



Ticontre  
Teoria  
Testo  
Traduzione

NUMERO 21/2024

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

[teseo.unitn.it/ticontre](http://teseo.unitn.it/ticontre)

#### COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)  
Marina Bertoldi (Università di Trento)  
Andrea Binelli (Università di Trento)  
Claudia Crocco (Università di Trento)  
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)  
Camilla Russo (Università di Trento)  
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

#### COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Trento), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Lonsanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

#### COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)

## INDICE DEL FASCICOLO

### Saggi

<b>We want royalties!</b> Balzac, Dickens, Manzoni e il diritto d'autore <i>Silvia Baroni – Università di Bologna-Università di Verona</i>	7
<b>Lovecraft lettore di Houellebecq?</b> Equivoci e appropriazioni in <i>Contro il mondo, contro la vita</i> <i>Marco Malvestio – Università di Padova</i>	31
<b>Il paradosso della coscienza</b> Oblio e consapevolezza in <i>The suffering Channel</i> di David Foster Wallace <i>Maria Chiara Litterio – Università di Pisa</i>	51
<b>Presupposti teorici e funzioni testuali della pedofilia nella narrativa di Walter Siti</b> <i>Tommaso Dal Monte – Università di Udine-Università di Trieste</i>	75
<b>Teoria e pratica della traduzione</b>	
<b>Per una poetica della traduzione in Édouard Glissant</b> <i>Sara Aggazio – Università degli studi di Cagliari</i>	97
<b>La lettura bilingue della poesia autotradotta</b> Un caso di edizione bilingue <i>Entela Tabaku Sörman – Uppsala Universitet</i>	117
<b>Lingua madre e metafora autobiografica della bambina</b> Regressione e re-visione nella poesia di Anne Sexton <i>Cristina Gamberi – Università di Bologna</i>	135
<b>Traduzioni al quadrato</b> Tradurre il plurilinguismo, o il caso di Emine Sevgi Özdamar <i>Beatrice Occhini – Università di Salerno</i>	159
<b>What I Believe di Edward Morgan Forster tra ironia e disincanto</b> <i>Laura Chiara Spinelli – Università degli Studi di Bari</i>	179





Saggi





# IL PARADOSSO DELLA COSCIENZA OBLIO E CONSAPEVOLEZZA IN *THE SUFFERING CHANNEL* DI DAVID FOSTER WALLACE

MARIA CHIARA LITTERIO – *Università di Pisa*

A partire dalla ricostruzione del contesto letterario e dei presupposti teorici che da esso scaturiscono, l'articolo si propone di analizzare il "paradosso della coscienza" in *The Suffering Channel* di David Foster Wallace. Si tratta di un circolo vizioso secondo cui l'aspirazione dell'autocoscienza conduce al suo opposto semantico, all'oblio inteso nel duplice senso di "unawareness" (che indica uno stato di "inconsapevolezza") e "heedlessness" (che designa un atteggiamento di indifferenza e disattenzione). Del narcisismo, che aliena i personaggi *dall'ambiente* intersoggettivo e rende autoreferenziale e velleitario ogni tentativo di comunicazione, i meccanismi relazionali della *performance* identitaria e della manipolazione dialogica offrono la rappresentazione linguistica. La logica paradossale dell'oblio è inoltre sistematicamente configurata entro una "retorica della reticenza", per cui i fatti cruciali della storia vengono evocati soltanto indirettamente, attraverso ellissi ed allusioni che, determinando la lacunosità della narrazione, rispecchiano la lacunosità della coscienza. Tramite l'analisi testuale, l'articolo analizzerà quindi il concetto di "oblio" inteso come costante tematica e costante stilistica.

Starting from the reconstruction of the literary context and the theoretical assumptions that derive from it, the article aims to analyze the "paradox of consciousness" in David Foster Wallace's *The Suffering Channel*. It is a vicious circle in which the exaggeration of self-awareness leads to its semantic opposite, oblivion, understood in the dual sense of "unconsciousness, unawareness" and "heedlessness" (designating an attitude of indifference and inattention). The linguistic representation of this narcissistic mental loop, which alienates the characters from the intersubjective environment and makes every attempt at communication self-referential and futile, is offered by the relational mechanisms of identity performance and dialogic manipulation. The paradoxical logic of oblivion is also systematically configured within a "rhetoric of reticence", so that the crucial facts of the story are only indirectly evoked, through ellipses and allusions that, by determining the lacunarity of the narrative, reflect the lacunarity of consciousness. Through textual analysis, the article will therefore examine the concept of "oblivion" understood as a constant thematic and stylistic feature.

## I INTRODUZIONE: IL RACCONTO E I PRESUPPOSTI TEORICI

Racconto conclusivo della raccolta *Oblivion* (2004), *The Suffering Channel* di David Foster Wallace è un testo emblematico, rappresentativo della poetica che orienta l'ultima fase creativa dell'autore. Il racconto realizza infatti l'espressione piena ed efficace degli stili e dei temi che interessano soprattutto l'evoluzione finale dell'immaginario wallaceano, sviluppata nella tonalità fortemente cupa e pessimistica che contraddistingue tutta la raccolta – «the bleakest» tra le opere finzionali dell'autore, dall'inizio alla fine «a somber portrait of souls in isolation»<sup>1</sup>.

Sullo sfondo di un Midwest grottesco e provinciale e di una New York frivola e blasé, alla vigilia dell'11 settembre, *The Suffering Channel* racconta la storia di Skip Atwater, redattore e condirettore della rivista mondana *Style*,

---

<sup>1</sup> MARSHALL BOSWELL, *Understanding David Foster Wallace*. Revised and expanded edition, Columbia, University of South Carolina 2020, p. 116.

impegnato nella stesura di un articolo dedicato all'opera di Brint Moltke, artista dotato dello scandaloso talento di defecare capolavori, vere e proprie sculture di escrementi di uno straordinario realismo (extraordinary realism [...]).<sup>2</sup> La vicenda è tuttavia segretamente orchestrata dalla moglie dell'artista, Amber Moltke, che, strumentalizzando il tormentato talento del marito e l'intima sofferenza da cui scaturisce la sua arte, ottiene che la rivista *Style* gli dedichi un articolo e che Brint sia esibito, nell'atto della creazione artistica, in diretta televisiva sul *Canale del dolore*. È, questo, un progetto televisivo che consiste nella ripresa in diretta di volti deformati da espressioni di sofferenza. Il viso di Brint, colto nel pieno del proprio atto creativo e dunque nel pieno della propria angoscia, viene quindi ripreso in diretta televisiva e la persona dell'artista risulta, così, degradata ad un mero «tableau vivant» (TSC, p. 327).

Prima ancora che la narrazione di una vicenda – di per sé, a dire il vero, piuttosto esigua e costruita frammentariamente, attraverso una prosa esorbitante e volutamente dispersiva –, *The Suffering Channel* si configura come la rappresentazione di un contesto storico e culturale preciso, che costituisce il principale interesse del racconto: quello della società cinica e individualista della postmodernità nordamericana e dell'officina mediatica che sovrintende alla diffusione della sua cultura. La società postmoderna costituisce dunque l'oggetto, ma anche il bersaglio polemico della narrazione, che, problematizzandone le principali eredità, si fa rivelativa di una nuova sensibilità letteraria, di quell'«aesthetic sea change»<sup>3</sup> che rinnova l'estetica e i temi tipicamente postmoderni, rispetto ai quali, tuttavia, si pone in un rapporto di stretta continuità e dipendenza.

L'evoluzione estetica della fiction<sup>4</sup> non consiste, infatti, in un sovvertimento o in un superamento del postmodernismo – che resta il «background, or cultural setting»<sup>5</sup> in cui questa nuova estetica fiorisce e che continua a infor-

<sup>2</sup> DAVID FOSTER WALLACE, *The Suffering Channel*, in ID., *Oblivion. Stories*, New York, Little, Brown and Company 2004, pp. 238-329, p. 254. D'ora in poi, TSC.

<sup>3</sup> ROBERT L. MCLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World*, in «*symplokē*», XII, 1/2 (2004), pp. 53-68, p. 55, url: <https://www.jstor.org/stable/40550666>.

<sup>4</sup> In assenza di una definizione migliore e più calzante, la narrativa attraversata da questa evoluzione estetica, sia a livello tematico che stilistico, potrebbe essere definita «post-postmoderna», come proposto da alcuni studiosi. In merito, cfr. ad es. R.L. MCLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, cit., p. 55; NICOLINE TIMMER, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam-New York, Rodopi 2010, in particolare nota 32, p. 10, in cui Timmer motiva l'uso del termine «“post-postmodern” fiction» come definizione di comodo, per indicare una produzione letteraria nella quale comincia a delinearsi un mutamento di prospettiva rispetto a quella caratteristica del postmodernismo. Anche Ralph Clare, in particolare in RALPH CLARE, *Metaffective Fiction: Structuring Feeling in Post-postmodern American Literature*, in «*Textual Practice*», XXXIII, n. 2 (2018), DOI: 10.1080/0950236X.2018.1509269, si serve della definizione di «post-postmodern American literature» per riferirsi ad una narrativa in evoluzione, contraddistinta soprattutto da un nuovo *focus* sulla sfera emotiva, interesse notato anche da Timmer e Kelly. Kelly, invece, distingue la narrativa contemporanea della «New Sincerity» (a cui, come si vedrà, appartiene anche *The Suffering Channel*) da quella del «metamodernism»: mentre con «metamodernism» si indica una poetica che «[...] aims “to move the novel forward by looking back to the aspirational energies of modernism” [...]», i «New Sincerity writers are far less convinced by the continued value of “modernism as revolution” for the contemporary moment»: ADAM KELLY, *The New Sincerity*, in JASON GLADSTONE, ANDREW HOBEEK E DANIEL WORDEN (a cura di), *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*, Iowa City, University of Iowa Press 2016, pp. 197-208, nota 4, pp. 206-207.

