precisamente una forma di stress empatico: avendo a che fare con pazienti traumatizzati, questi terapeuti sono esposti molto più di altri loro colleghi a forme estremamente dure di stress empatico secondo Hoffman, che le definisce perciò sovrastimolate. Più i racconti traumatici del paziente sono molto vividi, e più diviene allora probabile che chi li segue possa esperire immagini dell'accaduto e immaginare se stesso al posto del paziente.

Tornando al nostro discorso iniziale allora, se il trauma vicario è quindi ampiamente stato analizzato in riferimento al suo verificarsi nei terapisti che hanno a che fare con pazienti traumatizzati o torturati, nell'ambito degli studi culturali, come ha sottolineato Kaplan, la distinzione tra situazioni traumatiche in se stesse e traumatizzazione vicarie è stata ben poco affrontata, laddove questi lavori hanno preferito concentrarsi sulla posizione dello spettatore di fronte ad eventi di cui si voleva approfondire la rappresentazione del trauma dal punto di vista dei protagonisti, lasciando poco esplorata così la riflessione sulla risposta degli spettatori e delle spettatrici alle immagini mostrate dai mezzi di comunicazione di massa. Studiare il trauma vicario, scrive Kaplan, sembra invece particolarmente appropriato ed attuale in un'epoca in cui i media globali proiettano immagini di catastrofi in tutto il mondo nello stesso momento in cui esse si verificano. Diviene in questo senso di interesse indagare se e come il trauma vicario può facilitare o interferire con i cambiamenti culturali e "pro-sociali" dello spettatore in cui esso si verifica: se da un lato essere vittime di un

trauma vicario induce i membri di una specifica società a confrontarsi con le catastrofi piuttosto che a nasconderle, d'altro canto questo avvicinamento con eventi traumatici può produrre ad una ansia e ad un spasmodico tentativo di difesa rispetto ad un'ulteriore esposizione.

Nel tentativo di sintetizzare le tipologie di risposte adottate dai meccanismi cerebrali agli eventi traumatici così come esse sono state elencate dagli studi sul trauma degli ultimi decenni, Kaplan elenca tre tipologie di funzionamento delle attività cerebrali rispetto all'esperienza di una situazione traumatica: quello ampiamente studiato dagli studi fondativi sul rapporto tra trauma e cinema ovvero della dissociazione²³⁹, in cui l'evento traumatico viene registrato unicamente nell'amigdala, non raggiungendo quindi la corteccia cerebrale²⁴⁰; il caso di un processo di temporanea repressione seguita da una registrazione dell'evento nella corteccia cerebrale che comporterà quindi un riconoscimento razionale dell'evento e pertanto un possibile ricordo di esso; e infine un processo, non menzionato dai neuroscienziati e che proviene a Kaplan dagli studi di Freud successivi all'abbandono della teoria della seduzione, in cui la vittima risulta parzialmente implicata nella situazione traumatica, un caso in cui cioè l'evento traumatico in questione innesca ricordi precedenti e fantasie inconsce, che finiscono perciò per aggiungersi e confondersi con i ricordi di questo nuovo evento traumatico (una teoria che dunque sembra collimare con quella proposta da Janet Walker, e che abbiamo affrontato nei capitoli introduttivi di questo lavoro). Esplorando il lavoro clinico sul trauma vicario, Kaplan constata come le tre tipologie elencate di reazione traumatica possano essere adottate non soltanto a traumi esperiti in forma diretta, ma anche a forme secondarie di traumatizzazione, riscontrando pertanto dei legami tra i riferimenti alla visualità nei resoconti clinici sul lavoro svolto su pazienti traumatizzati e la condizione della spettatorialità cinematografica. È quanto emerge da alcune delle risposte date dai clinici a Hoffman e a Friedman, le quali suggeriscono come la visualità stabilisca di fatto una relazione tra il cinema, le reazioni delle vittime e le risposte dei terapisti a quelle reazioni.

²³⁹ Si vedano i capitoli 1 e 2 di questo lavoro.

²⁴⁰ V. cap. 1 di questo lavoro.

Casi del genere si susseguono nei manoscritti di Hoffman, dove emerge come l'effetto empatico dilaghi nel sorgere di flash e immagini quasi da film dell'orrore, di corpi mutilati, e persino di odori e sensazioni legati al sangue o alla carne viva di quegli scenari. Ma ancor più rilevanti per l'ipotesi di Kaplan, risultano quelle testimonianze che raccontano di una reazione traumatica implicante l'incapacità di esporsi ad immagini televisive, il rifiuto cioè di esporsi alla visione di eventuali scene di violenze che potessero in qualche modo rimandare alle esperienze dei pazienti, finendo poi per sovrapporsi e confondersi nella mente. La potenza visiva delle immagini, fantasmatiche o mediatiche, sembra così sottoporsi agli studi sul trauma vicario come un fattore potenzialmente capace di suscitare i sintomi, quantomeno nei casi in cui colui che guarda è coinvolto nel trattamento di un trauma o è esso stesso un soggetto traumatizzato.

Nel riflettere sui dati riportati dai terapeuti, Hoffman sostiene come ci sia una differenza neurologica importante tra il trauma diretto e il trauma vicario: laddove il trauma diretto può coinvolgere o meno nel suo circuito la corteccia cerebrale, il trauma vicario probabilmente compie sempre questa operazione. Questa deduzione deriva dal fatto che decodificare le descrizioni verbali del trauma da parte dei pazienti richiede un alto livello di lavoro cognitivo da parte dei clinici, ovvero l'avvio di dinamiche di integrazione semantica e (di solito) l'adozione della loro prospettiva. Come scrive Kaplan, così come i loro pazienti, anche questi soggetti non conoscono le cause precise del loro stress. Ciò che si è constatato è che il loro è uno stress di natura empatica, dovuto all'esposizione ai traumi dei loro pazienti, e che è probabile che essi abbiano delle fantasie legate alle esperienze di quelle vittime, esperienze che probabilmente a volte scatenano l'inconscio del terapeuta, il quale quando ha avuto una propria precedente storia traumatica risulterà particolarmente vulnerabile all'insorgenza dei sintomi del trauma vicario. L'ipotesi sul trauma vicario allora, è che in questi casi si verifichi una parziale identificazione con il paziente e la sua narrazione, una narrazione di cui essi entrano a far parte, in parte poiché quei racconti evocano dei ricordi passati, ed in parte perché suscitano processi fantasmatici che non corrispondono a ricordi, ma a meccanismi che vanno addotti alla fantasia.

Alla luce di ciò, scrive Kaplan, la riflessione sul trauma vicario quale attività che coinvolge sempre le dinamiche cognitive può essere utile per uno studio sulla condizione propria dell'atto del guardare un film, in cui di fatto lo spettatore rimane sempre conscio. Le funzioni cognitive di ogni soggetto hanno bisogno di seguire una narrazione e di decodificare le immagini, è in questo modo infatti che il soggetto riconosce che sta guardando un film. Solo in rari casi infatti lo spettatore può essere travolto dalle immagini di estrema sofferenza e di violenza, in una maniera tanto brusca che la sua corteccia non venga coinvolta (e con essa il riconoscimento cognitivo). Di solito, in questi casi, la persona coinvolta lascia il cinema, evitando l'insorgere di un trauma secondario. Ma per la maggior parte degli spettatori la corteccia cerebrale rimane attiva, anche quando emozioni molto forti vengono registrate dall'amigdala, ma come per i terapeuti, se la storia comporta la visione di situazioni molto drammatiche, traumatiche appunto, già esperite dallo spettatore precedentemente in forma diretta o indiretta, la risposta alle immagini potrà risultare più potente di quella di altri spettatori il cui passato non enumera eventi simili.

Il trauma vicario dunque non riguarda indiscriminatamente ogni spettatore di un determinato testo filmico. Soltanto in alcuni casi, scrive Kaplan, la risposta soggettiva ai media può essere vista come un trauma secondario, ed è inoltre possibile distinguere le reazioni spettatoriali, così come è stato fatto in precedenza per i terapeuti, in termini di livello di reazione. Il trauma vicario infatti, scrive Kaplan, è soltanto una delle tipologie di risposta spettatoriale al contatto provocato dai media con le catastrofi. Che un film o un servizio giornalistico suscitino o meno questo tipo di reazione dipende molto dalle tecniche filmiche o letterarie utilizzate da regista o dalla costruzione del servizio giornalistico. Come dimostrano alcuni studi svolti in ambito psicoanalitico sullo stress prodotto dalla visione di determinati film, essi possono produrre traumi vicari negli spettatori, ovvero "risposte ritardate" agli eventi rappresentati, oppure turbamenti dello spettatore e evitamento delle immagini. È il caso dimostrato dagli studi di Richard Lazarus²⁴¹, per esempio, e dei suoi studi sullo stress condotti nel corso degli anni

²⁴¹ R. S. Lazarus, "A Laboratory Study of Psychological Stress Produced by a Motion Picture Film", in *Psychological Monographs*, n. 76, 1962.

sessanta, e successivamente anche di Mardi Jan Harowitz. Entrambi questi studiosi sostennero l'importanza dell'adozione di film per i propri studi sui propri pazienti nei quali riscontrarono una serie di sintomi corrispondenti a quelli che oggi adduciamo al trauma vicario, e che includevano reazioni ritardate: "il periodo successivo al film traumatico", scriveva infatti Horowitz, "portava a molti riferimenti al film, e a molti casi di dimenticanza"²⁴².

Tra i pochi studiosi del trauma vicario, Joshua Hirsch²⁴³ notava come, l'insorgere del trauma in un pubblico attraverso la veicolazione di immagini fotografiche è ben esemplificata dalla descrizione proposta da Susan Sontag in uno dei suoi scritti della propria reazione alla visione delle fotografie dei campi di concentramento. Sontag descrive infatti la sua vita come divisa in due parti, di cui la prima riguardante il periodo della sua infanzia, precedente l'età di dodici anni, durante il quale non aveva ancora visto le foto in questione e la seconda, molti anni dopo, scaturita dalla comprensione degli eventi cui quelle immagini erano riferite²⁴⁴. Nella sua descrizione Sontag racconta come la visione delle immagini dei *lager* le avesse lasciato un segno, avesse "spezzato qualcosa", varcato dei limiti, "non solo legati all'orrore. [...] "Mi sentii irrevocabilmente in lutto, ferita, ma una parte dei miei sentimenti cominciò a fissarsi; qualcosa era morto, qualcosa sta ancora piangendo"²⁴⁵. Chiaro esempio di trauma vicario indotto dalla visione di immagini, il racconto di Sontag si connota per il fatto di essere percorso da una sensazione di *shock*, o confusione, di modificazione permanente dell'identità personale legata proprio a questa esperienza, nonché per il riferimento ad una reazione ritardata tipica delle reazioni traumatiche.

