

«There isn't any Real you in you»: il personaggio come sguardo sull'identità. Il caso di *Invisible Monsters*

Serena De Blasio

Abstract

A partire dai modelli identitari proposti dalla psicoanalisi, e in particolare dalla teoria lacaniana dei registri, descriverò una modalità di studio del personaggio basata sui processi di identificazione, illustrati dallo *schema L*.

Parole chiave

Chuck Palahniuk, Identità, Desiderio, Personaggio

Contatti

serena.deblasio@gmail.com

Qui suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante »?

Benché si presenti come uno degli aspetti testuali più immediatamente accessibili alla comprensione, il personaggio rappresenta una delle sfide maggiori per la teoria letteraria; studiare le sue funzioni e il suo statuto all'interno di un'opera è un compito difficile e delicato. In effetti non è possibile tentare un'analisi del personaggio senza affrontare i problemi di costruzione dell'identità e dei processi di identificazione. Per questa ragione la mia lettura di *Invisible Monsters* di Chuck Palahniuk alternerà la riflessione concettuale all'indagine del romanzo. Cercherò anzitutto di precisare il concetto di 'identificazione'.

Il 'soggetto finzionale' pensa, parla e agisce all'interno del mondo narrativo nel quale prende vita; l'illusione di un'esistenza extra-testuale, da scandagliare ed esaminare con gli strumenti che si utilizzerebbero per un individuo in carne e ossa, poggia sull'ingannevole convinzione che ogni personaggio, come una maschera, nasconda una persona del tutto simile a un essere umano reale. I personaggi sono innanzitutto elaborazioni veicolate dal linguaggio, contraddistinte da un «comune abitare nel 'paese della letteratura', il regno della finzione»¹. Forster li definisce «*word-masses*»² riducendone lo statuto a rappresentazioni filtrate dal mezzo espressivo della letteratura, ovvero la parola. La ricerca di una profondità oltre la 'scorza esteriore' è destinata a infrangersi contro la barriera del testo: il personaggio esiste esclusivamente in superficie, l'analisi dei suoi modi di essere si muove sempre tra le pieghe dell'ordito narrativo.

Da dove nasce allora l'identificazione del lettore con una 'figura di carta' fatta tutta di superficie? Il patto finzionale tacitamente stabilito tra autore e lettore spiega parzialmente il fenomeno empatico: la 'sospensione dell'incredulità' rende accettabile l'esistenza di un mondo narrativo possibile, assunto come verosimile, e allo stesso modo modifica lo statuto del personaggio da 'figura di carta' a individuo (seppur non reale) con cui identifi-

¹ Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier Università, Firenze, 2004, p. 8.

² Edward M. Forster, *Aspects of the novel*, 1927; ed. cons. *Aspetti del romanzo*, trad. it. di Corrado Pavolini, Garzanti, Milano, 2000, p. 56.

carsi. Da un certo punto di vista l'identificazione del lettore con il personaggio rappresenta il dato fondante dell'esercizio interpretativo poiché proprio il personaggio, più di ogni altro elemento testuale, catalizza l'attenzione del lettore

Tuttavia il concetto di 'identificazione' non riguarda soltanto il rapporto tra i personaggi e il lettore, ma anche, e in maniera più decisiva, i rapporti tra i personaggi in ogni narrazione.

Come si vedrà, l'analisi del personaggio non può limitarsi a un censimento delle sue caratteristiche, a una visione 'proprietary', ma deve svilupparsi in una prospettiva 'relazionale'.

D'altronde, in *Invisible Monsters* la problematica identitaria permea ogni aspetto della narrazione e si estende dal ristretto ambito della caratterizzazione dei personaggi alle scelte tematiche e alle strutture del romanzo. La trama ricostruisce le tappe di un processo di ri-definizione identitaria, che trasforma Shannon McFarland da modella all'apice della carriera a mostro invisibile. Il tempo della narrazione non risponde ai criteri di oggettività e verosimiglianza e tende a dilatarsi o contrarsi a seconda delle percezioni della narratrice; la scelta di utilizzare un narratore omodiegetico risponde d'altronde all'esigenza di porre in primo piano l'Io della protagonista, oggetto di una ricerca costante, condotta attraverso la rielaborazione semantica del proprio sé.