<sup>5</sup> N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., p. 13.



mare sia i temi che gli stili della produzione di Wallace –, ma consiste, piuttosto, in una reazione ad esso, in una risposta della letteratura alle condizioni della contemporaneità. Risposta che, nel testo, si concretizza in uno spostamento del *focus* narrativo: se la letteratura postmoderna riflette soprattutto sui meccanismi e i processi della rappresentazione, che costituisce essa stessa l'argomento privilegiato di una narrazione divenuta pienamente autocosciente, la letteratura post-postmoderna ricolloca al centro del discorso l'oggetto della rappresentazione, tentando di riconnettere il linguaggio alla sfera sociale, di sottrarlo ai rischi dell'autoreferenzialità e di rinvigorire, così, la possibilità di una comunicazione sincera e intersoggettiva.<sup>6</sup> È proprio in uno slittamento dell'enfasi che McLaughlin individua il cambiamento di gradazione nella sfumatura tra il postmodernismo e ciò che segue:

[...] postmodernism made the process of representation problematic, it foregrounded literature pointing to itself trying to point to the world, but it did not give up the attempt to point to the world. The sea change, I think, is a matter of emphasis. The emphasis among [...] the post-postmodernists, is less on self-conscious wordplay and the violation of narrative conventions and more on representing the world we all more or less share.<sup>7</sup>

L'enfasi torna allora sul mondo, sulla «social sphere», rinnovando quell'adesione ai «fundamental human problems»<sup>8</sup> che costituisce da sempre l'interesse precipuo della letteratura. La nuova narrativa sembra infatti attraversata da una rigenerata tensione emotiva, da un'agitazione sentimentale che non riguarda più una condizione radicalmente privata, «encapsulated somewhere in an isolated mind», ma che, al contrario, ambisce, seppur con difficoltà, a ristabilire una forma di comunicazione sincera e intersoggettiva (una «inter-subjective connection»),<sup>9</sup> nuovamente aderente alla realtà e con essa implicata. Si tratta di quel «concern with sincerity»<sup>10</sup> che Kelly, sulla scia di Trilling, distingue dall'«authenticity» modernista: mentre l'autenticità riguarda una riflessione introspettiva nascosta e privata, la sincerità – o, meglio, quella che Kelly definisce «New Sincerity» – implica la relazionalità, vale a dire la condivisione e l'esternazione del sentimento nel circuito sociale.<sup>11</sup>

Questa crescente attenzione della letteratura alla sfera emotiva e la tensione ad aprirsi ad una dimensione interpersonale rispondono all'esigenza diffusa di «ri-umanizzare la soggettività»,<sup>12</sup> di restituire importanza alla sua natu-

<sup>6</sup> Cfr. R.L. McLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, cit., p. 55.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 55, 66.

<sup>9</sup> N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., rispettivamente p. 55, 46.

<sup>10</sup> A. KELLY, *The New Sincerity*, cit., p. 200.

<sup>11</sup> Cfr. ivi, pp. 198-199.

<sup>12</sup> «[...] “re-humanize subjectivity” [...]» (N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., p. 18). Secondo Timmer, sia la letteratura che gli studi critici più recenti sono caratterizzati da un'analoga attenzione all'esperienza umana, espressa soprattutto attraverso la valorizzazione della sfera emotiva e sentimentale. In merito, cfr. in particolare ivi, cap. 1.

ra relazionale, a lungo repressa nell'introversione solipsistica e autoreferenziale tipica dell'umanità postmoderna. La ricostruzione del senso del sé, la riconfigurazione di un'identità profondamente decostruita non possono quindi che avvenire all'interno di uno spazio relazionale, attraverso le dinamiche di rispecchiamento e autorappresentazione che possono instaurarsi soltanto nel corso di uno scambio comunicativo: raccontare e impersonare – e quindi, in certa misura, “inscenare” – la propria storia è il modo in cui l'individuo tenta di costruire la propria soggettività, di conoscere sé stesso tramite il riflesso che gliene restituisce l'interlocutore.<sup>13</sup>

Restano comunque imprescindibili le principali acquisizioni della postmodernità, quelle conquiste conoscitive che costituiscono il presupposto necessario a partire dal quale si forma, e con cui si confronta, ogni evoluzione estetica.<sup>14</sup> Nel raccontare la contemporaneità e nel privilegiare l'oggetto della rappresentazione piuttosto che i suoi meccanismi, la narrativa post-postmoderna deve infatti misurarsi con la consapevolezza che il soggetto è situato nel linguaggio («The assumption that the self is mediated, structured in language still stands [...]»)<sup>15</sup> e che quello di cui parla è un mondo mediato, conosciuto soltanto per il tramite della lingua e delle sue rappresentazioni, gli unici strumenti attraverso cui il soggetto conosce e fa esperienza del mondo e di sé stesso: «this new fiction [...] has to show that it's a world that we know through language and layers of representation; language, narrative, and the processes of representation are the only means we have to experience and know the world, ourselves, and our possibilities for being human».<sup>16</sup>

A questa consapevolezza è da aggiungere, però, anche quella relativa alla perdita di innocenza del linguaggio, che compromette la trasparenza dei processi di rappresentazione:<sup>17</sup> come ha sottolineato opportunamente Kelly, la teoria – il decostruzionismo derridiano in particolare –, l'abuso dell'ironia e il

<sup>13</sup> Timmer dedica un intero paragrafo alla concezione narrativa del *self*, secondo cui l'individuo struttura l'idea e il senso del proprio essere tramite la narrazione della sua storia personale: «[...] a better way of approaching the self is as a narrative construction, as a “self-narrative”. From this perspective the way we talk about our selves, and structure our sense of self by constructing our life stories, is most important: it is how we try to make sense of who we are» (ivi, p. 27). Ciò implica una maggiore attenzione alla questione della «[...] relation between “representations of the self” and the “self” [...]» (ivi, p. 26). Così, «The assumption that the self is mediated, structured in language still stands, but instead of surrendering to a form of linguistic determinism, the focus is on language use and for that what is needed is a conception of the self as language user, or: as *storyteller*» (ivi, p. 41).

<sup>14</sup> «For Wallace, any return to sincerity must be informed by a study of postmodernist fiction, in order to properly take into account the effects wrought by contemporary media, particularly TV and advertising», ADAM KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, in D. HERRING (a cura di), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Los Angeles-Austin, Sideshow Media Group Press 2010, pp. 131-146, p. 134). In generale, la maggior parte degli studi dedicati alla *fiction* cosiddetta “post-postmoderna” si soffermano sul rapporto dialettico e di stretta continuità che essa stabilisce con la letteratura postmoderna; ad es., sul confronto sistematico con il postmodernismo sono impostati gli studi di N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., e di R.L. MCLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, cit., mentre i saggi di ADAM KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, cit., e ID., *The New Sincerity*, cit., estendono il dialogo anche al modernismo.

<sup>15</sup> N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., p. 41.

<sup>16</sup> R.L. MCLAUGHLIN, *Post-Postmodern Discontent*, cit., p. 67.

<sup>17</sup> «Rather, the used-upness [Barth] talks about is akin to the loss of innocence of language or representation's loss of transparency» (ivi, p. 58); «Wallace [...] is aware that neither America nor the fiction that seeks to represent it can return to a state of pre-postmodern innocence regarding language and the processes of representation» (ivi, p. 65).

discorso pubblicitario e mediatico hanno rivelato la corruttibilità di ogni scambio comunicativo, il narcisismo potenzialmente insito in ogni processo di rappresentazione.<sup>18</sup> Ne consegue che l'espressione linguistica non è mai aprioristicamente pura e sincera e che deve invece essere concepita in congiunzione con il rischio della sua falsificazione. Dal momento che il soggetto e l'esperienza sono situati nel linguaggio, che può deformare e corrompere le esperienze che media, sfuggire le «suffocating and distorting conditions of language and representation [...]»<sup>19</sup> diviene pressoché impossibile. La capacità manipolatoria del linguaggio rende allora intrinsecamente instabile e incerta ogni presunta sincerità comunicativa: «Among the things theory has taught contemporary writers is that sincerity, expressed through language, can never be pure, and must instead be conceived in inextricable conjunction with ostensibly opposing terms, including irony and manipulation».<sup>20</sup>

L'ambiguità strutturale degli atti comunicativi, animati sia da un intento di onestà che dalla sua appropriazione a scopo manipolatorio, problematizza i meccanismi narrativi e relazionali di costruzione dell'identità, rappresentati nella *fiction* post-postmoderna: se da una parte il confronto con l'altro resta necessario all'io per rappresentare sé stesso, e dunque conoscersi, dall'altra l'interazione dialogica si scontra costantemente con il rischio della propria compromissione, con quel nucleo di narcisismo e performatività insisto in ogni autonarrazione. Interagire può pertanto comportare la messa in scena di

---

<sup>18</sup> «[...] the twin problems of narcissism and communicative uncertainty had, by the late twentieth century, become endemic in the connected spheres of Western culture and Western philosophy. [...] For Wallace, these same hierarchical oppositions had become metaphysically unsustainable for Americans of his generation through that generation's prolonged exposure to advertising, a previously peripheral discourse that had risen to paradigmatic status as the main form of public communication in the West. [...] It is thus fundamentally narcissistic, and yet cannot easily be dismissed, because it has the effect of revealing the potential narcissism involved in all forms of communication. In the age of advertising, it becomes impossible to separate in an absolute manner those communications genuinely directed toward the benefit of the receiver from those that serve primarily to draw attention to the sender», A. KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, cit., pp. 136-137; «As Jacques Derrida, among other contemporary philosophers, has demonstrated, the promise of truth to the other that marks sincerity is always contaminated internally by the threat of manipulating the other. [...] Impurity and deception are endemic not only to language but to the corporate landscape of the present [...]. The writer's distance from this corrupted language is no longer assumed [...]. Nothing even remotely public can by now remain authentic. And language is inescapably public, as the contemporary writer knows well, a fact that presents nagging problems for a literature that wants to be original, affective, humanly and politically vital» (ID., *The New Sincerity*, cit., pp. 201-202).