Dunque il caso di Sontag ci induce ad una serie di riflessioni riguardanti l'inflazione della veicolazione di immagini legate a tragedie storiche contemporanee, e con esse allora anche ad una riflessione più ampia, sulla propagazione mediatica di un certo fenomeno di estetizzazione traumatica che l'inflazione corrente di immagini spettacolari e spettacolarizzate di questa natura

²⁴² M. J. Horowitz, "Psychic Trauma: Return of Images After a Stress Film", *Archives of General Psychiatry*, vol.20, 1969, pp. 552-559, p. 556, cit. in E. Ann Kaplan, *Trauma Culture*, cit., p. 91.

²⁴³ J. Hirsch, Post-Traumatic Cinema and the Holocaust Documentary, in Kaplan e Wang, *Trauma Cinema*, op. cit., pp.95-123.

²⁴⁴ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., 19-20.

²⁴⁵ Ibidem.

ha prodotto e veicolato. Come ha sottolineato Kaplan, rispetto al concetto di trauma, e alla sua definizione, è fondamentale stabilire la specifica posizione di un soggetto rispetto all'evento traumatizzante: considerare l'importanza di fattori di distinzione come la posizione del soggetto e il contesto di incontro tra questo soggetto e il trauma è di fatti fondamentale in questo senso. Se da un lato la condizione del soggetto che esperisce in forma diretta il trauma e quella di chi invece ne apprende la notizia trovandosi in luoghi geograficamente distanti da dove l'evento traumatico si verifica, si configurano come tipologie antitetiche di traumatizzazioni, tra questi due estremi si collocano poi varie altre tipologie, posizioni e contesti traumatici, che da uno studio sul trauma non possono tuttavia essere esonerati: è il caso per esempio dei parenti di vittime di un attacco terroristico come è avvenuto per l'11 settembre, o di vittime di guerra, come nei conflitti mondiali, ma anche per esempio di coloro che per lavoro vengono inviati in luoghi dove le catastrofi si sono appena verificate, o di medici che vengono traumatizzati vicariamente in seguito al trattamento dei sintomi dei propri pazienti. Le persone si imbattono nei traumi in modalità molto diverse e con conseguenti diverse intensità a seconda che ne siano stati testimoni o che ne abbiano avuto notizia tramite terzi. Ma per la maggior parte di esse in realtà al giorno d'oggi, come rileva Kaplan, viene a contatto con il trauma innanzitutto attraverso i media, il che rende importante concentrare l'attenzione degli studi sul trauma su quelle situazioni traumatiche cosiddette "mediatizzate" il cui esempio per antonomasia è stato costituito certamente dall'11 settembre, fenomeno traumatico esperito su scala globale da spettatori di culture diverse per mezzo della veicolazione di immagini e sequenze, documentaristiche o funzionali, da parte delle tecnologie digitali, del cinema, della televisione e della radio, oltre che dei giornali, raccogliendo reazioni differenti a seconda del contesto e della nazionalità degli utenti di quei circuiti.

5. 2 Trauma vicario, rappresentazione e 11 settembre.

Come ha scritto E. Ann Kaplan, la portata di un evento come quello dell'11 settembre, è stata tanto ampia da implicare conseguenze riguardanti lati consci ed inconsci di chi ne è stato testimone. L'11 settembre, rileva l'autrice, ha inciso sulla relazione di ogni cittadino newyorkese con la propria città e con gli Stati Uniti come nazione, mostrandone una vulnerabilità fino ad allora latente, sconosciuta per quei soggetti, e producendo così significative modificazione dell'identità di ciascuno di loro. Il caso dell'11 settembre allora, inteso come trauma collettivo e personale, individuale e culturale, si caratterizza anche per la difficoltà che esso ha comportato nella capacità dei singoli di operare una distinzione netta tra esperienza diretta e vicaria di un trauma in cui la dimensione personale era intrinsecamente connessa, interdipendente con il processo di elaborazione e di attribuzione di significato svolto dai mezzi di comunicazione di massa. In questo senso allora, ritiene Kaplan, la riflessione sull'eco mediatico dei traumi derivanti dalla (condi)visione di tragedie collettive inaugurata dall'11 settembre lascia ipotizzare il delinarsi di una conseguente nuova sfera pubblica (traumatica) a seguito di questi eventi, intesa come "l'intersezione di un'esperienza anonima e collettiva con un prodotto la cui simultanea circolazione di massa eccede i confini locali, nazionali e temporali di eventi veri e propri"²⁴⁶, e generatasi appunto a partire dalla profonda rottura impressa mediaticamente (e fisicamente) sugli Stati Uniti e sull'Occidente dai "disturbing remains" di Ground Zero.

²⁴⁶ M. Hansen, *Cinema and Experience. Sigfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2012, p.55.

“Negli scioccanti giorni successivi al collasso delle Twin Towers in cui migliaia di persone sono morte in maniere inimmaginabili, girai nei quartieri vicini tra Union Square e SoHo, per tentare di assorbire quello che era accaduto [...] il mio mondo [...] era cambiato drammaticamente con la scomparsa delle Twin Towers dalla mia visuale quotidiana alla fine di Broadway e con la loro riduzione in una montagna di macerie fumanti che portavano un’aria acre nel nostro appartamento”²⁴⁷.

Come ha scritto Susan Sontag, “catturare la morte nell’attimo stesso in cui sopraggiunge e imbalsamarla per sempre è qualcosa che solo le macchine fotografiche possono fare, e le immagini scattate sul campo che registrano il momento della morte (o quello immediatamente precedente) sono tra le foto di guerra più celebri riprodotte”²⁴⁸. È questo anche il caso trattato in un interessante lavoro di Andrea D. Fitzpatrick²⁴⁹, che a proposito dell’11 settembre pone in relazione il problema della rappresentazione del trauma collettivo con una delle immagini fotografiche erette di fatto poi a simboli iconici di quell’evento (fig.1). Scattata dal fotografo Richard Drew e pubblicata sul *New York Times* il 12 settembre 2001, questa fotografia, che in realtà costituisce un’unità selezionata di una sequenza di dodici, tra le quali si connotò come la più rappresentativa- ritrae in lontananza la sagoma di un uomo mentre precipita da una delle Torri in fiamme: un corpo ancora in vita dunque, tuttavia privo di controllo sulla propria caduta nel vuoto e immortalato in una sequenza di momenti che precede di pochi attimi lo schianto al suolo e dunque la morte. Sorta di *stop motion* di una vertiginosa caduta verso il basso, per via del suo fortissimo impatto visivo, nonché delle sue evidenti implicazioni con riflessioni politiche e filosofiche riguardanti la soggettività e la sua rappresentazione, questa immagine più di molte altre scattate nella stessa circostanza si impresse perciò traumaticamente nella mente di tanti spettatori, inducendo peraltro ad un approfondimento e ad una contestualizzazione più profonda nell’ambito della cultura visuale, laddove, come nota Fitzpatrick, sebbene le circostanze che hanno condotto alla fotografia in questione siano prive

²⁴⁷ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture*, cit., p. 2.

²⁴⁸ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 59.

²⁴⁹ Andrea D. Fitzpatrick, “The Movement of Vulnerability: Images of Falling and September 11”, in *Art Journal*, Vol. 66, No. 4, Winter, 2007, pp. 84-102.

di precedenti, le immagini di soggetti in caduta libera nel vuoto non sono invece nuove per il fotogiornalismo, né per l'arte contemporanea.

Rimandando al controverso rapporto tra spettatore e spettacolarizzazione degli eventi impressi nella memoria culturale occidentale, la fotografia di Drew offre infatti lo spunto per un confronto che si rivolga, da un lato alle immagini artistiche, create in decenni precedenti l'11 settembre, che avessero assunto come proprio oggetto il tema visivo della precipitazione di una figura umana, e di qui al processo di reinterpretazione e risignificazione implicato dagli eventi del 2001 su di esse e sul loro immaginario di provenienza; e dall'altro, ai prodotti mediatici - documentaristici o funzionali- relativi all'11 settembre, allo scopo di individuare quale rapporto queste immagini iconiche intrattengano con quei precedenti artistici che avevano esplorato dinamiche soggettive simili, ovvero per comprendere in che modo l'arte abbia prodotto le proprie risposte all'11 settembre, come nel caso per esempio dei lavori "commemorativi" che prenderemo qui in analisi di Erich Fischl, Carolee Schneemann e del cortometraggio sull'11 Settembre girato dal Alejandro González Iñárritu (*Mexico*, 2002).