Il romanzo di Chuck Palahniuk presenta una struttura decentrata e asequenziale, che si compone di piccoli tasselli narrativi cuciti insieme dall'espedito narrativo del salto temporale (segnalato dal *refrain* «Jump to»). La narrazione si sviluppa lungo due linee temporali parallele che si intrecciano di continuo, apparentemente in maniera arbitraria. L'alternanza di passato e presente si realizza nell'accostamento di scene non consequenziali né direttamente collegate tra loro, assemblate con una sorta di montaggio rapido cinematografico. La ridondanza che permea il testo ad ogni livello, e si dispiega nella riscrittura di episodi chiave e nell'uso di isotopie e iterazioni, conferisce organicità a una struttura ipertestuale, che riverbera, sul piano formale, la costruzione progressiva del soggetto romanzesco. Ogni episodio è un brandello di racconto isolato, sganciato dallo svolgimento del *plot*, che acquista senso solo grazie al filo conduttore dell'identità. Il personaggio diventa una mappa che consente al lettore di orientarsi, un 'oggetto' che può «farci da guida, e permetterci di non perdere mai il filo della narrazione.»³

Come si è accennato, una prospettiva di studio sul personaggio mira a evidenziarne le strutture e i modi di costruzione all'interno dell'apparato testuale. Un personaggio è un soggetto e dunque sarà analizzato diversamente a seconda della teoria del soggetto (o dell'identità) che si decide di utilizzare.

La complessità che caratterizza i personaggi principali di *Invisible Monsters* resiste a un'analisi proprietaria che intenda il soggetto come 'contenitore' di proprietà atomiche. Nel romanzo accade che i tratti riferiti al medesimo individuo si rivelino incompleti o in contraddizione tra loro; perciò l'idea di personaggio come «tradizionale 'oggetto' o 'pseudo-oggetto' artistico [...] stabile, evidente, riconoscibile, qualche volta identificabile, proprio come le persone del mondo reale, per mezzo di un nome e di un cognome»⁴ vacilla e si dissolve di fronte all'irriducibilità e inafferrabilità che accomunano Shannon, Shane, Evie e Manus.

³ Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, cit., p. 8.

⁴ *Ibidem*.

Definire il personaggio attraverso l'elenco dei suoi attributi è lecito e plausibile, ma è possibile e auspicabile una via diversa qualora la complessità del soggetto finzionale lo renda inaccessibile a un'analisi proprietaria:

Dunque non è del tutto illegittimo descrivere un individuo attraverso le sue proprietà: è ciò che facciamo continuamente nella vita quotidiana, ed è ciò che - con un certo diritto ed entro certi limiti - avviene anche nella letteratura. In effetti, molti personaggi risultano quasi totalmente accessibili tramite le loro proprietà; soltanto quando si oltrepassa una certa soglia di complessità, appare necessaria una comprensione 'non proprietaria', cioè la comprensione del modo d'essere.⁵

I soggetti romanzeschi di *Invisible Monsters* sono costruzioni identitarie complesse, dai contorni sfumati, che sfuggono a ogni tentativo di classificazione tassonomica. I loro pensieri e le loro azioni, ma soprattutto i loro 'modi d'essere' richiedono l'adozione di una prospettiva diversa.

1. Molteplice è complesso?

In *Invisible Monsters* ciascun personaggio è 'doppio' a partire dal nome: Evie è Evan, Shane è Brandy, Manus è Seth, Shannon diventa un mostro anonimo. Fatta eccezione per Manus, ciascuna coppia è composta da due significanti inconciliabili non solo sul piano semantico, ma anche su quello fattuale. L'*alter ego* di ogni personaggio è oggetto di cambiamenti fisici radicali e irreversibili, nonché testimonianza di un processo di trasformazione fisica violento, che ha origine dal confronto con l'altro.