<sup>19</sup> MARY K. HOLLAND, *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in MARSHALL BOSWELL E STEPHEN J. BURN (a cura di), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan 2013, pp. 107-130, p. 126. Il saggio di Holland è dedicato alle *Brief Interviews with Hideous Men* di David Foster Wallace, ma le sue considerazioni, a partire dal riferimento particolare, sono in realtà illuminanti e valide per tutta l'opera dell'autore.

<sup>20</sup> A. KELLY, *The new sincerity*, cit., p. 201.

una vera e propria *performance* identitaria,<sup>21</sup> che, avvalendosi dei meccanismi di manipolazione discorsiva e proiezione egotistica, rende la relazione prettamente univoca e autoreferenziale e, quindi, rende ambiguo e velleitario ogni scambio comunicativo: l'altro, privato della propria individualità, diviene niente più che una proiezione del sé, una trasparenza a cui sovrapporre la propria immagine. E tuttavia, quello offerto dall'alterità è uno specchio deformante, che restituisce al soggetto un riflesso di sé inevitabilmente distorto, falsato dalla prospettiva dell'interlocutore, da cui lo separa una differenza radicale e incolmabile. L'individuo scopre quindi il dramma di sapersi, di potersi conoscere soltanto indirettamente, per via di rappresentazione, e di non poter allora conoscere nient'altro di sé stesso se non, appunto, il proprio riflesso, deformato dalla mediazione dell'alterità. Come nota Holland, «[it] is the terror of knowing he can only see and know himself through reflection or representation, while every external presentation of that self must come, distorted and "obscene," from the perspective of another».<sup>22</sup>

L'ambiguità costitutiva della comunicazione si esprime, sul piano letterario, nella poetica della *New Sincerity*, che consiste appunto nella realizzazione tematica e stilistica di questa ambiguità, ossia della tensione dialettica tra la sincerità e il suo inscenamento, tra la connessione interpersonale autentica e la mera *performance* identitaria: di fronte alla sincerità strutturalmente dubbia della comunicazione – e dunque anche della narrazione letteraria, costruita da un narratore-scrittore a sua volta situato nel linguaggio, e quindi ad esso sottoposto – diventa cruciale la ratifica del lettore, chiamato a decidere sull'affidabilità del testo. Si crea, così, nell'esperienza di lettura, uno spazio dialogico virtuale, che consente l'interazione – più o meno diretta – tra lo scrittore e il

---

<sup>21</sup> Alla «performance identitaria» nelle *Brevi interviste con uomini schifosi* di David Foster Wallace ha dedicato un saggio Giuseppe Carrara, soffermandosi anche sui concetti di narcisismo e autoscienza, che qui ci interessano particolarmente: «L'aspetto performativo è, per Wallace, una caratteristica sostanziale al concetto di soggetto, di identità, per cui l'ingiunzione a essere se stessi risulterà priva di senso per i personaggi wallaciani che possono, semmai, diventare se stessi, costruire se stessi. È quella che Erving Goffman ha chiamato la *performance of identity*: il processo di affermare implicitamente chi o cosa una persona vuole essere o come vuole essere percepita. La performance identitaria, però, ha anche una dimensione storica: se è vero che gli uomini di ogni epoca e ogni luogo hanno indossato delle maschere, nella prospettiva di Wallace, la società contemporanea neoliberale postmoderna ha generato una cultura intrisa di narcisismo e solipsismo, cinismo e autoscienza, per cui il comportamento individuale è guidato dall'inconscio imperativo "to be liked"». Carrara ha dedicato qualche attenzione anche alle dinamiche relazionali del rispecchiamento: «Wallace drammatizza la scoperta, piena di sgomento, che il soggetto può conoscersi solamente attraverso il riflesso e le rappresentazioni degli altri [...] senza le quali, senza uno specchio, non è possibile sentirsi e conoscersi. [...] [I personaggi] impegnati a preoccuparsi della propria immagine nelle interazioni interpersonali, non riescono mai a stabilire dei veri rapporti con gli altri. Il narcisismo è il collante della raccolta, il filo rosso che tiene insieme tutte le storie ed è anche la lente con cui questi personaggi guardano il mondo»: GIUSEPPE CARRARA, *Performance identitarie nelle Brevi interviste di David Foster Wallace*, in «Nuova Corrente», CLXII, 2 (2018), pp. 71-85, rispettivamente pp. 71-72, 77).

<sup>22</sup> M.K. HOLLAND, *Mediated Immediacy*, cit., p. 126.

suo lettore; interazione, questa, che rappresenta la componente imprescindibile della New Sincerity.<sup>23</sup>

Seppur in stretta continuità con il postmodernismo – da cui mutua l'interesse per il linguaggio e le sue costruzioni, l'inclinazione alla parodia "tragica" della società –, *The Suffering Channel* è anche pienamente attraversato dalle novità estetiche e tematiche della *fiction* post-postmoderna. Innanzitutto, il *focus* principale del racconto non è incentrato sulla narrazione e i suoi processi, quanto, piuttosto, sul loro oggetto, vale a dire sulla società contemporanea: l'interesse per i meccanismi di rappresentazione è infatti un "effetto collaterale", una conseguenza dell'oggetto della narrazione, ossia una cultura – appunto quella postmoderna – completamente mediatizzata e assorbita nel *loop* delle proprie autonarrazioni. La veste formale del racconto è dunque di chiara ascendenza postmoderna, ma è messa al servizio di un contenuto nuovamente referenziale, che trova nell'esperienza concreta e nella sua carica emozionale i propri principi ispiratori: riaffermandone le premesse, Wallace raccoglie certamente il testimone del postmodernismo, ma lo sottopone anche ad una revisione profonda, rifunzionalizzandone le tecniche in relazione ad una materia radicata nella realtà extralinguistica.<sup>24</sup> In secondo luogo, il racconto analizza le dinamiche relazionali, immancabilmente fallimentari, e di costruzione identitaria che coinvolgono i personaggi, vere e proprie *performance* che, annullando la soggettività dell'altro e vanificando ogni scambio comunicativo, si configurano come interazioni fittizie, del tutto autoreferenziali, che estremizzano l'autocoscienza dei personaggi e li rigettano nella dimensione egoriferita del solipsismo.

Il racconto, infatti, mette in scena l'introspezione estenuante e il solipsismo narcisistico dei protagonisti, asserragliati nell'esperienza radicalmente solitaria del proprio dolore, nelle velleità di un bovarismo febbrile, di matrice televisiva e pubblicitaria, che li induce a confondere sistematicamente l'auten-

<sup>23</sup> «This aesthetically generative undecidability is crucial for what it means to be a New Sincerity writer. [...] Being a post-postmodernist or New Sincerity writer means never being certain whether you are so, and whether your struggle to transcend narcissism, solipsism, irony, and insincerity is even undertaken in good faith [...]. In summary, then, it can be said that in twenty-first-century American fiction, the guarantee of the writer's own sincerity cannot finally lie in representation [...]. What happens off the page, outside representation, depends upon the invocation and response of another; this other to whom I respond, and whose response I await, is, for many New Sincerity writers, the actual reader of their text. [...] These texts are ultimately defined by their undecidability and the affective response they invite and provoke in their readers, with questions of sincerity embedded, on a number of levels, into the reader's contingent experience of the text» (A. KELLY, *The new sincerity*, cit., pp. 204-206). Il discorso si presentava già, in termini molto simili, nel saggio di Kelly dedicato a Wallace: «[...] Being a "post-postmodernist" of Wallace's generation means never quite being sure whether you are one, whether you have really managed to escape narcissism, solipsism, irony and insincerity. Again, this uncertainty is structural, allowing as it does for a genuine futurity that only the reader can provide. [...] It is only by invoking this future off the page that dialogue can be engaged, and that both reader and writer can be challenged by the dialogic dimension of the reading experience» (A. KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, cit., p. 145). È dunque evidente l'importanza accordata da Kelly alla questione dell'ambiguità costitutiva della comunicazione e della narrazione letteraria e al valore decisivo che assume, di conseguenza, la dimensione dialogica che coinvolge lo scrittore e il suo lettore. Sebbene Kelly si soffermi soprattutto sulle tecniche narrative di ascendenza post-moderna, che rompono la quarta parte e si appellano direttamente al lettore, la stessa interazione tra autore e lettore avviene anche laddove l'appello al lettore non è diretto, ma implicito, eppure comunque implicato dalla forma e dall'ambiguità della narrazione.

<sup>24</sup> Secondo LUCA BRIASCO, *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*. Nuova edizione ampliata e aggiornata, Roma, minimum fax 2016, David Foster Wallace «[...] ha raccolto il testimone del postmoderno sottoponendolo a una revisione profonda ma riaffermandone le premesse» (p. 19).

tività dell'essere con le sue mistificazioni. I personaggi vivono quindi intrappolati in un *loop* mentale che, alienandoli, rende di fatto inefficace ogni scambio comunicativo. Questa "sindrome dell'impostura", che induce i personaggi a conformare la propria identità agli stereotipi del discorso mediatico e dunque a metterne costantemente in dubbio la naturalezza, è a tutti gli effetti una sindrome culturale, il disturbo psichico della contemporaneità, della quale il testo offre un puntuale affresco.

Wallace rappresenta quindi le dinamiche discorsive, sia collettive che individuali, attraverso cui la società, raccontandosi, tenta di adeguarsi all'immagine che ha creato di sé stessa, restando così cristallizzata nelle tautologie delle proprie (auto)rappresentazioni: come l'interazione dialogica diviene per i personaggi un mezzo di costruzione narrativa della soggettività, così le narrazioni dell'officina culturale postmoderna plasmano l'identità sociale.