Come scrive Fitzpatrick, ruotando attorno al problema, da un lato, delle modalità in cui il soggetto guardante si relaziona con le immagini, ovvero della diversa percezione della scena riprodotta da parte dello spettatore, e dall'altro di come tale percezione alteri la soggettività di coloro che sono stati immortalati nell'atto di precipitare, la fotografia di Drew pone il problema di una riflessione su cosa sia in gioco per i soggetti coinvolti, soggetti inquadrati e soggetti guardanti, o per usare le sue parole, di "cosa facciamo di queste immagini e cosa queste immagini fanno a noi"²⁵⁰. Quando diversi media catturano dei soggetti tanto fragili, in momenti liminali che non possono essere adeguatamente definiti, la loro vulnerabilità, intesa come condizione complessa della soggettività, diventa una questione di rappresentazione: immagini come quelle di Richard Drew, che raffigurano la caduta libera di un soggetto prefigurandone la morte, rendono infatti acutamente evidente il potenziale simultaneo di *agency* e di vulnerabilità, le potenziali opposte capacità -e incapacità- racchiuse nel corpo rappresentato di esercitare (o

²⁵⁰ A. Fitzpatrick, cit., p. 85.

meno) un'autorità sul mondo circostante imponendo così il riconoscimento della propria soggettività. Così, nel mettere a nudo con tanta evidenza la connessione tra tali concetti antitetici racchiusa nella sua raffigurazione di una *embodied subjectivity* –una soggettività in cui “il corpo diventa materia sulla quale si incidono i segni dell'identità e dell'esperienza sensoriale”²⁵¹- l'immagine di Drew a ben vedere sembra porre in discussione i codici della rappresentazione su due livelli di significazione: il primo visivo, riguardante la riproduzione di un soggetto il cui corpo viene immortalato, “arrestato” (dal medium) nel suo movimento; e il secondo linguistico, riguardante l'abilità di chi guarda di “rispondere” ed identificarsi con ciò che vede. In altre parole, allora, implicando sia il soggetto della rappresentazione che il soggetto guardante, qui la vulnerabilità se da un lato lascia il primo in uno stato di animazione sospesa nell'immagine, dall'altro porta lo spettatore in uno stato di “assenza di parole”, ovvero all'incapacità di nominare ciò che sta guardando. Ci sembra allora che in questo senso che il problema della rappresentazione così come emerge da una prima analisi dell'immagine fotografica di Richard Drew rimandi a molte delle riflessioni filosofico-politiche sugli effetti culturali globali prodotti dall'attacco alle *Twin Towers* e dai successivi atti terroristici mediaticamente veicolati su scala globale, riflessioni che hanno riconosciuto uno dei risultati più *tranchant* di tali attacchi nella loro capacità di svelare, esibire, ed in un certo senso spettacolarizzare la vulnerabilità dello stato. Da Slavoj Žižek²⁵² a Judith Butler²⁵³, da Wendy Brown²⁵⁴ al collettivo Retort di Berkeley²⁵⁵ il modo in cui gli attacchi del 2001 hanno reso visibile una nazione ferita con tale chirurgica precisione viene indicato come il motivo per cui essi hanno “funzionato” così bene come spettacolo e al contempo del perché la loro visibilità sui media ha dovuto essere poi soppressa:

²⁵¹ V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 130.

²⁵² S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale*, Meltemi, Roma 2002.

²⁵³ Si veda J. Butler, *La vita psichica del potere*, Meltemi, Roma, 2005 e id., *Vite precarie*, Meltemi, Roma 2004.

²⁵⁴ Lo studio di Wendy Brown è per la verità più incentrato sulla vulnerabilità degli stati nazione acuita dalle minacce terroristiche a partire dagli eventi del 2001. Si veda W. Brown, *Porous Sovereignty, Walled Democracy*, 2008, relazione tenuta all'Università Roma Tre in una *lectio magistralis* congiunta con Judith Butler.

²⁵⁵ Si tratta di un collettivo di intellettuali operante a Berkeley, la cui analisi critica della politica statunitense e più in generale occidentale a partire dagli eventi dell'11 settembre sono state espresse nel libro *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, scritto da I. Boal, T. J. Clark, J. Matthews e M. Watts (Verso, Londra, 2005).

“il terrore può rapire l’apparato delle immagini per un momento -e quel momento nell’eco senza tempo degli ambienti dello spettacolo può diventare eterno- e usarlo per amplificare, reiterare, accumulare l’accadimento visibile della sconfitta”²⁵⁶.

Come ha sottolineato allora incisivamente la teorica Susan Buck-Morss, ciò che è scomparso l’11 settembre è stata l’apparente invulnerabilità non solo del territorio americano, ma degli Stati Uniti e quindi dell’egemonia occidentale²⁵⁷. Con la distruzione dei luoghi che rappresentavano fisicamente il cuore pulsante del capitale finanziario e al contempo la manifestazione delle massime aspirazioni dell’architettura della postmodernità, l’esposizione della vulnerabilità dello stato-nazione è stata raggiunta, secondo Buck-Morss, non solo ad un livello concreto (quello delle vittime provocate e degli edifici fisicamente distrutti), ma anche ad un livello simbolico, il livello delle immagini, dal momento che l’esposizione mediatica dell’attacco ha di fatto sovrainpresso nell’esperienza degli spettatori la distruzione del simbolo e quella della realtà. Si tratta di dimensioni antitetiche se volgiamo, legate a loro volta ad una vulnerabilità che è sia collettiva che fisica, la quale però risulta inscindibilmente legata e dipendente dalla vulnerabilità esibita delle singole soggettività coinvolte in quegli attentati, “soggettività corporizzate” la cui precarietà mostrata simbolizza la vulnerabilità spettacolarizzata dello stato-nazione.

Coinvolgendo soggetti reali e non prestati ad una *performance* artistica, le immagini dell’11 settembre legano la questione della vulnerabilità con una più ampia riflessione sul rapporto fondativo e dunque reciprocamente vincolante individuato dalla prospettiva analitica di matrice foucaultiana tra le istanze fondamentali che partecipano alla costituzione sociale della soggettività, e che Judith Butler ha individuato nelle nozioni di potere, *agency* e assoggettamento.

²⁵⁶ Ivi, p. 28.

²⁵⁷ S. Buck-Morss, *Thinking Past Terror: Islamism and Critical Theory on the Left*, London, Verso, 2003, p. 22.

“In quanto forma di potere l’assoggettamento è paradossale. Essere dominati da un potere esterno a noi è una delle forme note e dolorose che il potere assume. Altro è, tuttavia scoprire che ciò che noi siamo, il nostro stesso costituirci come soggetti dipende in qualche modo proprio da quel potere. Siamo abituati a pensare al potere come ciò che si impone al soggetto dall’esterno, a ciò che schiaccia, che spinge in basso e relega a un livello inferiore. Questa è certamente una buona descrizione di parte di ciò che fa il potere. Se però, seguendo Foucault, comprendiamo che il potere *forma* il soggetto e al contempo delinea le condizioni stesse della sua esistenza e la traiettoria del suo desiderio, allora esso non è più semplicemente ciò cui ci opponiamo, ma anche, in senso forte, ciò da cui dipendiamo per la nostra esistenza e ciò che accogliamo e proteggiamo nel nostro stesso essere. Il modello abitualmente utilizzato per comprendere questo processo è il seguente: il potere si impone su di noi e noi, indeboliti dalla sua forza arriviamo a internalizzarlo o ad accettarne le condizioni. Questo ragionamento non considera tuttavia che “noi” che accettiamo quelle condizioni ne siamo fondamentalmente dipendenti per la nostra esistenza. Non esistono dunque le condizioni discorsive per l’articolazione di un “noi” qualunque? L’assoggettamento consiste esattamente in questa dipendenza fondamentale da un discorso che non scegliamo mai, ma che, paradossalmente, dà inizio e sostegno alla nostra possibilità di persone. L’assoggettamento indica il processo del divenire subordinati al potere tanto quanto il processo del divenire un soggetto”²⁵⁸.

Se, come spiega Judith Butler, la soggettività è costituita da una serie di effetti succedanei -che coinvolgono il linguaggio, le immagini, le istituzioni politiche e culturali e i loro discorsi, i nomi e le categorie dell’identità- i quali formano individualità di tipo performativo (ovvero in perenne costruzione), diviene interessante qui ipotizzare rispetto alle immagini mediatiche delle vittime dell’11 settembre riprese nell’atto di precipitare dalle Torri, l’estensione di quella nozione, secondo la quale il soggetto è “meno una fonte di *agency*, che una scena

²⁵⁸ J. Butler, La vita psichica del potere, p.7.

o un segno attraverso cui gli effetti del potere vengono materializzati²⁵⁹, a queste particolari soggettività, di persone non più in vita al momento della divulgazione dello scatto e riprese in un momento estremamente delicato, un momento liminale che precede di pochi attimi un'imminente morte violenta, prefigurandola, e di qui considerarne poi le ripercussioni sull'identità degli altri soggetti implicati, i soggetti guardanti, il cui trauma vicario ripropone a sua volta il problema della rappresentazione.

Come infatti spiega Fitzpatrick, l'analisi di questa particolare soggettività (quella della foto di Drew), in questa specifica condizione, mostra nella sua forma più acuta la vulnerabilità soggettiva e il suo rapporto con una certa violenza rappresentazionale, laddove i soggetti lungi dal costituire mere premesse teoriche vi si configurano come personalità vulnerabili tanto alle ferite del corpo quanto agli effetti dolorosi del discorso e delle rappresentazioni. In questo senso, un uomo ormai morto può essere considerato implicato più che mai nelle dinamiche della soggettività, che qui, lungi dall'esaurirsi con la fine della vita, proseguono mediante l'esibizione di una vulnerabilità prodotta da una distorsione postuma della soggettività, ovvero da un attacco contro quest'ultima che si svolge in seguito alla morte fisica e mediante un determinato uso di immagini e parole.

5.3 Agency e vulnerabilità. Il trauma vicario della visione di soggetti morenti.

Nella sua riflessione sull'11 settembre, e sulle sue conseguenze e contingenze, Judith Butler lega l'esperienza globale e etica del lutto -nazionale, collettivo, e individuale- ad una più generale teoria dell'intersoggettività, ovvero della

²⁵⁹ A. Fitzpatrick, cit., p. 85.

reciproca influenza e dipendenza delle soggettività, in cui il sé, attraverso l'esperienza della vulnerabilità dell'Altro, riconosce ed esperisce anche la propria vulnerabilità. In questi casi, spiega Butler, il dolore della perdita e quello della vulnerabilità si mostrano come originati dal nostro essere soggetti socialmente costituiti, e come tali necessariamente legati all'esistenza altrui. In altre parole allora, l'esperienza del terrore collettivo esibisce il rischio della perdita dei propri legami affettivi connotandolo come ontologico della soggettività nella misura l'esistenza di quest'ultima ne implica inevitabilmente l'esposizione all'agire di altre soggettività, e dunque "al rischio della violenza in virtù di quella esposizione"²⁶⁰. Immagine e etica sembrano in questo senso allora integrarsi nella politica globale di governi che a ben vedere le basano proprio su quelle che Butler definisce micropolitiche della relazionalità in cui si punta a sottolineare continuamente il rischio della mutua vulnerabilità. In altre parole allora, e ritornando qui anche ai concetti espressi da Kaplan nella sua analisi dell'11 Settembre, è proprio facendo perno sulla consapevolezza della forza empatica dell'esperienza traumatica vicaria, che le politiche globali post-undici settembre sembrano aver mediaticamente manipolato le soggettività sottoposte al proprio potere, e dunque la loro vulnerabilità.