La protagonista è un referente mutevole, modella e mostro, Shannon McFarland e identità anonima. Il lettore può collegare lo stesso personaggio ai suoi due volti soltanto in virtù del suo doppio ruolo di narratrice e protagonista.

È innegabile che Shannon non coincida con se stessa: nel primo capitolo la narratrice/protagonista si auto-rappresenta subito come identità scissa, «presente solo in senso fisico», con la mente altrove:⁶

Me, I'm standing at the bottom of the stairs but only in a physical way. My mind is, I don't know where. (11; 7)⁷

Lo sdoppiamento del nome e del referente testimonia una non coincidenza significativa, da indagare al di là della divergenza delle proprietà fisiche:

I was so beautiful. (198; 150)⁸

⁵ Giovanni Bottiroli, *Identità rigide e flessibili: per una concezione modale del personaggio* in *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, a cura di Chiara Lombardi, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2008, pp. 41-58. Disponibile anche nel sito www.giovannibottiroli.it.

⁶ Cito dal testo originale indicando il numero di pagina dell'edizione americana Norton, seguito dal rimando alla traduzione italiana Mondadori. Nelle citazioni mi sono attenuta al *layout* e alle norme tipografiche dell'edizione Norton. Riporto la traduzione italiana di ogni passo in nota, facendo riferimento al testo tradotto da Manuel Rosini per l'edizione Mondadori.

⁷ «Quanto a me, io sono in piedi, ma solo fisicamente, in fondo alle scale. La mia mente chissà dov'è.» Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, 1999; ed. cons. *Invisible Monsters*, trad. it. di Manuel Rosini, Mondadori, Milano, 1999, p. 7

The situation is I have half a face. (49; 37)⁹

Ogni personaggio è oggetto di una 'lettura prospettica' collegata al punto di vista parziale della narratrice/protagonista. Shannon si riferisce agli altri tre personaggi utilizzando per ciascuno due nomi diversi (Manus/Seth, Brandy/Shane, Evie/Evan), ma non sempre è in grado di collegare ciascuna identità alle sue determinazioni, soprattutto quando esse si presentino all'apparenza incompatibili.

La duplicità che accomuna Shane, Evie e Manus denota tre diversi tipi di ambiguità. L'ambivalenza di Manus riguarda esclusivamente i nomi con cui questo personaggio viene designato. Infatti le sue caratterizzazioni fisiche e psicologiche non variano in maniera significativa, e tutti i soggetti coinvolti nella vicenda identificano Manus Kelley e Seth Thomas come la stessa persona.

Al contrario Evie e Evan sono due nomi incompatibili se collegati a uno stesso referente, innanzitutto per una differenza di genere. Evelyn è un nome femminile che designa un referente femminile, Evan non può che riferirsi a un personaggio maschile. Evie Cottrell è una maldestra modella in erba, troppo sgraziata e volgare per poter esser presa sul serio («She'd wear so much eye shadow you'd think she was a product testing animal.»¹⁰); Evan è un ragazzo biondo e robusto, unico figlio dei coniugi Cottrell. Shannon non può congiungere i due significanti in quanto ignara dell'esistenza di un individuo dal nome Evan Cottrell.

And I'm amazed I never saw it before, how Evie was a man. A big blonde, the same as she is here, but with one of those ugly wrinkled, you know, scrotums. (272; 208)¹¹

Shane e Brandy sono due identità esistenti in due tempi diversi della storia narrata: Shane sarebbe morto in circostanze misteriose dopo aver contratto l'AIDS, Brandy è un personaggio camaleontico, quasi inafferrabile, senza passato né futuro. I due nomi e l'insieme delle loro determinazioni fattuali non sono sovrapponibili: Shane è «il fratello morto di Shannon» («My brother's dead, but he still has a stocking full of presents and you can bet they're not rubbers»¹²), il figlio gay dei coniugi McFarland («We're proud to be the parents of a dead gay son.»¹³), un ragazzo con il volto sfregiato («His face was all exploded in a hairspray accident»¹⁴) mentre Brandy è un travestito decisamente appariscente, «la suprema regina a gambo lungo delle party girls di prima scelta». La doppiezza del personaggio è totale tanto che Shannon non riesce a riconoscere, al di là degli strati di trucco pesante e dei travestimenti stravaganti di Brandy, il volto del fratello Shane.