*The Suffering Channel* è quindi anche un racconto "metadiscorsivo", che, palesandole stilisticamente e tematicamente, si interroga sulle strategie comunicative e sulle reali possibilità espressive del linguaggio, il cui intento di sincerità è intrinsecamente contaminato dal rischio della sua mistificazione e da quello dell'autoreferenzialità.

Le tecniche stilistiche di ascendenza postmoderna, che strutturano il racconto, concorrono tutte, ciascuna a proprio modo, all'instaurazione di un rapporto dialogico tra l'autore e il suo lettore, realizzando così il principio fondamentale della poetica della *New Sincerity*. Gli espedienti di involuzione formale, complicando la lettura, ricordano infatti al lettore che, quelli che riceve, sono dati sempre e fortemente mediati, filtrati da una coscienza altra, diversa, che veicola il contenuto della storia. Ed è proprio l'esteriorizzazione letteraria di questa alterità mediante che consente al lettore il riconoscimento della coscienza soggettiva come operatrice primaria della mediazione, permettendogli quindi di instaurare con essa un dialogo virtuale. La riflessione stilistica e tematica sul linguaggio si tramuta, allora, «[...] into a method for sculpting through fiction a powerful human presence whose insistent engagement with the reader makes her feel, in her own life, less alone».<sup>25</sup>

Tuttavia, accanto all'aspirazione del linguaggio letterario a creare uno spazio di comunicazione intersoggettivo ed empatico, aleggia nel racconto lo spettro del suo fallimento: nel tentativo di sciogliere i paradossi e i *loop* psichici che rappresenta, la narrazione vi resta invischiata, incapace di risolverli o, quanto meno, di accoglierli pacificamente. L'autocoscienza esasperata dei personaggi, che fa dell'ego il fulcro narcisistico della loro esistenza, vanifica infatti ogni tentativo di connessione interpersonale e di comunicazione sincera: cristallizzati in un'introspezione continua ed estenuante, questi personaggi restano intrappolati nelle astrazioni incessanti della propria mente, in un solipsismo di cui l'ambiguità degli atti comunicativi costituisce la concretizzazione linguistica.

## 2 IL PARADOSSO DELLA COSCIENZA: SOLIPSISMO E RETICENZA COME FORME DELL'OBLIO

La caratteristica che accomuna quasi tutti i personaggi di *The Suffering Channel* è l'esercizio instancabile di un'autocoscienza ipertrofica, elemento fondamentale del racconto non soltanto sul piano narrativo – poiché, deter-

<sup>25</sup> M.K. HOLLAND, *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, cit., p. 122.



minando il modo in cui i personaggi si avvicinano all'esistenza, orienta anche l'orchestrazione della vicenda –, ma soprattutto su quello dei contenuti, in quanto scaturigine di uno dei motivi cruciali del testo. L'ipertrofia dell'autoconsapevolezza è infatti all'origine di quello che si potrebbe definire “paradosso della coscienza” e che è appunto uno dei contenuti strutturanti del racconto, in funzione del quale si articolano i suoi temi principali.

In buona sostanza, il “paradosso della coscienza” consiste in un circolo vizioso secondo cui l'exasperazione della (auto)consapevolezza genera, appunto paradossalmente, il suo opposto, vale a dire l'oblio.

Ma vediamo di fare chiarezza.

Quello di oblio è un concetto essenziale non soltanto per il racconto, ma per l'intera raccolta – alla quale, infatti, dà il titolo. L'Oxford English Dictionary<sup>26</sup> annovera, tra i vari significati di “oblivion”, anche quelli di «unconsciousness, unawareness» e di «heedlessness», termini che descrivono, tra l'altro, due atteggiamenti caratteristici dei personaggi di *The Suffering Channel*: il primo ne indica infatti sia la tendenza a rimuovere le esperienze negative e traumatiche, sia l'inclinazione solipsistica del pensiero, che conduce ad un'alienazione mentale sterile e autoreferenziale; il secondo, invece, ne indica la costante e radicale distrazione, l'incapacità sostanziale di prestare attenzione a tutto ciò che è esterno al sé, di selezionare le informazioni adeguate nel caos informativo dell'esistenza. “Oblivion” è quindi un concetto semanticamente antitetico rispetto a quello di “consapevolezza”, che a rigore dovrebbe costituirne la negazione. L'elemento paradossale del circolo vizioso consiste, allora, nel fatto che, quelle descritte, sono entrambe manifestazioni dell'oblio scaturite proprio dal suo opposto semantico, ovvero da quell'exasperazione dell'autocoscienza che ha nel solipsismo il proprio culmine e la propria negazione: l'ipertrofia e l'egotismo della coscienza cancellano parimenti la realtà esteriore – nell'atteggiamento dell'«heedlessness» – e quella interiore, che,

---

<sup>26</sup> Per il significato di «unawareness, unconsciousness» cfr. in particolare *New Oxford American dictionary*, Oxford-New York, Oxford University Press 2005, a.v.; per il significato di «heedlessness» cfr. in particolare *OED: Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*, Oxford University Press 2023, a.v.

ottennebrata dalla propria esacerbazione, ricade nell'«unconsciousness» dell'«implosione esistenziale».<sup>27</sup>

La logica paradossale dell'oblio, espressa sul piano tematico, su quello stilistico è sistematicamente configurata entro una “retorica della reticenza”, in evidente contrasto con la prolissità del racconto e l'accumulazione di informazioni volutamente superflue e distraenti: il valore comunicativo dei sottintesi letterari è un valore necessariamente negativo, giocato cioè sulla pregnanza significativa del non-detto, ed è pertanto un valore che si manifesta soprattutto per antitesi, attraverso il contrasto con i contenuti espliciti della storia. I fatti cruciali sui quali si impernia la narrazione, infatti, vengono sempre lasciati ai margini, evocati solo allusivamente e ridotti a un'intermittenza angosciante alla periferia dell'attenzione – sia dei personaggi che dei lettori: omissioni, ellissi e allusioni, determinando la lacunosità della narrazione, rispecchiano quindi la lacunosità della coscienza. E tuttavia, laddove queste figure consentano di evitare le mediazioni deformanti del linguaggio, finiscono per preservare l'autenticità di ciò che viene taciuto.<sup>28</sup>

Vediamo ora di analizzare in quali modalità il paradosso della coscienza trova espressione, sia tematica che formale, all'interno del testo, soffermandoci su ciascuna delle tipologie dell'oblio individuata dai suoi significati.

Delle due descritte, la manifestazione dell'oblio identificabile nella «heedlessness» è esodiretta e scaturisce dal solipsismo: essa consiste in una forma di autocoscienza amplificata fino all'esagerazione, che comporta la rimozione e

<sup>27</sup> «An extreme self-consciousness characterizes the thought process of many of the human figures in the novels, paradoxically perhaps, since what is this self that they are conscious of? These figures may seem self-centered, continually reflecting on their own self, but there is no self, fixated in mind, as a stable object of reflection – and the reflection on the self therefore results in an infinite regress, causing what could be called an *existential implosion*» (N. TIMMER, *Do You Feel It Too?*, cit., p. 43). Questa antinomia è stata in parte rilevata e descritta da Greg Carlisle: «The oblivion with which Wallace is concerned [...] paradoxically often goes hand in hand with extreme consciousness, because extreme consciousness characterizes not only our other-directed attention to the world and the people around us but also our self-centered anxieties. Many characters in *Oblivion* are extremely attentive and/or self-conscious, but their activities often serve to distract them from what they don't want to think about. They bury or obscure what they want to neglect or disregard about themselves under layers of details or mental abstractions» (GREG CARLISLE, *Nature's Nightmare. Analyzing David Foster Wallace's Oblivion*, Los Angeles-Austin, Sideshow Media Group Press 2013). Ai temi dell'oblio e della consapevolezza in Foster Wallace sono stati dedicati diversi studi, tra cui ricordiamo in particolare LORENZO MARCHESE, *Pioneers of consciousness: hypothesis for a diptych*, in ALLARD DEN DULK, PIA MASIERO, E ADRIANA ARDOVINO (a curator di), *Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature*, Manchester, Manchester University Press 2022, pp. 200-218, che analizza la relazione tra l'autocoscienza e i limiti comunicativi del linguaggio e la struttura narrativa che la rappresenta nei racconti *Incarnations of Burned Children* e *Another Pioneer*; JOSH ROILAND, *Getting Away from It All: The Literary Journalism of David Foster Wallace and Nietzsche's Concept of Oblivion*, in SAMUEL COHEN E LEE KONSTANTINOOU (a curator di), *The Legacy of David Foster Wallace*, Iowa City, University of Iowa Press 2012, pp. 25-52, che indaga il rapporto tra consapevolezza e oblio, inteso in senso nietzschiano come protezione dall'esasperazione dell'autocoscienza, nelle opere di *non fiction* di Wallace.

<sup>28</sup> BRIAN PHILLIPS, *The Negative Style of David Foster Wallace*, in «The Hudson Review», LVII, 4 (2005), pp. 675-682, url: <https://www.jstor.org/stable/30044716>, definisce «negativo» lo stile di Wallace («negative style»), in quanto il contenuto cruciale dei racconti, che corrisponde generalmente ad eventi traumatici, rimane costantemente al di fuori del narrato. Questa scelta stilistica costituisce, secondo Phillips, un limite dell'autore, poiché la forma, con la sua verbosità, fallisce nel comunicare il contenuto: «In *Oblivion*, his new collection of stories, Wallace has written a desperately sad book about the limits of human knowledge, but because the method is essentially negative, essentially concerned with what lies outside it, its felt impact is entirely projective and intellectual. [...]. In Wallace's stories, the ideas evoked by the style never penetrate beyond the shell of form, and indeed Wallace uses form, rather than any human test, as the means of confirming the ideas. [...]. But what Wallace wants to tell us, the horror of being isolated in a personality, is not something form can articulate. For all its wild verbosity, the book, in the end, mutely gestures» (p. 676).



l'indifferenza, la totale disattenzione – «heedlessness», appunto – verso tutto ciò che è estraneo al *self*.