In questo senso allora, come spiega ancora Butler, sebbene l'angoscia e il cordoglio costituiscano condizioni interiori del soggetto, esse, dirigendo anche l'attenzione sugli affetti perduti, inducono il soggetto afflitto ad un senso di solitudine, ma non di autonomia: ciò che rimane dal dolore di una catastrofe collettiva, scrive Butler, è la realizzazione che siamo soggetti socialmente costituiti, comunità e nazioni; laddove l'esperienza dell'angoscia e del cordoglio si caratterizza proprio per la realizzazione che il sé viene in questi casi radicalmente trasformato e irrevocabilmente, attraverso la perdita dell'altro.

Questa descrizione della soggettività in lutto come figura che reagisce empaticamente alla morte dell'altro come se si trovasse di fronte alla propria morte, si configura, per noi, come modello per un'interpretazione delle immagini traumatiche riguardanti l'11 settembre come *exemplum* di questa riduzione del soggetto guardante -lo spettatore- allo stesso stato di vulnerabilità del soggetto

²⁶⁰ Butler, *Vite precarie*, cit., p. 20.

guardato, immagini spettacolari dunque, di un'estetica traumatica. Si tratta insomma di un'ipotesi di mutua vulnerabilità, un'afflizione che deriva al soggetto guardante dal trauma vicario scaturito dalla visione e dall'identificazione con il soggetto guardato, una relazione intersoggettiva che a partire da una descrizione del lutto e dello sconvolgimento intesi come stati "inarticolati" ("la mia narrazione vacilla, come dovrebbe", scrive Butler²⁶¹), stabilisce una relazione tra la visione e la rappresentazione di una *embodied subjectivity* al limite della sua vita, e i derivanti limiti della capacità di descrizione del linguaggio, nonché dei media e della loro capacità di rappresentazione.

Per questo tipo di riflessioni ci sembra allora che la foto di Richard Drew, e con essa poi il cortometraggio di Inàrritu basato sullo stesso tipo di immagini, qui in movimento, costituisca un esempio particolarmente significativo. Pubblicata il 12 settembre 2001, sui giornali di tutto il mondo tra cui il *New York Times*, (e il canadese *Globe and Mail*), essa provocò l'immediata reazione dei lettori contro l'eccessiva crudezza dell'immagine. Una reazione che pertanto stabiliva immediatamente il valore iconico di quell'immagine, metonimia dell'insostenibilità traumatica di quegli eventi. Nella sua chiarezza dei dettagli e nelle qualità formali impressionanti, essa non solo catturava ma amplificava i dettagli più orribili di quei momenti, laddove in effetti le persone che precipitarono dalle torri in quella giornata sembrarono ben presto incarnare il continuo e imprevedibile dilagare tragico degli eventi, donando, come scrive Fitzpatrick, "carne e forma al movimento della caduta, dal quale anche l'architettura veniva distrutta"²⁶². Così, l'isomorfismo tra il corpo delle vittime, e gli edifici colpiti, descritto in questi termini da George Lakoff: "gli alti edifici sono metaforicamente persone che stanno in piedi, ogni torre che cade diventa un corpo che cade"²⁶³, divenne perciò ben presto per molti la rappresentazione sostitutiva e simbolica della morte di amici o affini, per i quali le contingenze della morte non erano mai state chiarite.

²⁶¹ Butler, cit., p. 23.

²⁶² Fitzpatrick, cit., p. 88.

²⁶³ G. Lakoff, "Metaphor of Terror", in *The Day After*, si veda il sito: <http://www.press.uchicago.edu/News/91>.

Da un punto di vista formale la foto di Drew grazie alla “sua simmetria e alla sua verticalità” sembra “saltare fuori dallo schermo”: le strisce bianche e nere di ferro di una delle torri formano al suo interno una sorta di specchio negativo che riflette l’immagine bianca e grigia della seconda torre, dando luogo così ad composizione visiva la cui regolarità geometrica, i materiali (vetro, acciaio, e cemento) e i colori monocromatici rimandano, sostiene Fitzpatrick, al minimalismo di Donald Judd, Carl Andre e Sol LeWitt, mentre l’illusione ottica creata dalle striature invertite della luce e dell’ombra della facciata (un effetto prodotto della luce naturale e della torre destra che sta crollando) rimandano alla pittura ottica di Bridget Riley, come di Frank Stella dei primi anni ’60 lavori di pittura in nero e colori metallici. Tuttavia, al contrario dell’astrazione e della rigidità di questi artisti, la fotografia di Drew, essendo animata dal corpo di un uomo, spezza quell’eleganza formale e ci conduce in una dimensione del tutto diversa. La perfetta linearità delle due torri, che incontra il centro della fotografia come a formare il dorso di un libro è qui tagliata dalla forma dell’uomo, i cui abiti neri e bianchi sembrano complementari alla facciata dell’edificio e alla sua superficie. Così, nella dozzina di immagini catturate da Drew dell’uomo in caduta libera, questo particolare *frame* si connota di un maggiore impatto visivo in virtù di una certa eco che in essa si viene a creare tra la posizione dell’uomo, simile a quella di un missile, e la sua nemesi, le torri che lo avvolgono.

L’effetto di prossimità prodotto dall’alta risoluzione digitale dell’immagine poi, mettendo a fuoco dettagli personali come il vestiario dell’uomo raffigurato (una giacca da chef e gli stivali) o la sua fisionomia (alto e con spalle larghe), provvede ad una umanizzazione dell’immagine, in cui l’effetto di “eccessiva” vicinanza alla posizione dell’uomo produce poi nello spettatore un effetto di *shock*, ovvero una risposta emozionale, traumatica, prima che estetica, rispetto a ciò che vede. Ci sembra allora, che così caratterizzata l’immagine di Drew rimandi a quella riflessione barthesiana²⁶⁴ sulle qualità strutturali e affettive della fotografia, nonché sul rapporto della capacità riproduttiva del mezzo con la sua peculiare scansione del tempo e con il concetto di mortalità. Nella sua analisi, Barthes aveva interpretato la capacità attrattiva ed empatica della fotografia, nonché dei

²⁶⁴ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.

fotogrammi di determinati film, mediante il concetto di *punctum*, con il quale intese definire un determinato contenuto visivo dell'immagine fotografica più profondo dell'evidenza, un dettaglio inassimilabile, profondamente personale ed emozionale della fotografia, difficile, a volte impossibile, da individuare o articolare, il quale a ben vedere era tale per via della sua matrice traumatica, della sua capacità di "pungere" l'osservatore, di chiamarlo direttamente in causa. Per Barthes il *punctum*, cattura il soggetto retroattivamente attraverso la paura della mortalità: a volte esso si trova in quei dettagli storicamente al di fuori del tempo che rimandano al trascorrere del tempo o che indicano la morte del soggetto fotografico; a volte è il dettaglio che causa l'improvviso minaccia dell'incombente della morte. Esso è in definitiva un elemento "evasivo", non facilmente individuabile (a causa del suo contenuto traumatico), capace di spostarsi e di mutare la propria forma nella memoria. Applicato alla fotografia di Drew, questo concetto aiuta a definire quell'opposizione ad essa connaturata tra le sue qualità formali tanto definite e il suo soggetto traumatico, e pertanto sfuggente. In questa immagine allora, il *punctum* riguarda innanzitutto la posa dell'uomo, indicante il movimento e dunque per questo indefinita, nonché a un livello più fondamentale il mero fatto della presenza di quell'uomo nella fotografia, in questo senso, è il modo in cui il corpo cade a comunicare qui il *punctum*, che rompe l'estetica della composizione. Ma c'è un secondo livello che in questa foto interviene a determinarne il suo carico di pungente in assimilabilità, ed appunto il discorso della temporalità e della mortalità, ovvero il fatto che nel momento in cui è immortalato il soggetto di questa foto non è ancora morto. Come gli altri che caddero dalle torri anch'egli era ancora vivo quando la sua immagine veniva immortalata, ed è di questo particolare momento che la fotografia ci fornisce la sua rappresentazione. Di qui, stando alla teoria barthesiana, questa temporalità peculiare e transeunte, sfuggente eppure colta dallo scatto fotografico, questa temporalità del "questo è stato", che Barthes definisce "noema", costituisce in effetti un tratto propriamente ontologico della fotografia, ed è precisamente ciò che procura la sensazione di aberrazione dello spettatore alla vista di quella fotografia: se da un lato essa ci fornisce l'assoluta certezza che l'oggetto ritratto sia effettivamente esistito davanti alla lente,

dall'altro poi, essa si lega in modo inscindibile e complesso alla morte, di cui rappresenta, parafrasando Barthes, il futuro anteriore. La foto di Drew sembra perciò configurarsi come letteralizzazione di quella qualità, di quella temporalità, che Barthes definisce ontologica del mezzo fotografico (e che dunque attribuiva nei suoi scritti alla fotografia in generale), una dimensione sospesa del “questo sarà e questo è stato”, in cui “io osservo con orrore il futuro anteriore di cui la morte è l'obiettivo ... che sia o non sia il soggetto già morto, ogni fotografia è questa catastrofe”²⁶⁵.

La fotografia, scriveva Barthes, è al contempo testamento e indice di un momento passato e di un soggetto che lo ha abitato e in questo senso la temporalità associata con il suo *noema* risulterà associata in modo complesso con la morte, mediante il suo movimento duale, al contempo rivolto al passato e al futuro. In questo senso allora, la fotografia rappresenta per il nostro teorico un tipo metafisico di morte (una pietrificazione, un *freezing* del suo oggetto), ma, a causa del suo frequente raffigurare persone che sono morte e di cui rimane la riproduzione fotografica, prefigura anche in qualche modo la morte del suo soggetto. Si tratta di circuiti descritti attraverso il tempo e la mortalità, che Barthes aveva articolato nel suo lavoro in riferimento al *Ritratto di Lewis Payne*, di Alexander Gardner (1865), fotografia dell'affascinante giovane condannato a morte nella sua cella carceraria, ancora vivo nella foto, ma in attesa del compiersi del suo destino di morte. Nella prospettiva di Barthes (secondo cui egli è morto, e sta andando a morire) il *noema* della fotografia ritrae l'orribile consapevolezza del soggetto ritratto che, come l'uomo di Drew, è al contempo già morto e non ancora morto. Come il giovane Payne, anche il soggetto anonimo di Drew sembra doppiamente condannato: alla morte di cui questa foto è il preludio; ma anche d'altro canto a vivere per l'eternità in questa emulsione fotografica. Il “falling man”, come fu denominato sulle copertine dei giornali, è infatti anch'esso una figura transizionale in cui morte è inscritta in modo ancor più esplicito, di quanto lo fosse la pena capitale nel ritratto di Lewis Payne (la cui posizione è in posa e composta), sebbene la percepita “futura anteriorità” (la disconnessione temporale di Barthes che conduce sempre alla morte) è del tutto simile.