Ogni personaggio è dunque un'identità divisa nel nome e nell'aspetto, con diversi gradi di complessità, a seconda della capacità di aprirsi al cambiamento.

Per rendere conto di questa complessità occorre introdurre alcune distinzioni. Anzitutto bisogna distinguere tra due modi della soggettività, che chiamerò *idem* e *non-idem*.

⁸ «Ero così bella.» Ivi, p. 150.

⁹ «Il fatto è che io ho metà faccia.» Ivi, p. 37.

¹⁰ «Si metteva così tanto ombretto che pensavi fosse una cavia per testare quei prodotti.» Ivi, p. 51.

¹¹ «E io mi stupisco di non averlo mai notato, che Evie era un uomo. Un gran biondo, proprio com'è adesso, ma, sai, con uno di quegli orrendi scroti rugosi.» Ivi, p. 208.

¹² «Mio fratello è morto, ma ha ancora una calza piena di regali e potete scommettere che non sono profilattici.» Ivi, p. 100.

¹³ «Siamo orgogliosi di essere i genitori di un figlio gay morto.» Ivi, p. 109.

¹⁴ «Il suo viso era tutto esploso per un incidente con della lacca.» Ivi, p. 55.

Ma a questa distinzione sarà affiancata quella tra due modi di *non-idem*, il soggetto molteplice e il soggetto diviso.¹⁵

Il soggetto *idem* (il 'medesimo') coincide con se stesso ed è immune al cambiamento. Le abitudini e i comportamenti sviluppati e assunti nel tempo si cristallizzano in disposizioni caratteriali permanenti, che consentono sempre di re-identificare il soggetto come la medesima persona. La medesimezza indica generalmente un'identità rigidamente chiusa, incapace di accogliere la diversità; in letteratura contraddistingue per lo più gli eroi o i personaggi mediocri, che Forster definisce «personaggi piatti» («piccoli dischi luminosi di misura prestabilita, spinti qua e là come gettoni in mezzo al vuoto o tra le stelle; veramente molto utili.»¹⁶). Al polo opposto si colloca l'identità *non-idem*, che può presentarsi in differenti versioni: come potenzialmente moltiplicabile all'infinito, o piuttosto come identità conflittuale.

Brandy tenta la strada della moltiplicazione identitaria per affermarsi come 'soggetto fluido' al di là di qualsiasi definizione univocizzante. Ad ogni truffa messa a segno, Brandy crea per sé e per i suoi compagni di viaggio delle nuove identità, connotate da nomi sempre diversi e un passato inventato *ex novo*. Brandy diventa così Stella Zina, e poi Rona Barrett. Manus è Seth Thomas, Alfa Romeo, Chase Manhattan, Wells Fargo, Eberhard Faber, Neiman Marcus, Saks Fifth Avenue, Christian Dior, Ellis Island, Denver, Thor Zine, Hewlett Packard, Harper Collins, Butte, Addison Wesley e Nash Rambler. Le descrizioni di Brandy sono sempre ricche di immagini che rimandano alle idee di riproducibilità, ripetizione e molteplicità; l'isotopia del colore, come quella degli specchi, suggerisce un'identità cangiante e camaleontica, pronta a cambiare aspetto, gusto e carattere ad ogni istante.

Brandy Alexander and the way she looked turned the rest of the world into virtual reality. She changed color from every new angle. She turned green with my one step. Red with my next. She turned silver and gold and then she was dropped behind us, gone. (44; 33)¹⁷

Il fascino dell'iridescenza tende però a svanire, e lascia rapidamente spazio a effetti stucchevoli: la «sorpresa di colori» somiglia a una grottesca maschera cartoonesca, dipinta con tinte «troppo sature, troppo intense». Il soggetto cangiante diventa stereotipato, rigido, privo di mistero e attrattiva («Nothing is left to your imagination»).