*The Suffering Channel* si configura infatti come un viaggio attraverso l'inconscio dei suoi personaggi, asociali e alienati, intrappolati nei propri pensieri, in una mente che li tiranneggia imponendosi come filtro ineludibile dell'esperienza. Gli eventi del racconto si snodano disorganicamente, tutt'intorno al cuore immobile del testo, costituito dalle elucubrazioni dei protagonisti: autocentrati ed estraniati, ipnotizzati dal monologo estenuante della propria mente, questi personaggi arrancano quasi come sonnambuli in un piano di esistenza parallelo, quello del tutto astratto della psiche e nettamente sconnesso dalla dimensione concreta dell'esistenza. Ogni esperienza è dunque mediata dalla loro coscienza, che, in quanto perno interpretativo – e spesso fallace – delle vicende soggettive, riconduce e vincola la realtà esteriore all'interiorità sclerotizzata dei personaggi.

Nel racconto, è quindi in atto un processo costante di interiorizzazione della realtà, ossessivamente soppesata e riflettuta, registrata in ogni suo dettaglio, ma anche, per questo, avulsa e irrelata, inevitabilmente astratta dallo sguardo psichico dell'osservatore. Si prenda, ad esempio, il caso di Amber Moltke, rappresentata sempre dalla prospettiva di Skip Atwater:

Mrs. Amber Moltke, the artist's young spouse, [...] was, for better or worse, the sexiest morbidly obese woman Atwater had ever seen. Eastern Indiana was not short on big pretty girls, but this was less a person than a vista [...]. Some of the allure was atavistic, he acknowledged. Some was simply contrast, a relief from the sucking cheeks and starved eyes of Manhattan's women. [...]. In one of the more abstract notebook entries, Atwater had theorized that Mrs. Moltke's was perhaps a sort of negative beauty that consisted mainly in her failure to be repellent. In another, he had compared her face and throat to whatever canids see in the full moon that makes them howl. [...]. Mrs. Moltke sat with her spine straight and ankles crossed, her huge smooth calves cream white and unmarred by veins and the overall size and hue of what Atwater wrote were museum grade vases and funereal urns of the same antiquity in which the dead wore bronze masks and whole households were interred together. (TSC, pp. 250-251)

Though technically fat, [Amber Moltke] presented more as simply huge, extrudent in all three dimensions. [...]. There was no cellulite, no quivery or pendent or freehanging parts—she was enormous and firm, and fair the same way babies are. A head the size of a motorcycle tire was topped by a massive blond pageboy [...]. (TSC, p. 260)

Today she wore a great faded denim smock thing and seemed to loom in the periphery of Atwater's sight no matter where he looked, rather like the sky when one's outside. (TSC, p. 304)

La descrizione di Amber Moltke, non priva di una certa ironia grottesca, è condotta in equilibrio tra due piani permeabili: quello della realtà oggettiva, costituita dalle sue effettive sembianze corporee, e quello della realtà soggettiva, costituita invece dalle percezioni che Skip ha di quel corpo. Il piano esteriore e oggettivo della realtà esterna e quello interiore e soggettivo della sua introiezione digradano quindi costantemente l'uno nell'altro, fino a mescolarsi e fondersi indissolubilmente. Il corpo di Amber Moltke è infatti ripetu-

tamente associato a un'idea iperbolica di vastità e ampiezza, che, esasperata al punto da rasentare l'assurdo, sconfina nettamente dai limiti della naturalità e restituisce, piuttosto, l'effetto deformante del filtro psichico tramite cui è osservata: la realtà, descritta per com'è registrata nelle note di Skip, risulta infatti distorta, esasperata dalle sfumature surreali ed emotivamente connotate che scaturiscono dalle sue elucubrazioni.

Nelle sue riflessioni, Atwater ha inoltre inconsapevolmente già avvertito il presagio di quello che si rivelerà essere il potere fagocitante e prevaricatorio della signora Moltke, intuizione, questa, che si palesa proprio nell'esasperazione impressionistica e disturbante dell'immagine del suo corpo: l'espansione panoramica della figura di Amber Moltke ne esteriorizza l'egotismo smisurato e preannuncia, incarnandola, la forza vischiosa e soverchiante delle sue manipolazioni. E tuttavia, a questa intuizione non segue mai – se non troppo tardi – alcun intendimento, ed è invece destinata a rimanere tale, un sentore sconnesso dalla sua effettualità: la consapevolezza iper-vigile di Atwater, mentre indirettamente lo indirizza ad una presa di coscienza, paradossalmente gliela nega, soggiogandolo e incatenandolo alla dimensione astratta del proprio pensiero. Skip è, sì, consapevole del mondo circostante – e fin troppo, a dire il vero, come testimoniano le «[...] several narrow pages of his notebook [...]» riempite di «descriptions, analogies and encomia to Mrs. Moltke [...]» (TSC, p. 250) –, ma il mondo offre soltanto un pretesto alla mente per dialogare con sé stessa, per ricondurre e assoggettare la realtà esteriore alla sua introiezione, alle elucubrazioni estrinseche della coscienza: continuamente distratto dalla voce assordante ed egoriferita dei propri pensieri, Atwater resta sostanzialmente indifferente alla concretezza del reale, che viene quindi oscurata e confinata nell'oblio.

La coscienza dei personaggi costituisce dunque il centro interpretativo della loro esistenza e, proprio per questo, si configura come un'istanza di mediazione fallimentare, ripiegata in sé stessa e pertanto disinteressata a ricontestualizzare le informazioni che elabora, a collegare e riconnettere i pensieri al contesto che li ha prodotti.

Questo processo di mediazione inattendibile, che si esplica sul piano dei contenuti, trova perfetta rispondenza sul piano della narrazione, poiché l'istanza che veicola il contenuto della storia è, il più delle volte, omologa alla coscienza dei personaggi e opera, quindi, una mediazione altrettanto parziale. La vicenda del racconto è destinata, infatti, a rimanere sfuggente, ricostruibile soltanto a posteriori e confusamente: sottoposta ad un processo di destrutturazione cronologica e dilatazione temporale, costantemente interrotta da sospensioni e digressioni esorbitanti, la trama del racconto appare disarticolata, scomposta e frammentata in una serie di eventi parcellizzati e apparentemente indipendenti. La vicenda si riduce insomma a un quadro farraginoso, a una serie di eventi soltanto allusi e appena accennati secondo quella retorica della reticenza che, così armoniosamente, costituisce la forma e la naturale realizzazione del tema.

La logorrea autocompiaciuta e inconsistente delle elucubrazioni dei personaggi li irretisce in un *loop* mentale che li isola e li estrania, al punto da renderli indifferenti a ciò che non li interessa direttamente e, dunque, da impedirgli la correlazione efficace tra il contesto e la sovrabbondanza dei dettagli che lo compone. Concentrati sull'inessenziale, i personaggi falliscono puntualmente nel ricostruire e interpretare gli accadimenti circostanti, dei quali dunque, anche al lettore, non sopraggiungono che gli stralci. Del nucleo della storia emergono quindi soltanto i frammenti, i pezzi che la mente dei perso-

naggi riesce a carpire e a ricomporre in sequenze lacunose, spesso distorte e inattendibili. Gli eventi cruciali si verificano sempre altrove, al di fuori della narrazione e al di fuori dell'ordine di consapevolezza di personaggi e lettori, che ne colgono soltanto gli esiti. La storia sembra così orchestrata da un agente esterno, che ne dirige e occulta gli snodi decisivi: la vicenda effettiva non corrisponde al contenuto del racconto, bensì all'inganno di Amber Moltke, fin dall'inizio sotto gli occhi di tutti, ma da tutti ugualmente trascurato e, pertanto, soltanto accennato, programmaticamente escluso dal narrato. Della vicenda reale compaiono allora, ad enfatizzare la reticenza costante del testo, soltanto alcune allusioni, gli indizi sconnessi che emergono dai pensieri dei personaggi o gli accenni veicolati dai rarissimi interventi onniscienti dell'istanza narrante.

Un'istanza narrante che, evidentemente, sa molto più dei personaggi e che decide di svolgere un ruolo ambiguo nei confronti del lettore, scegliendo deliberatamente di non informarlo e palesando, dunque, la propria attività di mediazione della storia. La reticenza e il meccanismo di disgregazione dell'assetto narrativo, ostacolando il normale flusso della storia e annullandone, così, ogni illusione di immediatezza, rivelano fin da subito il lavoro di orchestrazione della coscienza mediatrice che predispone l'ordito del racconto: intensificando la finzionalità della storia, l'istanza narrante si palesa al lettore e, indirettamente, lo coinvolge, richiedendogli di partecipare attivamente e in prima persona alla ricostruzione del senso. Si crea, allora, quello spazio dialogico e di mutuo riconoscimento tra autore e lettore che identifica la poetica del testo con quella della *New Sincerity*.