²⁶⁵ Ivi, p.

Come scrive Fitzpatrick, che le vittime dell'11 settembre cadute giù dalle torri cerchino di “guadagnare” tempo è evidente nella traiettoria descritta dai loro movimenti. In questo senso, come si vede dagli undici restanti fotogrammi ripresi da Drew, che seguono la tragica discesa dell'uomo per diversi metri²⁶⁶, la sequenza di Drew mostrandoci le varie scomposte posizioni assunte dall'uomo durante la sua caduta ci offre un saggio di quella vulnerabilità del corpo cui abbiamo accennato all'inizio del nostro discorso. In uno di questi fotogrammi, in particolare, il corpo dell'uomo appare rovesciato a causa di un colpo di vento, che lo forza così violentemente da lacerarne la maglia sul dorso. La complessità tuttavia di questa visione, deriva dal fatto paradossale, che, comparato con il primo fotogramma della sequenza, in cui la posizione raccolta del soggetto incuteva terrore al suo spettatore, qui invece, la figura capovolta e più scomposta, sembra produrre un effetto paradossalmente opposto, che in un certo senso placa l'inquietudine traumatica, la vertigine empatica della visione spettatoriale. Il settimo fotogramma, in effetti, produce l'effetto visivo di un falso senso di sospensione, come se il suo soggetto scomposto stesse fluttuando e non precipitando. È a questo punto allora, che la fotografia mostra tutto il suo contraddittorio potenziale di immagine aberrante e al contempo la sua capacità insita di catalizzatrice di piacere visivo.

5.4. Vulnerabilità e piacere visivo.

Rispondendo alle obiezioni mosse alla crudezza delle sue immagini, Drew aveva affermato, riferendosi ai fini della professione fotogiornalistica: “noi registriamo

²⁶⁶ L'intera sequenza fotografica fu poi pubblicata sull' *Esquire*, dove accompagnava l'articolo “The falling man” di Tom Junod.

la storia. Questa è stata la storia di quel giorno. Io non ho fotografato la morte. Ho fotografato parte della sua vita”²⁶⁷.

Il settimo frammento di Drew, con la sua figura capovolta, quasi apparentemente volteggiante, si carica di tanta problematicità rispetto alla sua denominazione in quanto a ben vedere essa tocca nel suo osservatore corde che non hanno semplicemente a che fare con la *pietas* suscitata dalla tragedia di una morte tragicamente provocata, ma solleva invece, inaspettatamente proprio mediante la posizione del suo soggetto, riflessioni che hanno a che vedere con il concetto di *agency*, con la capacità di agire e decidere della soggettività. Come scrisse Tom Junod, la visione del fotogramma suscitava negli spettatori reazioni diverse. Di fronte al corpo sospeso dell'uomo di Drew alcune persone leggevano nella sua posizione non necessariamente la rassegnazione della morte, ma anche l'espressione di uno stoicismo, di una forza di volontà, in altri termini l'espressione di una discordante e terribile libertà. La convinzione suggerita dalla posizione del “falling man” sembrava suggerire infatti in realtà una scelta, inconcepibile, dettata dalla realtà al di fuori dell'obiettivo: non si trattava di figure che “cadevano” –come per un incidente- ma che “saltavano”, il che implica una *agency* terribile in cui è implicata la sola scelta suicida del saltare di fronte inevitabilità della morte.

Nel momento in cui le immagini anche televisive di questi cori in caduta libera dalle Torri si diffusero la mancanza di precedenti pose ben presto il problema da un lato linguistico, della denominazione e descrizione della loro condizione, laddove l'allusione ad una scelta suicida si connotò ben presto come problematica; e dall'altro pose il problema del confronto con la soggettività di queste figure, poiché la mancata identificazione indusse in un primo momento ad una violazione della loro privacy, che successivamente, per volere dei tanti parenti di vittime mai identificate venne censurata. È sulla base di questo, allora, scriveva Junod, che da un lato, le stesse istituzioni che si occuparono di identificare e conteggiare le vittime non vollero definire coloro che morirono in questo modo come suicidi, e d'altro canto queste scene vennero inizialmente censurate sui media generalisti.

²⁶⁷ Fitzpatrick, cit., p. 90.

Dunque il caso della foto di Drew pone il problema dell'identità dei morti, una identità, che sembra perciò ruotare intorno ad una nozione ambivalente di *agency*. Di fronte all'impossibilità di ritrovare le effettive generalità di queste vittime, il problema linguistico divenne quello di una rappresentazione di queste soggettività anonime che si legasse ad un'idea eroica di scelta suicida, o di innocenza di fronte all'accidentalità della propria morte. Diviene evidente allora, come la vulnerabilità qui diventi il lato oscuro dell'*agency*. Come ha detto Butler: "il corpo implica la mortalità, la vulnerabilità, l'*agency*; la pelle e la carne ci espongono allo sguardo degli altri, ma anche al tocco e alla violenza e il corpo ci espone al rischio di diventare l'agente e lo strumento di questi ultimi"²⁶⁸.

Nella visione di Butler, l'effetto del nominare, conferire esistenza a un soggetto, o nel caso della censura, negare l'esistenza soggettiva, conferma che i nomi sono non solo meramente descrittivi ma anche generativi. Ma laddove l'atto del denominare non riguarda semplicemente i nomi propri, ma anche i termini descrittivi (qui l'atto del cadere o quello del saltare), il caso della foto di Drew, e dunque anche dei suoi analoghi, ha valore positivo di attribuzione di soggettività, mediante la sua descrizione visiva o verbale, egli in effetti, diventa soggetto, a dispetto del suo apparente anonimato. Al contempo tuttavia, la vulnerabilità del corpo raggiunge qui anche il livello verbale, essendo morti, questi soggetti, non potranno mai rifiutare la denominazione loro attribuita, non potranno arrestare quello che Butler definisce il potere fissativo del nome, restando perciò totalmente vulnerabili rispetto a questa attività postuma.

²⁶⁸ J. Butler, *Vite precarie*, cit., p. 26.

5.5. La rappresentazione della caduta nel vuoto prima dell'11 settembre.

L'ambivalenza che emerge in tanti modi nella fotografia di Drew, riguardante il richiamo estetico in tensione con, o forse dovuto all'impossibile indeterminatezza della posizione dell'uomo, mostra paralleli con altri lavori artistici fotografici precedenti l'11 settembre.

Poste a confronto con le immagini dell'11 settembre, le contraddizioni messe in moto da *Leap into the void* (1960) una fotografia di Yves Klein rivelano le caratteristiche che rendono un'immagine del cadere nel vuoto tanto irresistibile da un punto di vista rappresentativo, nonché metafisico ed esistenziale. Un gesto centrale situato tra le generazioni artistiche (moderne e postmoderne) e le tradizioni geografiche (europea, americana, asiatica), la performance di Klein è un esempio nascente della *body art* in cui vediamo un praticante di judo con un fotografo –Harry Shunk- che documenta l'evento. La posizione del corpo di *Leap into the void* di Klein mostra una contingenza tra *agency* e vulnerabilità che è simile a quella della fotografia di Drew, la cui accezione è completamente diversa dal momento che nel caso di Klein siamo di fronte ad una performance artistica. In questo caso infatti il soggetto viene mostrato mentre si libra verso l'alto, il suo petto e la testa si inarcano verso il cielo, tentando di sbarazzarsi del peso del corpo. Con la sua foto, Klein sembra allora esprimere più che altro le aspirazioni di totale libertà proprie dell'utopia modernista, il potere dell'individuo (che come Amelia Jones ha affermato, sono assegnati ad un soggetto maschio, bianco, e occidentale), il suo desiderio di salire nell'aria a dispetto dei limiti del suo corpo. E di fatti nella fotografia, il corpo resta “al sicuro”, librandosi nell'aria e sovvertendo l'immanenza del suo corpo pesante, dispiegandosi più che altro come un veicolo creativo.

Successivamente, allora, e sulla stessa scia, tra il 1962 e il '63, sicuramente tenendo conto della foto di Klein, anche Andy Warhol creava una sua serie di serigrafie a partire da foto di *tabloid* che ritraessero persone nell'atto di saltare da edifici urbani. Questi “suicidi” –il titolo della serie è *Suicides*- erano parte di un più ampio progetto intitolato *Death and Disasters* (“morte e disastri”), una serie

che avrebbe poi incluso i più noti “incidenti d’auto”, le “sedie elettriche”, le “rivolte razziali” e le immagini di Jackie Kennedy. L’immagine di *Suicide* (1962) impressiona all’interno della serie perché non si basa sulla scelta di un racconto seriale, limitandosi invece a mostrare il salto a mezz’aria di un uomo in un singolo *frame*, un unico istante che Warhol ritiene sufficiente per il suo racconto. L’uomo inquadrato è sospeso nell’aria, adiacente ad un edificio di mattoni, la geometrica regolarità del quale è in conflitto con le bolle spettrali e le pieghe causate dall’inchiostro della serigrafia. La figura terrificante, di cui faccia e corpo appaiono oscurati, viene colta in un’empatica posizione accovacciata da un angolo obliquo. In questo caso allora, l’utilizzo di immagini fotogiornalistiche, lungi dal configurarsi come parte di una cosiddetta estetica dell’impassibile (meccanicamente riprodotta, mancante di rispetto verso l’immagine originale, senza tocchi emotivi o dichiarazioni che chiariscano il suo intento), suggerisce invece la scelta di Warhol di lavorare con un materiale orbitante intorno al concetto del trauma, in questo caso implicando poi una critica dello stile di vita e della politica americana contemporanea.

Sulla scia del lavoro di Warhol, nel 1979, l’artista Sarah Charlesworth creava una serie di sette lavori basati su fotografie di giornali di persone ritratte a mezz’aria, tutte nell’atto di saltare o di cadere da edifici, ingrandite molte e poi stampate come un unico fotogramma. *Unidentified woman, hotel corona de Aragòn, Madrid* (1979-80), questo il titolo, mostrava una donna in caduta libera di fronte ad un edificio a molti piani. Appropriandosi di un’immagine da un contesto e esibendola in un altro, Charlesworth continuava il lascito di Warhol nel mescolare diversi generi (arte e fotogiornalismo) e le loro funzioni, le loro tradizionali gerarchie, ed inoltre, servendosi proprio di quella decontestualizzazione essa prendeva una posizione politica rispetto alla nozione di genio artistico e autenticità, esibendo l’apparente naturalezza delle strutture significanti attraverso le quali nasce il significato fotografico.