The face surrounded in black veil that leans over me is a surprise of color. The skin is a lot of pink around a Plumbago mouth, and the eyes are too aubergine. Even these colors are too garish right now, too saturated, too intense. Lurid. You think of cartoon characters. Fashion dolls have pink skin like this, like plastic bandages. Flesh tone. Too aubergine eyes, cheekbones too defined by Rusty Rose blusher. Nothing is left to your imagination. (115; 87)¹⁸

¹⁵ Riprendo la distinzione tra *idem* e *ipse* da Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, 1990; ed. cons. *Sé come un altro*, a cura di Daniella Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993. Per la distinzione tra *non-idem* come molteplice e come soggetto diviso, cfr. Giovanni Bottirolì, *Non idem, non ipse. Il soggetto tra metonimia e strategia*, in *Problemi del personaggio*, Bergamo University Press, Il Sestante, Bergamo, 2001.

¹⁶ Edward M. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., p. 77.

¹⁷ «Brandy Alexander e la sua presenza trasformarono il resto del mondo in realtà virtuale. Cambiava colore da ogni differente angolazione. Divenne verde a un mio passo. Rossa a un altro. Divenne oro e argento e poi fu alle nostre spalle, dissolta.» Chuck Palahniuk, *Invisible monsters*, cit., p. 33.

¹⁸ «Il viso circondato di velo nero che si china su di me è una sorpresa di colore. La pelle è un sacco di rosa attorno a una bocca Plumbago, e gli occhi sono troppo color melanzana. Perfino questi colori

La disgregazione dell'identità in una pluralità di nomi non elude la fissità dell'*idem*, ma imprigiona i personaggi nei ruoli fittizi di volta in volta affibbiati arbitrariamente dalla fantasia di Brandy.

In prima istanza, queste considerazioni possono venire estese anche a Shannon.

Un incidente misterioso l'ha trasformata in un *invisible monster*, uno spazio bianco sul quale si può scrivere qualsiasi storia, inventare un passato e un presente nuovi, liberi dai vincoli del nome e del volto. Dal momento in cui il legame esistente tra sembiante (corporeo) e referente (nome) viene reciso, l'*unum* lascia spazio a possibilità identitarie potenzialmente infinite. Shannon diventa Kay McIsaac, Bubba-Joan, Daisy St. Patience, Arden Scotia, Comp Zine, MascellaSparata, la sua identità si dissolve in un pulviscolo di etichette insignificanti ai fini identificativi. Shannon rinuncia al nome, al volto e alla bellezza per sfuggire alla rigidità di uno stereotipo di successo assimilato dall'esterno, rivelatosi una gabbia troppo stretta («Fuck me. I'm so tired of being me. Me beautiful. Me ugly. Blonde. Brunette. A million fucking fashion makeovers that only leave me trapped being me»¹⁹), ma si auto-condanna a una multi-rigidità che la costringe a cambiare identità ogni qual volta si renda necessario.

Shannon si paragona a un virus, che muta costantemente forma mantenendo le sue proprietà letali:

It's hard to remember who I started this road trip being.
No doubt, this is the kind of stress the constantly mutating AIDS virus must feel. (64; 48)²⁰

How is it you can keep mutating and still be the same deadly virus? (121; 92)²¹

Dunque, per raggiungere la complessità non basta la capacità del soggetto di assumere infinite identità: l'equivalenza molteplice=flessibile non solo si rivela riduttiva, ma anche fuorviante e inadeguata, in quanto basata sull'ingenua «convinzione che basti indossare e svestire molti Io per abolire la rigidità del soggetto».²²