La retorica della reticenza e la frammentarietà degli indizi forniti dal testo sono ben esemplificati dai riferimenti sparsi, ma frequenti, alla gestualità inquietante di Brint Moltke e all'architettura sospetta della casa. Le allusioni sono disseminate nel racconto tanto diffusamente da formare una sorta di rete isotopica, ma, poiché restano sommerse da fitte riflessioni e dunque anche disconnesse, reciprocamente e rispetto al contesto, non risultano mai rivelative (cfr. ad es. TSC, pp. 250, 251, 255, 257, 301-304). Questi indizi vengono registrati soltanto dispersivamente e *en passant*, meri pretesti per le astrazioni di Skip, e sedimentano ai margini della narrazione e dell'elaborazione razionale dei personaggi. Ed è proprio l'ipertrofia della riflessione, il ribollire continuo dell'elucubrazione che cancella e oscura, relegandolo nell'oblio, il contesto di realtà. È infatti solo successivamente, sul finire della storia, che Atwater, confrontandosi con la sua stagista, comincia a sospettare di essersi lasciato sfuggire qualche dettaglio fondamentale, di aver trascurato qualcosa di essenziale: «[...] some core part of it got past me on this one [...]»; «In a similar vein, every time he had made a shorthand note to himself to inquire about the other side of the Moltkes' duplex, he would then promptly forget it» (TSC, pp. 309, 312). Non sarà un caso che Atwater, per riferirsi alla propria negligenza, si serva proprio di due verbi della dimenticanza, «to get past someone» e «to forget», che, in quanto tali, rientrano significativamente nel campo semantico dell'oblio, specie nell'accezione di «heedlessness» e «forgetfulness» da cui siamo partiti.

La seconda forma dell'oblio che prenderemo in considerazione origina, come la prima, dal solipsismo, ma, a differenza di essa – che è esodiretta – è invece endodiretta e si rivolge al *self*, alla soggettività stessa, che sembra destinata a rimanere stabilmente indefinita e nebulosa, costretta quindi in uno stato di perenne “unconsciousness, unawareness”.

La consapevolezza di sé e la definizione della propria identità, che, come si è avuto modo di vedere, è un concetto relazionale, si costruiscono, infatti, soltanto in un contesto intersoggettivo, in una dinamica di scambio con l'alterità che è però viziata alla radice: il narcisismo dei personaggi di *The Suffering Channel* rende infatti lo scambio dialogico intrinsecamente ambiguo e l'interazione sociale una *performance* identitaria, artefatta e autoreferenziale, che cerca nell'altro niente più che la conferma della propria efficacia. Il confronto con l'alterità diviene dunque velleitario, poiché non veicola alcuna forma di autoconsapevolezza, ma, tutt'al più, restituisce al soggetto l'immagine che di sé stesso ha performato e costruito. Il solipsismo dei personaggi nega, dunque, la soggettività e l'individualità del proprio interlocutore, riducendolo, piuttosto, ad uno specchio, ad una proiezione del *self* che annulla ogni reciprocità dell'interazione.

Questa seconda forma dell'oblio è incarnata soprattutto dai personaggi di Amber Moltke e R. Vaughn Corliss, ossia i più negativi e narcisisti della storia, le cui descrizioni metaforizzano proprio questo meccanismo relazionale proiettivo e sterile, totalmente egoriferito, e la fagocitazione autoreferenziale dell'alterità. Così, ad esempio, nella scena

In a way that made no physical sense given their respective sizes, Atwater's eyes seemed now to be exactly level with hers [Amber's], and without being aware of it he blinked whenever she did [...] (TSC, p. 276),

la simmetria fra i volti di Amber e Skip è talmente precisa da ricordare quella normalmente restituita da uno specchio, soprattutto nella sincronia perfetta del movimento delle palpebre.

Sarà utile, a questo proposito, osservare da vicino il dialogo tra Skip e Amber Moltke, nel corso del quale vengono messe in atto le dinamiche di costruzione manipolatoria e proiettiva dell'identità:

[Amber] "And what you're saying is then, why, to get ready, because once it comes out nothing will be the same. Because there'll be attention."

[Skip] "I would think so, yes.' He tried to turn a little further. 'Of various different kinds."

"You're saying other magazines. Or TV, the Internet."

"It's often difficult to predict the forms of public attention or to know in advance what —"

"But after this kind of amount of attention you're saying there might be art galleries wanting to handle it. For sale. Do art galleries do auctions, or they just put it out with a price sticker on it and folks come and shop, or what all?"

[...] It was hard for him not to feel that Amber might be patronizing him a bit, playing up to a certain stereotype of provincial naiveté—he did this himself in certain situations at Style. At the same time, he felt that to some extent she was sincere in deferring to him because he lived and worked in New York City, the cultural heart of the nation—Atwater was absurdly gratified by this kind of thing. The whole geographical deference issue could get very complicated and abstract. (TSC, p. 276)

Mrs. Moltke said how she'd thought about it and realized that most people didn't even get such a chance, and that this here was hers, and Brint's. To somehow stand out. To distinguish themselves from the great huge faceless mass of folks that watched the folks that did stand out. On the TV and in venues like Style. In retrospect, none of this turned out to be true. To be known, to matter, she said. To have church or Ye Olde Buffet or the new Bennigan's at the Whitcomb Outlet Mall get quiet when her and Brint came in, and to feel people's eyes, the weight of their gaze. That it made a difference someplace when they came in. To pick up a copy of People or Style at the beautician's and see herself and Brint looking back out at her. To be on TV. That this was it. That surely Skip could understand. That yes, despite the overall dimness of Brint Moltke's bulb and a lack of personal verve that almost approached death in life, when she'd met the drain technician at a church dance in 1997 she'd somehow known that he was her chance. His hair had been slicked down with aftershave and he'd worn white socks with his good suit, and had missed a belt loop, and yet she'd known. Call it a gift, this power—she was different and marked to someday stand out and she'd known it [...].

What Amber appeared now to be confiding to him in the rented Cavalier struck Atwater as extremely open and ingenuous and naked. The sheer preterite ugliness of it made its admission almost beautiful, Atwater felt. Bizarrely, it did not occur to him that Amber might be speaking to him as a reporter instead of a fellow person. (TSC, pp. 283-284)

Questi due brani, che contengono la rappresentazione (o, meglio, l'auto-rappresentazione) del sogno di celebrità di Amber Moltke, mettono in scena la sua *performance* e la risposta, altrettanto narcisistica, del suo interlocutore, Skip Atwater, facendosi così emblematici delle dinamiche di costruzione narrativa dell'identità e del senso stesso della propria soggettività, e dunque anche dei processi di manipolazione discorsiva che le attivano.

In entrambi i passi, emerge innanzitutto quella ambiguità intrinseca al linguaggio e agli scambi comunicativi rilevata da Kelly, che trova piena realizzazione nella dialettica tra due campi semantici antitetici: il primo è quello della sincerità, costituito dai termini che denotano la genuinità – reale o presunta – di Amber Moltke e sistematicamente associato alle percezioni di Skip; il secondo è invece il campo semantico della manipolazione, in contraddizione al primo e circoscritto dalle parole e dalle espressioni che segnalano gli atteggiamenti performativi dei personaggi o che, mettendo in dubbio la veridicità di una situazione, ne compromettono l'attendibilità. Quest'ultimo è il campo semantico associato all'istanza narrante, che, in questo caso, interviene da una prospettiva leggermente sfalsata rispetto a quella di Skip, consentendo quindi al lettore di orientare il proprio giudizio nel corso delle interazioni.

La dialettica tra i campi semantici è il segnale testuale che meglio ci consente di sondare i processi di costruzione narcisistica dell'identità. La tendenza recitativa e manipolatoria dell'atteggiamento di Amber è infatti subito chiara, perché segnalata da precise spie lessicali, che ne dichiarano apertamente la falsità: la signora Moltke non incarna davvero un tipo di ingenuità provinciale, ma piuttosto «[...] Amber might be patronizing him a bit, playing up to a certain stereotype of provincial naiveté» per compiacere Atwater, che si la-

scia infatti facilmente irretire e gratificare dalla simulazione della deferenza geografica.

Eppure, nel testo, affiora comunque, seppur vagamente, l'ipotesi della sincerità di Amber, una parvenza di candore nell'ingenua e nuda franchezza del suo sogno, nella purezza dello squallore che lo attraversa al punto da tramutarne il patetismo in bellezza. Si tratta, tuttavia, di una sincerità instabile, non certificata e non certificabile da alcuna istanza esterna, oggettiva, ma tutt'al più percepita e registrata dal suo interlocutore: l'onestà di Amber è infatti una costruzione della percezione di Skip, come dimostrano i verbi – appunto di percezione – a cui è associata. Questi verbi segnalano, ancora una volta, la tendenza di Atwater a leggere il mondo in funzione di sé, confermando la sua mente come mediatore della realtà e la sua autocoscienza come fulcro interpretativo e accentratore dell'esperienza: Skip decide infatti di accordare, a quella che in Amber è la recita di uno stereotipo, un tratto di autentica deferenza per lusingare la propria vanità e riconoscere a sé stesso il ruolo, a sua volta stereotipico, di attore dell'officina culturale statunitense. Il candore provinciale di Amber Moltke non è allora che il frutto di una duplice *performance* identitaria: da una parte è l'artificio narcisistico e manipolatorio della donna, e dall'altra è il riflesso dell'autorappresentazione di Skip, che, altrettanto narcisisticamente, ricerca nella sincerità della recita la legittimazione e la rassicurante conferma della propria costruzione identitaria.

Non è allora un caso che la questione degli stereotipi identitari su base geografica sia definita proprio dalla parola «abstract», che ne suggerisce la natura di pura elucubrazione mentale e che nel testo costituisce sempre un segnale di solipsismo e alienazione.

A smentire le percezioni di Atwater, falsate dalla sua vanità lusingata, interviene l'istanza narrante, che subentra puntualmente a fare chiarezza, minando la credibilità di Amber e demistificando, così, la messa in scena e l'illusione della sua onestà: mentre Skip è impegnato a lasciarsi blandire dalla confidenza della signora Moltke, la voce narrante, con quel pregnante e rivelativo «*appeared now to be confiding*» (c.vo mio), la smentisce e insinua, poco più avanti, il dubbio che Amber si stia rivolgendo a Skip come a un giornalista, piuttosto che come ad una persona qualsiasi, e che stia dunque tentando di manipolare l'opinione sua e dei lettori di *Style*. Ma è soprattutto con il «*In retrospect, none of this turned out to be true*» che l'istanza narrante rivela inequivocabilmente che il suo candido sogno di popolarità altro non è che una menzogna ben orchestrata. Quest'affermazione, tra l'altro, si inserisce perfettamente nella retorica della reticenza, in quanto allusione di un fatto che non verrà mai chiarito: come la dinamica dell'inganno di Amber e Corliss resta estromessa dalla consapevolezza dei personaggi – di Skip in primo luogo –, così essa ricade, simmetricamente, nell'oblio della narrazione.