In *Unidentified woman*, le gambe della donna sono esposte come se il suo vestito si alzasse sul dorso per coprire la sua testa e la faccia, mentre la grana dell’ingrandimento aggiunge mistero all’immagine, in cui il denso nero del fondo della fotografia contrasta con la luminosità della parte superiore, suggerendo

l'idea di un ambiente subacqueo. La foto di Charlesworth sembra rimandare all'estetica di quella di Drew e del suo *Falling Man*, laddove essa enfatizza l'impressione di una figura che cade come se stesse fluttuando o nuotando in un mondo etereo senza forza di gravità. L'idea della morte, è dunque meno incombente rispetto agli altri due casi che abbiamo citato fin qui.

La foto di Charlesworth in altri termini, diluisce la percezione di chi guarda di un imminente impatto al suolo, e così, avendo assicurato che qui la violenza è solo potenziale –contraddetta dalla tranquillità o dal movimento arrestato della figura– essa colloca poi anche lo spettatore in un limbo metafisico a mezza via tra la fascinazione e l'orrore. Mentre la trasgressiva ripetizione nel lavoro di Warhol produce un effetto di panico o *shock*, con l'approccio di Charlesworth il tono si sposta invece su una interrogazione più fredda. Mentre Warhol da molte informazioni per confermare la modalità della morte, sia nel titolo che nell'immagine, Charlesworth le nasconde, forse conducendo a sperare diversamente, e alla fine definisce una scena il cui aspetto più provocatorio è la sua indeterminatezza.

In effetti anche Roland Barthes suggeriva l'importanza etica che una didascalia o un titolo racchiudono per fissare un significato quando sosteneva che il testo è il diritto del creatore di ispezionare l'immagine, e che dunque questo atto del fissare una denominazione sia in definitiva un atto di controllo. Per la sua foto, Charlesworth aveva scelto di rendere sconosciuto il nome proprio della donna raffigurata -il giornalista originario non riuscì a saperlo- e questa mancata identificazione può essere intesa come un codice implicito, ovvero come una garanzia di privacy per la morte, come l'imposizione di una distanza oggettiva, o come un rinuncia alla responsabilità. L'uomo di Drew e la donna di Charlesworth stanno cadendo: una ricostruzione che alla fine incoraggia a una lettura del lavoro come un documento di una vita corporea piuttosto che una istanza di anonimato, una figura senza peso, sospesa dall'estetica forse in un fato trascendente.

5.6. L'arte dell'11 settembre: indeterminatezza e animazione sospesa.

Nel settembre del 2002 la scultura intitolata *Tumbling Woman* (fig.4), di Eric Fischl, veniva installata nel Rockfeller Center e dopo solo una settimana veniva coperta con un telone e rimossa a causa delle proteste sollevate dal pubblico contro di essa. La figura nuda femminile veniva ritratta in una posizione che imitava una caduta libera arrestata a poca distanza dal suolo, dunque molto simile alle figure delle fotografie di Charlesworth e Drew, e come quelle in effetti anch'essa sembrava perpetuamente sospesa. L'obiettivo di Fischl per la sua scultura era quello di un tributo personale a un amico stretto che lavorava al sedicesimo piano di una delle Torri. Artista conosciuto sin dagli anni settanta per i suoi lavori figurativi di pittura e scultura, Fischl aveva infatti voluto con quest'opera tentare di formulare una dichiarazione universalizzante, un monumento che permettesse ai portatori di quel lutto di lamentare la loro tristezza non per poter sanare la perdita o coprire la narrativa brutale di quel giorno, ma piuttosto per formare un'espressione appropriata della tragedia, della quale con la sua opera voleva trasmettere il senso di realtà delle esperienze vissute dalle vittime.

Piuttosto che l'adozione dell'astrazione, la strategia di Fischl fu invece quella di rappresentare un corpo nella sua massa, nella presenza, nel movimento pesante, come per respingere la scomparsa e la disintegrazione dei corpi di coloro che perirono, molti dei quali non furono mai ritrovati.

La posizione sgraziata della *Tumbling Woman* allude all'impatto col suolo e pertanto rimanda all'immagine delle membra che scendono. Fu probabilmente per questa ragione che la scultura sembrò eccessiva agli occhi di alcuni spettatori, che interpretarono l'esposizione di questo corpo che si contorce in caduta libera come un pezzo di fotogiornalismo plastico e feroce. A dispetto delle sue tre dimensioni la rappresentazione di Fischl è perciò vicina a quelle di Drew e Charlesworth per via almeno di un aspetto molto importante: il corpo è mostrato in un momento

elusivo relativamente prima che prenda contatto con il suolo -un momento dunque di animazione sospesa che è coinvolgente nella sua indeterminatezza.

L'opera dell'artista multimediale Carolee Schneemann, intitolata *Terminal Velocity* (2001-5) consiste in una serie di scansioni in bianco e nero realizzate al computer di fotografie di giornali, che includono quella di Richard Drew, che ritraggono corpi che cadono dalle Torri l'11 settembre, qui fortemente ingrandite e unite a formare un'imponente griglia. La ripetizione e la simmetria della griglia, richiama le serie di Warhol, e in particolare *One Woman Suicide*, 1963, che ritrae una donna in camicia da notte, con le braccia e le gambe divaricate come una bambola di pezza, che cade a mezz'aria davanti ad un edificio. Warhol aveva ripetuto la sua immagine per trenta volte (un gesto insieme comico e osceno) e riportando di volta in volta significative variazioni della qualità della stampa tra un frame e l'altro, con alcune lacune e alcuni doppi dell'immagine nell'applicazione dell'inchiostro sulle serigrafie. A differenza di Warhol e di Charlesworth, l'intento di Schneemann, come nel caso di Fischl, era quello di un pubblico elogio. Per lei, il processo di creazione del lavoro era stato un tentativo di individuazione del sentimento di quelle vittime raffigurate, ottenuta mediante un processo intimistico di scansione e allargamento delle immagini, un avvicinamento progressivo, scatto dopo scatto. Il desiderio di questa artista di rappresentare il dramma umano di nove persone, non fu però percepito dai newyorchesi, la cui violenta disapprovazione del lavoro quando fu mostrato nel 2001 venne espressa attraverso il danneggiamento dell'insegna della galleria e la scrittura di oscenità nel libro degli ospiti. In effetti, come commentò la stessa Schneeman all'epoca dei fatti, fu proprio il fatto di mostrare un tale grado di vulnerabilità ad essere considerato vergognoso e oggetto di una certa speculazione. Il carico emozionale dei fatti rappresentati era in realtà per quegli spettatori traumatizzati tanto intenso che i tentativi espliciti dell'artista di riconoscere la sofferenza di coloro che rappresentava, non trovarono nella sua scelta mezzi espressivi che potessero essere considerati adeguati.

Nelle immagini di Schneeman le dimensioni dei corpi crescenti progressivamente nel passaggio da un fotogramma all'altro costituirono una scelta formale con forti implicazioni etiche. L'accresciuta grandezza da un frame al successivo si poneva

infatti in una relazione inversa con la perdita tragica di *agency* inscritta nella caduta libera delle persone raffigurate. In questo senso allora, ingrandirne la misura sembrò sminuirne la vulnerabilità piuttosto che far loro un tributo. Inoltre, il formato a griglia usato dall'autrice, ripetendo le stesse immagini in colonne verticali, apparve come una successione di tipo seriale piuttosto che sequenziale, il che implicava l'assenza dell'impressione di un cambiamento tra un'immagine e l'altra e con essa del fiorire del movimento (simile alla modalità della cronofotografia di Marey o di Muybridge degli anni settanta dell'Ottocento). Schneemann aveva infatti adottato *figure* differenti inserendole in una composizione, ripetendole poi in formati sempre più grandi posti in successione verticale nella griglia finale. In questo modo le strisce create dalle fotografie formavano un parallelo con quelle delle torri, e se qui il formato a griglia e la serialità usati dall'autrice implicavano un senso di movimento nel ritmo della composizione complessiva, ciò non avveniva anche per i corpi in caduta libera, i cui movimenti non si modificavano.

Come indica il titolo *Terminal Velocity*, l'intento dell'autrice era appunto quello di fermare e rendere immobili quei corpi che nella realtà degli eventi erano stati ripresi in un momento in cui compivano una sorta di movimento agonizzante. Questa sospensione però, piuttosto che incoraggiare nello spettatore l'identificazione con coloro che stavano cadendo, attraverso una narrazione della loro traiettoria, punta invece a spettacolarizzare la soggettività –corpo rizzata- al limite della sua esistenza.

5.7. Un film sull'11 settembre. Lo *shock* percettivo e il trauma virtuale.

Laddove le fotografie degli eventi dell'11 settembre avevano basato la potenza della propria rappresentazione sul rapporto tra la mobilità estrema dei propri soggetti, che in modo proporzionale ne mostrava la traumatica vulnerabilità, e la capacità immobilizzante della riproduzione fotografica, che di fatto immortalandoli estraniava quegli stessi corpi dallo spazio e dal tempo gravitazionale, la veicolazione di quelle stesse scene nella forma di immagini in movimento, televisive o cinematografiche o dei nuovi media, ne modificava completamente il senso, in virtù della possibilità che essi consentivano una forma di rappresentazione che mettesse in gioco anche altri elementi formali e costitutivi di quegli eventi, dal movimento, al tempo, al peso dei corpi, al suono.

La questione è evidente in uno dei cortometraggi creati in risposta agli eventi dell'11 settembre, uno degli undici che componevano il film intitolato *11 Settembre 2001 (11' 09''01 - September 11)*, prodotto nel 2002 da Alain Brigand. Il progetto complessivo prevedeva episodi della durata simbolica di 11 minuti, nove secondi e un fotogramma, affidati rispettivamente ad undici registi di fama internazionale provenienti da undici paesi –e culture- diversi, da cui sarebbe poi derivato il titolo di ciascuno di essi. Con un budget di 400.000 dollari ciascuno, dall'Iran al Giappone, dalla Francia all'Afganistan, dal Burkina-faso alla Bosnia-Erzegovina, agli Stati Uniti, ovviamente, essi vennero distribuiti nel giorno simbolico del primo anniversario della tragedia del 2001. Con vicende ambientate in luoghi e momenti storici diversi, registi come Sean Penn, Claude Lelouch, Mira Nair, Ken Loach, Youssef Chahine, proposero così ad un anno di distanza il proprio contributo alla commemorazione -nonché ad una visione globale-della strage di Manhattan.