La scomposizione dell'intreccio in segmenti narrativi slegati realizza sul piano formale la disgregazione identitaria messa a tema dal romanzo. La sua struttura ipertestuale tematizza inoltre la frammentarietà percettiva e la precarietà cognitiva esperite dalla protagonista, incapace di stabilire dei collegamenti tra informazioni sconnesse o provenienti da fonti diverse. L'eccesso di dettagli rende trascurabile la visione d'insieme, e il quadro generale si fa sfumato, offuscato dal caos del molteplice.

sono troppo abbaglianti adesso, troppo saturi, troppo intensi. Crudi. Ti viene da pensare ai cartoni animati. Le bambole hanno la pelle rosa come questa, come bende di plastica. Color carne. Occhi troppo melanzana, zigomi troppo marcati dal fard Rusty Rose. Niente è lasciato alla tua immaginazione.» Ivi, p. 87.

¹⁹ «Fanculo a me stessa. Sono così stanca di essere me. Me bella. Me brutta. Bionda. Bruna. Un milione di fottuti rifacimenti che non fanno altro che lasciarmi intrappolata a essere me.» Ivi, p. 170.

²⁰ «È difficile ricordare chi ero all'inizio di questo viaggio. Non c'è dubbio, questo è il tipo di stress che deve provare un virus dell'AIDS in costante mutazione.» Ivi, p. 48.

²¹ «Com'è che riesci sempre a mutare e a essere sempre lo stesso virus mortale?» Ivi, p. 92.

²² Giovanni Bottiroli, *Lacan. Arte linguaggio desiderio*, Il Sestante, Bergamo University Press, Bergamo, 2002, p. 116.

Come valutare l'identità dei protagonisti di *Invisible Monsters*? Indubbiamente, si tratta di soggetti *non-idem*: ma chi di essi va al di là della molteplicità per assumere sino in fondo la condizione di un soggetto diviso?

La 'non medesimezza' accomuna tutti i personaggi. Shannon, Shane, Evie e Manus sono identità scisse, mascherate e cangianti in continua evoluzione nel tempo. Ma soltanto in Shannon e in Shane la non coincidenza apre una dolorosa cesura nel soggetto. Nel caso di Evie e di Manus, la componente tragica sembra sopraffatta da quella grottesca.

Brandy paragona il racconto dell'«oscena storia personale» di ogni individuo a una cruda operazione chirurgica («Rip yourself open. Sew yourself shut») a conferma del fatto che l'evoluzione del soggetto flessibile non è mai pacifica:

«Come on, let's see those glistening, quivering innards, Bubba- Joan,» Brandy Alexander, God and mother of us all, commands. «Tell us a gross personal story.» She says, «Rip yourself open. Sew yourself shut, and she hands a prescription pad and an Aubergine Dreams eyebrow pencil to me in the backseat.» (88; 67)²³

La flessibilità caratterizza il soggetto che ha introdotto l'alterità nella propria medesimezza, tramite un'identificazione. Farò dunque riferimento alla concezione psicoanalitica di Freud e di Lacan, secondo cui l'identità consiste nella stratificazione di processi di identificazione, e tali processi vanno differenziati in base alla teoria dei registri (Immaginario, Simbolico, Reale).

2. L'Immaginario e le relazioni confusive. Shannon e Shane

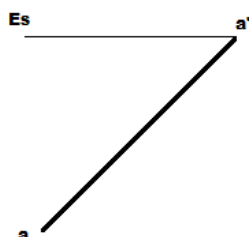
Mi limito a ricordare che l'Immaginario è il registro dei doppi, delle ambivalenze e delle confusioni. Nello schema L, è indicato come relazione tra *a* e *a'*, tra Io e Io ideale: l'Io ideale è l'immagine narcisista, desiderata ma anche odiata per l'impossibilità di coincidere con essa. Dunque l'Immaginario è una dimensione in cui i simili vivono nella misura più intensa la loro rivalità.

È il luogo dell'*imago*, cioè di un'immagine con potere di captazione.²⁴ La fascinazione reciproca di Shannon e di Shane corrisponde pienamente alle situazioni previste e definite dall'Immaginario.