Lo scambio tra Amber e Skip mostra ampiamente i meccanismi narcisistici della manipolazione dialogica e della proiezione, che strumentalizzano oppure annichiliscono l'alterità, ridotta sempre, anche se in modi diversi, ad una funzione del *self*. Si tratta dunque di meccanismi relazionali radicalmente autoreferenziali, che, scaturendo da un'autocoscienza esasperata e ponendosi al suo servizio, al contempo l'alimentano e la negano, restituendole, tautologicamente, niente più che l'immagine di sé stessa. La rimozione dell'alterità



comporta quindi, nella sterilità della tautologia, anche la rimozione del sé, e cioè a tutti gli effetti una forma dell'inconsapevolezza.<sup>29</sup>

Per quanto l'interazione tra Amber e Skip sia significativa e ben rappresentativa delle relazioni proiettive, il personaggio in questo senso più emblematico è indubbiamente quello di R. Vaughn Corliss, che, con il *Canale del Dolore*, realizza su scala esponenziale proprio un meccanismo narcisistico di proiezione. Anche in questo caso, la proiezione scaturisce da un *self* ipertrofico, da un'autocoscienza esasperata che questa volta, però, mira, più o meno volontariamente, ad esorcizzare sé stessa, a disinnescare la consapevolezza di un'esperienza traumatica attraverso il suo inscenamento e la sua reiterazione televisiva.

Corliss ha infatti subito un trauma infantile, provocato dalla rimozione improvvisa del pannolino, che lo ha costretto a prendere brutalmente coscienza, e per di più in pubblico, della parte di sé più intima e imbarazzante, determinandogli uno shock legato sia all'esibizione della propria intimità sia alla vergogna che ne è conseguita (cfr. TSC, p. 296). L'episodio provoca in Corliss bambino un trauma tanto radicato da orientare le azioni e i desideri dell'adulto, eppure nel testo è soltanto accennato, registrato lapidariamente da una voce distaccata e quasi atarassica, incrinata appena da una vena di amara ironia e in linea, dunque, con quella retorica della reticenza di cui abbiamo a lungo parlato.

Alla rivelazione coatta dell'intimità – che è percepibile, in quanto tale, soltanto al cospetto dell'alterità – consegue la scoperta sconvolgente e dolorosa, perché veicolata dalla vergogna, della relazionalità del *self*, del suo essere necessariamente situato in un contesto interpersonale. Ed è proprio al bisogno di esorcizzare questo trauma, questa presa di coscienza brutale dell'intimità e della relazionalità del *self*, che si lega l'ossessione voyeuristica di Corliss, il suo desiderio segreto di compiere una «ultimate exposure», una messa a nudo suprema con la realizzazione di un *reality* che metta in scena le celebrità nell'atto della defecazione:

R. Vaughn Corliss's most tightly held secret vision or dream, dating from when he was just beginning to detach from Leach and TPE and to conceive of reinventing himself as a force in high concept cable: a channel devoted wholly to images of celebrities shitting. [...] He told no one of this dream. Nor of his corollary vision of the images beamed into space, digitally sequenced for maximum range and coherence, and of advanced alien species studying this footage in order to learn almost everything necessary about planet earth circa 2001. He wasn't a madman; it could never fly. Still, though. There was Reality TV, which Corliss himself had helped lay the ground floor of, and the nascent trend toward absorbing celebrities into the matrix of violation and exposure that was Reality [...]. [...] Corliss could see that the logic of such programming was airtight and led inexorably to the ultimate exposures [...]. How far along the final arc would Slo Mo High Def Full Sound Celebrity

<sup>29</sup> L'autoreferenzialità della proiezione e del rispecchiamento è inoltre condensata, metaforicamente, nell'immagine che rappresenta Amber Moltke nell'atto di pensarsi spettatrice di sé stessa, in una sorta di metaosservazione: «[...] this here was her [chance] [...] To pick up a copy of People or Style at the beautician's and see herself and Brint looking back out at her».

Defecation be? How soon before the idea ceased being too loony to mention aloud [...]? Not yet, but not never. (TSC, pp. 295-296)

Il trauma infantile di Corliss consta infatti di due componenti, che il *reality* della defecazione consentirebbe, secondo una logica proiettiva, di coniugare ed esorcizzare: da una parte l'azione fisica e intima che viene compiuta, dall'altra la sofferta presa di coscienza dell'intimità e la vergogna che comporta.

Se questo *reality* resta, almeno per il momento, un sogno irrealizzabile e inconfessabile, il *Canale del dolore* consente intanto la soddisfazione della componente psichica del trauma: con compiacimento voyeuristico e sadico, il programma esibisce infatti, pubblicamente, la dinamica di una presa di coscienza penosa e tormentata, attraverso la trasmissione televisiva di volti deformati dal dolore, colti proprio nell'atto di assumere consapevolezza di un evento traumatico. Corliss attua dunque, mediaticamente, la strumentalizzazione narcisistica dell'affettività altrui, che viene abusata e violata, annichilita nella sua alterità, per offrire al proprio ego ipertrofico una *tabula rasa*, una superficie svuotata su cui specchiare e proiettare, egotisticamente, il proprio dolore e vedersene, così, restituito il riflesso. La dinamica di rispecchiamento è inoltre, in questo caso, più che metaforica, perché si realizza concretamente nelle espressioni facciali delle vittime, i cui volti sofferenti riflettono idealmente quello traumatizzato di Corliss bambino.

L'esorcismo più efficace del trauma – che, come si è visto, non può (ancora) realizzarsi nel *reality* della defecazione – si compie, tuttavia, attraverso la figura di Brint Moltke, che funge da punto di congiunzione tra le due parti della fantasia di Corliss: l'espressione artistica di Brint, infatti, assomma in sé sia la componente fisica del trauma, ovvero l'atto della defecazione, sia l'esperienza psichica di vergogna e dolore che ne scaturisce, tanto più che quella di Brint è un'arte che nasce anch'essa dalla sublimazione di un trauma infantile.<sup>30</sup>

Corliss, dunque, sfrutta il dolore di Brint e ne svilisce l'effettualità, ne annulla l'alterità servendosi come riflesso e funzione del proprio. Nell'offuscamento del suo solipsismo, Corliss nega quindi ogni possibilità di connessione empatica e, al contempo, anche ogni possibilità di autocoscienza, condannando all'oblio, in egual misura, sia l'alterità che il *self*: il rispecchiamento narcisistico e su larga scala, che comporta la reiterazione del trauma per interposta persona, restituisce a Corliss niente più che la propria immagine traumatizzata. Si tratta, dunque, di quella forma di "unconsciousness" che deriva dall'autoreferenzialità, dall'identificazione sterile e viziosa della persona con il proprio trauma, con una concezione di sé già nota, che, rappresentandosi e proiettandosi, ripete tautologicamente sé stessa.

<sup>30</sup> Ad avvalorare la sovrapposizione delle due figure, rendendo dunque più efficace e più drammatico il rispecchiamento, è proprio l'analogia fra i traumi vissuti, che appartengono entrambi allo stesso ordine di esperienza: la vergogna sociale: «[...] His daddy was all right, it was more his mother. One of this churchy kind that's so upright and proper in church but back at home she's crazy evil, whipped her own children with cords and I don't know what all. [...] I know that one time when he was a boy that she came in and I think caught Brint playing with himself maybe, and made him come down in the sitting room and do it in front of them, the family, that she made them all sit there and watch him. [...]» (TSC, pp. 268-269). L'aspetto traumatico della vicenda di Brint risiede proprio nell'esibizione coatta dell'intimità, di un atto privatissimo e personale. Sarà interessante rilevare, tra le simmetrie nascoste e straordinariamente efficaci del testo, quella che accomuna, nel medesimo sadismo voyeuristico, Corliss e la madre di Brint, che cade vittima di entrambi (oltre che di sua moglie, Amber): nell'atto di costringere il figlio a ripetere l'onanismo davanti a lei e a tutta la famiglia e nell'obbligare la famiglia ad esserne spettatrice si riconosce, infatti, la stessa matrice morbosa su cui si fonda il *Canale del dolore*.



L'autoreferenzialità del narcisismo di Corliss è racchiusa in un'immagine straordinariamente calzante, nonché rappresentativa di due motivi consequenziali e fondamentali del racconto:

It was only if, after sheep, controlled breathing, visualizing IV pentothal drips, and mentally reviewing in close detail a special collector's series of photographs of people on fire entitled People on Fire, Corliss still could not fall or fall back asleep that he'd resort to the failsafe: imagining the faces of everyone he had loved, hated, feared, known, or even ever seen all assembling and accreting as pixels into a pointillist image of a single great all devouring eye whose pupil was Corliss's own. (TSC, p. 272)

Il delirio voyeuristico di Corliss riconduce, alla fine, al suo stesso sguardo, che, mentre osserva e si rappresenta la realtà, contemporaneamente la costruisce e la forgia, la plasma in rapporto a sé stesso. Ma questo occhio vorace, che tutto vede e tutto ingloba – e che, per questo, suscita facilmente l'associazione con quello onnivagante dei media –, si fa anche metafora della natura relazionale del *self* e così anche dell'ansietà che ne deriva. Questa condizione di relazionalità comporta infatti che il *self* sia necessariamente «[...] subject to and therefore constructed by the gaze of a giant other»,<sup>31</sup> ovvero che, mentre rappresenta e costruisce, sia sempre a sua volta rappresentato e costruito, modellato dallo sguardo dell'altro.