Tra questi, in sintonia con il tema visivo che abbiamo trattato finora in questo capitolo, l'episodio intitolato *Messico*, di Alejandro González Iñárritu, si concentra su due dei movimenti che definirono quel giorno: i corpi cadenti dalle Torri e la caduta implosiva delle Torri stesse. Il contributo di Iñárritu, con le sue lunghe sequenze prive di immagini, si configura innanzitutto come un'esperienza crescente di sonorità ansiogene. Non vedendo altro che uno schermo nero, l'attenzione dello spettatore si concentra sul sovrapporsi di varie e discordanti tracce sonore, tratte da frammenti documentari di quei tragici momenti, in un

climax ascendente che culmina con il crollo delle Torri. Così, a partire dalla voce fuori campo che riproduce la recitazione corale di alcune litanie della cultura Chapas, che inscrivono la testimonianza di Iñàrritu al di fuori del contesto statunitense, il sonoro del film diviene una drammatica iperbole sonora composta dal susseguirsi e sovrapporsi di commoventi e allarmanti testimonianze di varia natura: dalle chiamate di emergenza ai soccorritori, ai frammenti di cronache radiofoniche e di notiziari di tutto il mondo, dalle registrazioni audio di telefonate fatte da persone intrappolate nelle torri, alle voci isterizzanti dei testimoni presenti sul luogo degli attentati, tutti ad intermittenza interrotti dai fragori –inizialmente non ben identificabili- prodotti dello schianto al suolo dei corpi delle vittime lanciatisi dalle torri prima del crollo, unici frammenti visivi consentiti allo spettatore, fatta eccezione per quelle senza audio del crollo delle Torri. La caotica sovrapposizione di suoni dei primi minuti del film, lascia infine spazio alla poderosa musica di orchestra di Gustavo Santaolalla e Osvaldo Golijov, il cui volume crescente sembra descrivere il calare di un complessivo velo funerario sullo scenario delle Torri, preparando all'irrompere del fracasso delle torri che collassano, intervallato dal ritorno delle iniziali litanie religiose di indiani Chapas e dal sonoro di una radio Americana che con impeto richiama alla vendetta e alla punizione.

Così caratterizzata, l'esperienza cinematografica proposta da Iñàrritu si configura quindi come una privazione visiva, interrotta solo dall'intermittente scorcio dei corpi che cadono dalle Torri, e poi dalle Torri stesse che collassano su se stesse, sequenze che illuminano fugacemente lo schermo nero per pochi attimi alla volta. La scelta di questa sequenza in particolare, abbinata a quegli elementi sonori, appare allora come il tentativo di comporre una *summa* degli elementi più scioccanti di quei momenti, degli elementi più scioccanti per chi stava assistendo mediaticamente a quegli eventi tragici. La struttura del film, composta di continue frammentazioni, priva di una successione lineare, con i suoi *flash* pregnanti e disconnessi, sembra perciò proprio riprodurre la tipica struttura antinarrativa dei racconti traumatici, ovvero del trauma -vicario- vissuto dagli spettatori mediatici. Le sequenze dei corpi che cadono sono qui proiettate abbastanza a lungo da consentire la percezione spettatoriale della loro velocità e movimento, e tuttavia

non abbastanza da consentire allo spettatore di fermare lo sguardo su di essi. Possiamo dire allora, che in questo modo la scelta di proporre immagini unicamente mediante fugaci interruzioni del vuoto ansiogeno dei fotogrammi neri, punta a manipolare, invertendoli, i rapporti tra le specificità formali proprie del cinema, privilegiando il sonoro a scapito della proiezione di immagini in movimento, luci e colori. Così, nel film di Iñàrritu, l'effetto *flash* provocato nella mente dello spettatore si configura come un'esperienza retinica che addolora emozionalmente quanto fisicamente lo spettatore, costretto in una condizione di attesa, in uno stato di sospensione nel nero del cinema, mentre l'immagine "desiderata" è nascosta, per poi apparire come un colpo all'improvviso, una scheggia di luce in cui i corpi si registrano ma non vengono mai messi a fuoco.

A ben vedere però, l'inversione operata da Iñàrritu è duplice. Se da un lato infatti, lo spettatore normalmente passivo e ricettivo è qui immerso e immobilizzato in un'oscurità e per questa via in uno stato di vulnerabilità, d'altro canto poi, la dominanza del buio sulla luce diviene anche metafora della velocità con cui i corpi che cadono scompaiono dal mondo: scintille di luce che non possono essere toccate, fermate, protette, ma solo testimoniate. Solo il ritmico cantare degli indiani Chapas offre allora un sollievo alla visione, che risulta tuttavia troppo effimero.

Come scrive Fitzpatrick, "se [nel cinema] il senso del movimento che il film porta con sé è solitamente creduto essenziale per trasmettere una sensazione di vitalità, l'effetto di realtà raggiunge [poi] il suo punto limite quando il movimento comunicato è fatale, come nei corpi che cadono". In questo senso allora, nel caso di *Messico* il *medium* cinematografico, dalla sua capacità di riproduzione in movimento, non sembra più derivare il proprio *appeal*, ma la sensazione traumatica dello *shock*. I momenti violenti del film presentano infatti una sorta di fenomenologia dello *shock*, in cui i salti visivi e i suoni devastanti vengono accompagnati dalle palpitazioni del cuore e dai brividi del corpo dello spettatore, ovvero dalle reazioni suscitate da un utilizzo "affettivo" del sonoro (si pensi all'audio di un cellulare che registra il grido di un uomo di fronte alla torre che crolla "oh my god, oh my god!", o di un messaggio inviato da una donna in procinto di morire alla sua famiglia, "I love you so much"). Queste voci

funzionano infatti empaticamente nel film come strumenti di identificazione, attraverso i quali lo spettatore esperisce il suo trauma vicario.

Come ha scritto a proposito dell'11 settembre Slavoj Žižek, riprendendo l'affermazione provocatoria di Karl-Heinz Stockhausen secondo cui gli aerei che colpiscono le torri rappresentano "l'opera d'arte definitiva", il crollo delle Torri gemelle può essere immaginato come una sorta di "chiusura in *climax* della 'passione per il Reale' dell'arte del XX secolo", laddove l'intento degli stessi terroristi nel compiere il loro assalto, non era stato primariamente quello di provocare il danno materiale, quanto il raggiungimento del suo effetto spettacolare²⁶⁹.

"Quando a distanza di giorni dall'11 settembre, il nostro sguardo ancora veniva catturato dalle immagini dell'aereo che colpiva una delle torri, tutti noi siamo stati costretti a sperimentare cosa siano la 'compulsione a ripetere' e il godimento al di là del principio di piacere: volevamo rivedere, ancora e ancora, le stesse scene fino alla nausea, e la misteriosa soddisfazione che ne traevamo era *godimento* allo stato puro"²⁷⁰.

Nell'analisi zizekiana degli accadimenti traumatici dell'11 settembre emerge l'idea che essi si configurino come l'apice raggiunto da una spinta fondamentale che avrebbe percorso l'intero secolo XX, della sua "mania di penetrare la 'Cosa Reale'", del tentativo di svelare il fondamentale "Vuoto distruttivo" che si cela dietro "le apparenze che costituiscono la nostra realtà", mania attestata dai prodotti culturali e dai loro elementi caratterizzanti, basti pensare agli effetti speciali computerizzati del cinema, alla Tv verità, al dilagare in rete dei video pornografici amatoriali, o degli *snuff movies*. Si tratta di prodotti culturali che trasmettono "la cosa vera", scrive Žižek, o "la verità definitiva della realtà virtuale", laddove tra la virtualizzazione della realtà e la costituzione di un dolore fisico infinito e infinitizzato esiste in realtà un legame profondo. "L'unione di

²⁶⁹ S. Žižek, Benvenuti nel deserto del reale, cit., p. 16.

²⁷⁰ Ibidem.

biogenetica e realtà virtuale ci apre forse a nuove (“potenziate”) possibilità di tortura, nuovi imprevisi orizzonti oltre i quali estendere la nostra capacità di sopportare il dolore (attraverso l’amplificazione della nostra capacità sensoriale di soffrire e attraverso l’invenzione di nuovi modi di infliggere sofferenza)”²⁷¹. Adottando questa prospettiva allora, ci sembra possibile coniugare lo scenario visivo delle Torri in fiamme e poi delle macerie, e l’emergere di dettagli traumatici come quelli dei cosiddetti “jumpers”, i soggetti saltati o caduti dagli edifici prima del crollo, con l’idea di una propagazione mediatica di un’estetica apocalittica o traumatica, fondata proprio sull’*appeal* paradossale esibito dai media, e certamente accresciuto dalla compulsivo desiderio di ripetizione che si colloca alla base della fruizione in rete della visione ripetuta di questi particolare scenari.