L'*imago* occupa sull'asse dell'Immaginario la polarità *alter*, ed è oggetto di un'identificazione confusiva in cui soggetto e immagine diventano protagonisti intercambiabili in un rapporto di reciproca determinazione.

²³ «Dai, vediamo quelle interiora grondanti e tremanti, Bubba-Joan» comanda Brandy Alexander, Dio e madre di tutti noi. «Raccontaci un'oscena storia personale.» Lei dice: «Fatti a pezzi. Ricuciti» e mi porge nel sedile posteriore un ricettario e una matita Aubergine Dream per sopracciglia.» Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, cit. p. 67.

²⁴ L'*imago* stessa è un'entità processuale mai compiuta, frutto dell'azione del corpo: il termine *faccia* deriva da *facies*, a sua volta originato da *facio*, verbo dell'attuazione e della prassi. Allo stesso modo il termine *viso* rimanda al senso della vista ed evidenzia l'azione costruttiva dell'immagine compiuta attraverso lo sguardo. Il viso è un buco autopercettivo spalancato all'alterità (*os* in latino significa viso, ma anche bocca, e quindi apertura), così come la faccia è la costruzione di un'immagine operata dal soggetto stesso. Cfr. Umberto Galimberti, *Il corpo. Antropologia, Psicoanalisi, fenomenologia*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 162.



La trama di *Invisible Monsters* ruota interamente attorno alla coppia di personaggi composta dai fratelli Shane e Shannon McFarland e dai loro *alter ego* Brandy Alexander e mostro invisibile. Il legame di fratellanza noto (tra Shannon e Shane) e poi segreto (tra Brandy e il mostro) costituisce lo scheletro narrativo del romanzo ed è essenziale per analizzare le strutture romanzesche e i modi di costruzione dei personaggi all'interno del testo.

Shane e Shannon sono i fratelli McFarland: di statura pressoché uguale, con occhi e capelli identici; non fosse per la differenza di sesso ed età, i due personaggi potrebbero essere facilmente confusi tra loro.

Shane and I were almost the same height, born one year apart. The same coloring. The same features. The same hair [...] (197; 150)²⁵

La caratterizzazione fisica testimonia il legame di sangue inscindibile, ma non solo. Nel corso del racconto, in diverse occasioni la somiglianza si trasforma in completa sovrapposizione, tanto che i due personaggi risultano fisicamente indistinguibili.

L'agente Manus Kelley si presenta a casa McFarland alla ricerca di Shane, e apprende dai familiari la sparizione e la presunta morte del ragazzo. Le attenzioni di Manus si spostano su Shannon, straordinariamente somigliante al fratello.

He said, «You know, you look a lot like your brother.» He had a glorious smile and said, «What's your name?» (252-253; 192)²⁶

La signora Cottrell chiede a Brandy Alexander se nella sua vita ha mai svolto il mestiere di modella: a prima vista sembrerebbe identica a Shannon, un'amica della figlia Evie:

Evie's mother looks hard at Brandy, «Have you ever done any modeling?» she says. «You look so much like a friend of my son's.» (269; 205)²⁷

In seguito all'incendio appiccato a villa Cottrell, Evie scende dalla scalinata furibonda, con l'abito nuziale in fiamme, e si rivolge a Brandy come se fosse l'ex amica Shannon, prima di sparare:

[...] Evie screams, «You!»

²⁵ «Shane e io eravamo quasi della stessa altezza, nati a un anno di distanza. La stessa carnagione. Gli stessi lineamenti. Gli stessi capelli [...]» Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, cit. p. 150.

²⁶ «Disse: «Sai, assomigli molto a tuo fratello.» Aveva un bellissimo sorriso e disse: «Come ti chiami?»» Ivi, p. 192.