L'individuo scopre quindi di potersi conoscere soltanto indirettamente, attraverso il riflesso che di sé stesso gli giunge, distorto e deformato, dalla prospettiva dell'altro.

Alla luce di tutto questo, emerge allora che la completa sincerità sociale rappresenta, al contempo, sia un miraggio che un rischio: non soltanto gli atti comunicativi sono strutturalmente ambigui, ma l'empatia stessa, anche quando autentica nelle intenzioni, viene inevitabilmente compromessa da questa ambiguità, dal narcisismo insisto nei rapporti umani, che tante volte comporta la manipolazione e la strumentalizzazione dell'affettività altrui<sup>32</sup> – come si evince, del resto, da tutti gli esempi analizzati. L'apertura sincera alla dimensione collettiva può dunque risultare violenta e brutale, inducendo l'individuo, che vede la propria affettività violata e strumentalizzata, a un radicale ripiegamento interiore, ad una “anestesia psichica” autoindotta che schiude un ulteriore livello del paradosso: l'isolamento nella propria interiorità corrisponde infatti, ancora una volta, a un oblio del sé, inteso, in questo caso, a disinnescare la consapevolezza dell'esperienza traumatica.

È proprio ciò che, sul finire del racconto, succede a Brint Moltke, che, vittima di sua moglie e di V. R. Corliss – i quali, strumentalizzandolo, mortificano e degradano il suo dolore –, si protegge eclissandosi, scomparendo dentro sé stesso. Non a caso, al personaggio non soltanto sono costantemente associati i termini che circoscrivono il campo semantico dell'oblio – come “unawareness” e “unconsciousness” (cfr. TSC, *passim*) –, ma gli è anche associata quell'inespressività che sempre, in Wallace, segnala uno svuotamento interiore, un'anestesia psichica che tumula l'individuo nella propria mente

<sup>31</sup> M.K. HOLLAND, *Mediated Immediacy* in Brief Interviews with Hideous Men, cit., p. 125.

<sup>32</sup> Cfr. A. KELLY, *David Foster Wallace and the New Sincerity in America Fiction*, cit., p. 204.

(«[...] her husband's eyes were flat and immured despite his constant smile», TSC, p. 251). Di questo processo anestetico si fa metafora anche l'immagine finale del bagliore feedback, che protegge Brint dalla visione di sé stesso nell'atto della creazione.

It is a clear Lucite commode unit atop a ten foot platform of tempered glass beneath which a video crew will record the real time emergence of either an iconically billowing and ecstatic Monroe or a five to seven inch Winged Victory of Samothrace, depending on dramatic last minute instructions. Suspended from the studio's lighting grid to a position directly before the commode unit, a special monitor taking feed from below will give the artist visual access to his own production for the first time ever in his career. He believes what he sees will be public. [...]. A slow chain pulls the commode assembly up an angled plane until the unit locks into place atop its Lucite pipe. [...]. The Malina blanket for the artist's lap and thighs, however, is the last minute fix of a production oversight, retrieved from the car of an apprentice gaffer whose child is still nursing, and is not what anyone would call an appropriate color or design, and appears unbilled. There's also some eleventh hour complication involving the ground level camera and the problem of keeping the commode's special monitor out of its upward shot, since video capture of a camera's own monitor causes what is known in the industry as feedback glare—the artist in such a case would see, not his own emergent Victory, but a searing and amorphous light. (TSC, pp. 328-329)

Il «feedback glare» è innanzitutto una chiara metafora dell'autoreferenzialità dei meccanismi proiettivi, di cui, come abbiamo visto, il *Canale del Dolore* è una compiuta realizzazione: le dinamiche tautologiche della metaosservazione – in cui l'oggetto osservato coincide, o finisce per coincidere, con lo stesso soggetto che osserva – non conducono ad alcuna espansione conoscitiva, in quanto riportano al già noto, al riflesso dell'individuo che riproduce sé stesso.

Questo abbacinante «feedback glare», tuttavia, si configura in primo luogo come un inconveniente provvidenziale, ossia l'evento che impedirà all'artista l'umiliazione di vedere sé stesso costretto ad una profonda degradazione: il bagliore simboleggia quindi anche l'offuscamento autoindotto – «a searing [...] light», non a caso – dell'anestesia psichica, quell'oblio del sé che interviene a proteggere il soggetto dall'eccesso di coscienza, dalla brutale consapevolezza del trauma. Del resto, poi, «Consciousness is nature's nightmare» è il motto del programma, nonché una delle chiavi interpretative del racconto (e, si direbbe, dell'intero libro).

Questa «luce abbacinante e amorfa»<sup>33</sup> è significativamente l'immagine che chiude il testo e tutta la raccolta. Il bagliore feedback impedisce dunque, anche ai lettori, di vedere il viso di Brint Moltke e di assistere, così, a quella che avrebbe dovuto essere la scena cruciale di *The Suffering Channel* e in direzione della quale tutta la narrazione è stata condotta. Paradossalmente, inve-

<sup>33</sup> Dalla efficace traduzione di Giovanna Granato, DAVID FOSTER WALLACE, *Il canale del dolore*, in ID. *Oblío*, Torino, Einaudi 2020, pp. 335-460, p. 460.

ce, a dispetto dell'elevato numero di descrizioni che permea il racconto, Wallace omette di rappresentare il volto dell'artista, indulgiando, piuttosto, in un processo di lenta e progressiva messa a fuoco dello sfondo, di una scena che sembra avanzare verso il primo piano, verso un'immagine destinata, tuttavia, a non apparire, sospesa dal taglio frustrante dell'*escalation* descrittiva. È anche questa una scelta stilistica che rientra nella retorica della reticenza, poiché il senso è affidato all'omissione: l'ellissi dell'immagine attesa e a lungo predisposta preserva, attraverso il silenzio, tutta l'intensità e la genuinità, tutta la sincerità del dolore reale, manifestandole proprio nel senso di frustrazione provocato dalla reticenza, con cui bruscamente si concludono la descrizione e il racconto. L'autenticità e la concretezza del sentimento vengono dunque recuperate non tramite la sua descrizione, tramite il valore comunicativo della parola, ma attraverso il suo contrario, e cioè attraverso la purezza di un silenzio che, al contrario del linguaggio, non è stato ancora compromesso.

Consentendo di evitare le mediazioni deformanti del linguaggio, la reticenza preserva, nella dimensione del non-detto, l'autenticità di ciò che viene taciuto.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BOSWELL, MARSHALL, *Understanding David Foster Wallace. Revised and expanded edition*, Columbia, University of South Carolina 2020.
- BRIASCO, LUCA, *Americana. Libri, autori e storie dell’America contemporanea*. Nuova edizione ampliata e aggiornata, Roma, minimum fax 2016.
- CARLISLE, GREG, *Nature’s Nightmare. Analyzing David Foster Wallace’s Oblivion*, Los Angeles/Austin, Sideshow Media Group Press 2013;
- CARRARA, GIUSEPPE, *Performance identitarie nelle Brevi interviste di David Foster Wallace*, in «Nuova Corrente», CLXII, 2 (2018), pp. 71-85;
- CLARE, RALPH, *Metaffective fiction: structuring feeling in post-postmodern American literature*, in «Textual Practice», 2018, DOI: 10.1080/0950236X.2018.1509269;
- FOSTER WALLACE, DAVID, *The Suffering Channel*, in ID., *Oblivion. Stories*, New York, Little, Brown and Company 2004, pp. 238-329
- ID., *Il canale del dolore*, in ID. *Oblio*, Torino, Einaudi 2020, pp. 335-460;
- HOLLAND, MARY K., *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in MARSHALL BOSWELL E STEPHEN J. BURN (a cura di), *A Companion to David Foster Wallace Studies*, New York, Palgrave Macmillan 2013, pp. 107-130;
- KELLY, ADAM, *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction*, in DAVID HERING (a cura di), *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Los Angeles-Austin, Sideshow Media Group Press 2010, pp. 131-146;
- ID., *The new sincerity*, in JASON GLADSTONE, ANDREW HOBEREK E DANIEL WORDEN (a cura di), *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*, Iowa City, University of Iowa Press 2016, pp. 197-208;
- MARCHESE, LORENZO, *Pioneers of consciousness: hypothesis for a diptych*, in ALLARD DEN DULK, PIA MASIERO E ADRIANO ARDOVINO (a cura di), *Reading David Foster Wallace between Philosophy and Literature*, Manchester, Manchester University Press 2022, pp. 200-218;
- MCLAUGHLIN, ROBERT L., *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World*, in «symplokē», XII, 1/2 (2004), pp. 53-68, url: <https://www.jstor.org/stable/40550666>;
- ROILAND, JOSH, *Getting Away from It All: The Literary Journalism of David Foster Wallace and Nietzsche’s Concept of Oblivion*, in SAMUEL COHEN e LEE KONSTANTINOU (a cura di), *The Legacy of David Foster Wallace*, Iowa City, University of Iowa Press 2012, pp. 25-52;
- PHILLIPS, BRIAN, *The Negative Style of David Foster Wallace*, in «The Hudson Review», LVII, 4 (2005), pp. 675-682, url: <https://www.jstor.org/stable/30044716>;
- TIMMER, NICOLINE, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam-New York, Rodopi 2010.



## PAROLE CHIAVE

David Foster Wallace; *The Suffering Channel*; *Oblivion*; oblio; consapevolezza; paradosso; performance; solipsismo; reticenza.



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Maria Chiara Litterio (1997) si è formata presso l'Università di Pisa, dove ha conseguito la laurea triennale in Lettere Moderne e quella magistrale in Italianistica, presentando una tesi su DeLillo e Foster Wallace. Attualmente, è dottoranda di Studi Italianistici presso lo stesso Ateneo e si occupa principalmente di narrativa italiana contemporanea e media digitali.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIA CHIARA LITTERIO, *Il paradosso della coscienza. Oblio e consapevolezza in The suffering Channel di David Foster Wallace*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 21 (2024)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