In questo senso allora, la vulnerabilità reciproca, che Bulter attribuisce all’attaccamento melanconico dello spettatore dell’undici settembre, trova l’esplicazione della propria continua veicolazione mediatica, frammentaria e compulsiva, in un tentativo di narrazione che è al contempo quello dell’elaborazione di un evento traumatico esperito secondariamente, e, al contempo, il tentativo desiderante di visualizzare lo scenario di quella che Žižek definisce la “fantasia distruttiva” originata e costantemente alimentata da tanta cinematografia e letteratura catastrofista americana. Rovesciando l’interpretazione che dunque aveva voluto leggere in questi eventi il prepotente ingresso della realtà vera nella quotidianità della vita dei soggetti del nostro tempo, troppo spesso influenzata da un’“immaginazione mediatica” che allontanava e intorpidiva la percezione del mondo circostante, Žižek sostiene che il crollo delle Torri costituisca piuttosto una materializzazione del peggiore dei nostri incubi, e come tale molto più difficile da elaborare di qualunque “ritorno alla realtà”. È proprio perché la fantasia è qui diventata realtà, infatti, una realtà insopportabile, che è sorta la reazione mediatica con tutta la sua virulenza: guardare quella riproduzione visiva assolve al tentativo di un ridimensionamento degli eventi nella dimensione dell’immaginazione fantasmatica. Si tratta di un processo di “de-realizzazione” dell’orrore, scrive Žižek, che ha preso piede dopo l’assalto al World Trade Center,

²⁷¹ Ivi, p. 17.

e che ha finito per divenire la cifra con cui la nuova sfera pubblica composta dai fruitori occidentali, e non solo, legge (e aderisce alla) la veicolazione mediatica, sempre più diffusa, degli scenari catastrofici registrati, amatorialmente o meno, su scala globale. L'11 settembre ha in effetti inaugurato, come aveva già colto Žižek nella sua analisi, un meccanismo di distanziamento dagli eventi ripresi, laddove, mentre continuamente veniva ripetuta la cifra di seimila vittime, si mostravano degli eventi più che altro le scene più spettacolari dal punto di vista visivo, ma il massacro vero e proprio, i visi disperati dei soggetti vicini alla morte venivano invece esclusi dalla visione, e sostituiti dalle reazioni e dagli sguardi di chi assisteva al disastro, una faticosa rappresentazione dello spettatore. Al contrario di quanto in passato era avvenuto per le immagini riguardanti il Terzo Mondo, l'avvertimento che le precedeva riguardante l'estrema violenza dei contenuti non ha invece preceduto le immagini del 2001, perché queste, secondo Žižek, stabiliscono a priori la "giusta" distanza, tra chi guarda e chi è guardato, comunicando implicitamente che "il vero orrore accade lì, non qui"²⁷².

Come ha scritto Allen Meek, l'11 settembre ha modificato profondamente la nozione di trauma collettivo, attribuendogli una nuova significazione. Se il contesto mediatico americano aveva già vissuto alcuni traumatici precedenti, com'era avvenuto nel caso dell'assassinio del presidente Kennedy, o con la copertura mediatica della guerra del Vietnam, eventi che avevano sollevato e veicolato il concetto di lutto collettivo in maniera capillare, con il 2001 i media sembrano aver compiuto un ulteriore passo avanti in questo senso, laddove ogni giornale ed ogni televisione aveva denominato esplicitamente e senza esitazione quegli eventi con l'etichetta di "trauma nazionale". Questa interpretazione, scrive Meek, assegnava infatti agli spettatori il ruolo implicito di vittime passive, negando perciò loro l'idea della possibilità di un'agency politica in risposta agli eventi.

Inoltre, se da un lato, come aveva scritto Butler, la vulnerabilità scoperta in quella circostanza dai cittadini/spettatori americani e occidentali li conduceva ad una sensazione di isolamento, di impossibilità di autonomia di reazione di fronte alla gravità del trauma, Meek sostiene poi anche che la costruzione mediatica dell'11

²⁷² Ivi, p. 18.

settembre come evento traumatico abbia avuto lo scopo di riaffermare la legittimità morale dell'occidente. Frantumando l'immagine di un Occidente democratico e immune da distruzioni di massa, questo "trauma virtuale"²⁷³, ovvero tecnologicamente mediato, ha prodotto poi una politica e mediatica linea di separazione tra il "bene" e il "male", tra un "noi" e un'alterità nemica, che ha consentito l'elaborazione, in una certa misura, del senso di colpa legato alla scoperta della propria posizione egemonica, non condivisa dall'alterità oppressa. In questo senso allora, ci sembra che tra le tendenze dominanti della fruizione mediatica del nuovo millennio, si vada affermando una certa costruzione mediatica del trauma vicario, che a ben vedere coincide con la costruzione di una nuova sfera pubblica, costruzione che perciò non si configura semplicemente come il tentativo mediatico di strategie rappresentative che puntano all'elaborazione di traumi di portata collettiva mediante un processo di trattamento dei fenomeni sintomatici e di una ricostruzione narrativa lineare, quanto piuttosto come primi esempi di una nascente nuova estetica mediatica, un'estetica traumatica.

²⁷³A. Meek, *Trauma and Media*, cit., p. 172.

Bibliografia

- L. Albano, *Lo schermo dei sogni*, Marsilio, Venezia 2004.
- J. Bean e D. Negra, *A Feminist Film Reader in Early Cinema*, Duke University Press, Durham and London, 2002.
- W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- P. Bertetto, in id. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari , 2006.
- P. Bertetto, "Senso del film e soggetto spettatoriale, ovvero perché al cinema a volte ci irritiamo", in, *Imago*, vol.2, cit., p.145.
- D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press Madison, 1985.
- D. Bordwell, "Film futures", in *Substance*, 2002, n. 97, pp. 88-104.
- W. Buckland (a cura di), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell Publishing Ltd, Oxford 2009.
- J. Butler, *La vita psichica del potere*, Meltemi, Roma 2005.
- G. Alonge e G. Carluccio (a cura di), *Dossier Americana. Cinema e televisione negli Stati Uniti dopo l'11 settembre*, *La valle dell'Eden*, vol. 18, 2007.
- C. Caruth, "Unclaimed Experience, Trauma and the possibility of History", in *Yale French Studies*, n. 79, 1991, pp.181-192.
- C. Caruth, *Unclaimed Experience*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996
- C. Caruth, *Trauma: Exploration in Memory*, Baltimora e Londra, The John Hopkins University Press, 1995.
- T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton 194, 1985.
- A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi 1995
- A. Damasio, *Emozione e coscienza*, Adelphi 2000

- T. Elsaesser, *Teoria del film*, Einaudi, Torino, 2009
- S. Felman, *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York, 1992.
- M. Fisher, "The Lost Unconscious: Delusions and Dreams in Inception", in *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 3 (Spring 2011), pp. 37-45.
- S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- S. Freud, *Il disagio della civiltà*, Einaudi, Torino, 2010.
- S. Freud, *Comunicazione preliminare sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici*, in id., *Opere (1892-99)*, Bollati e Boringhieri, 1989, pp. 287- 327.
- S. Freud, *Meccanismo psichico della dimenticanza*, in id., *Opere, 1892-1899*, vol. 2, Boringhieri, Torino, 1968.
- S. Freud, *Mosè e il monoteismo*, Newton Compton, Roma, 2010
- S. Freud, *Inibizione, sintomo e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978
- S. Freud, *Introduzione al narcisismo*, in id., *Opere (1912-1914)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985
- S. Freud, *Un sogno come mezzo di prova*, in id., *Opere (1912-1914)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985
- S. Freud, *Ricordare, rielaborare, ripetere*, in id., *Opere (1912-1914)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985
- S. Freud, *Totem e tabù*, in id., *Opere (1912-1914)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985
- M. Hansen, *The mass media production of the senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, trad. it. *La produzione di massa dei sensi. Il cinema classico come modernismo vernacolare*, in "La valle dell'Eden", vol. 2, n.4, 2000, pp. 17-37.
- J. Herman, *Trauma and Recovery*, Basic Book, New York 1992.
- P. Janet, *La medicina psicologica (1919)*, Il pensiero scientifico, Roma 1994
- P. Janet, *The Major Symptom of Hysteria*, MacMillan, New York e Londra, 1907
- P. Janet, *Disaggregazione, spiritismo, doppie personalità*, Sensibili alle foglie, Roma, 1996

- Martin Jay, *Downcast Eye. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1994.
- E. A. Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005.
- E. A. Kaplan, *Looking for the Other*, Routledge, New York and London, 1997
- E. A. Kaplan (a cura di), *Psychoanalysis and Cinema*, Routledge, New York, 1990
- E. Ann Kaplan, e Bang Wang, *Trauma and Cinema. Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University Press, Hong Kong 2004
- A. Kardiner, *The Traumatic Neuroses of War*, New York, Hoeber, 1941.
- S. Kracauer, *LA MASSA COME ORNAMENTO*, Prismi, Napoli, 1982.
- H. Kristal, *Integration and Self-Healing: Affect, Trauma, and Alexithymia*, Hillsdale, NJ, Analytic Press, 1988
- J. Laplanche e J. B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, Karnac, Paperbacks, 1988.
- J. Lacan, *Il Seminario, libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino, 1979
- J. Lacan, *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974
- D. LaCapra, *Representing the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca e Londra, 1994
- R. Leys, *Trauma: A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2000.
- J. Masson, *Assalto alla verità. La rinuncia di Freud alla teoria della seduzione*, Milano, Mondadori, 1984
- A. Meek, *Trauma and Media*, Routledge, New York e Londra, 2010.
- A. Minuz, “Guardare i film (e le cose) da capo: come imparammo qualcosa di profondamente cinematografico”, in *Imago*, vol.2, 2011, Bulzoni, Roma, p. 172.
- G. Pescatore, “Il falso: mondo, discorso, immagine”, *La valle dell’Eden*, 2010, 23-24, pp. 28 – 39.

- V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, Venezia, Marsilio 2007.
- S. Radstone (a cura di), *Special Debate: Trauma and Screen Studies* (ed), Screen, 2001, vol 42, n.2.
- P. Ricoeur, *Tempo e Racconto*, Jaka Book, Milano, 1983.
- P. Ricoeur, *Dell'interpretazione. Saggio su Freud* (1965) , Il Saggiatore, Milano 2002.
- W. Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Berkeley 1986.
- G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma, 1996.
- B. Singer, *Melodrama and Modernity*, New York, Columbia University Press 2001.
- M. Smith e T. Wartenberg, *Thinking Through Cinema. Film as Philosophy*, Blackwell, Oxford-Malden, 2006.
- P. Thomas, "Victimage and Violence. Memento and Trauma Theory", in *Screen*, 44, 2, summer, 2003, p. 200-207.
- B. A. Van der Kolk, L. Weisaeth, C. McFarlane, O. Van der Hart, *Traumatic Stress*, The Guilford Press (tr. It. *Stress Traumatico*, Magi Editore, Roma 2005)
- A. Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Postmedia Books, Milano, 2009.
- J. Walker, *Trauma Cinema*, University of California Press, London-Berkeley-Los Angeles, 2005
- V. Zagarrìo, *Cine ma tv Film, Televisione, Video nel nuovo millennio*, Lindau, Roma, 2004.
- S. Zizek, *The Sublime object of Ideology* , VERSO, London-New York, 1989.
- S. Zizek, *Lacrimae rerum*, Sheiwiller, Milano 2009.