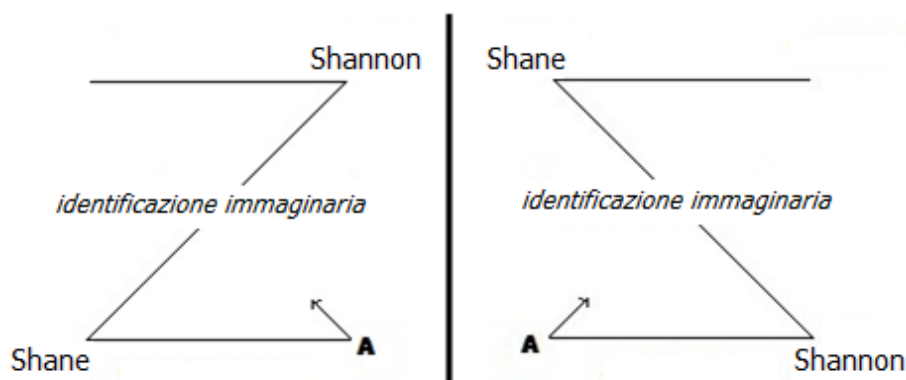
²⁷ «La madre di Evie guarda fissa Brandy: «Ha mai lavorato come modella?» dice lei. «Assomiglia così tanto a un'amica di mio figlio.»» Ivi, p. 205.

She screams at Brandy Alexander down the barrel of the rifle, «You did it to me again. Another fire!»
Step-pause-step.
«I thought we were best friends», she says. «Sure, yes, I slept with your boyfriend, but *who hasn't?*» Evie says, with the gun and everything. (277; 211-212)²⁸

Dopo lo sparo Shannon segue il fratello in ospedale e mostra il proprio documento d'identità all'ingresso: la foto identificativa è più somigliante al viso di Brandy che al proprio:

The picture on my driver's license might as well be Brandy's. (263; 200)²⁹

L'impressionante somiglianza fisica tra Brandy e Shannon scaturisce da un'identificazione confusiva che non conosce mediazioni. Diversamente dal nome di famiglia, che garantisce un'appartenenza comune marcando un legame di sangue, il nome proprio costituisce un tratto distintivo personale e individualizzante, una sorta di garanzia dell'unicità del soggetto. Nel caso dei fratelli McFarland i nomi fomentano il delirio confusivo: Shane e Shannon sono parole composte dalle stesse lettere con un suono molto simile; la sovrapposizione grafico-fonetica dei due significanti complica l'identificazione anziché facilitarla. È plausibile pensare che Shane e Shannon abbiano svolto reciprocamente la funzione di *imago*, sin dall'infanzia.



Shane rappresenta verosimilmente il polo *alter* di Shannon, l'immagine in cui si è riconosciuta bambina, il simile con cui ha condiviso le prime esperienze di vita. Il fratello è anche il primo 'rivale in amore', l'usurpatore dell'oggetto del desiderio rappresentato dalle attenzioni materne. L'identificazione primaria testimonia l'origine eteronoma dell'Io, il suo carattere secondario, la sua dipendenza strutturale e imprescindibile dall'alterità, incarnata dall'*imago*.

In un dialogo con Shannon, Brandy nega l'esistenza di un *substratum* identitario che contrassegni l'individualità distinguendola dal gruppo, e in questo modo afferma lo statu-

²⁸ «Evie urla: «Tul!». Urla contro Brandy Alexander lungo la canna del fucile: «Me l'hai fatto di nuovo. Un altro incendio!». Passo-pausa-passo. «Credevo fossi la mia migliore amica» dice. «Certo, sì, sono andata a letto col tuo fidanzato, ma *chi è che non l'ha fatto?*» dice Evie, con il fucile e tutto il resto.» Ivi, p. 212.

²⁹ «La foto sulla mia patente potrebbe benissimo essere quella di Brandy.» Ivi, p. 200.

to etero-determinato del soggetto. «Non c'è nessun *Vero te in te*»: l'identità ha una natura derivata, è un prodotto ereditato, assorbito dall'esterno:

«There isn't any *Real you in you*», she says. «Even your physical body, all your cells will be replaced within eight years.»
«Skin, bones, blood, and organs transplant from person to person. Even what's inside you already, the colonies of microbes and bugs that eat your food for you, without them you'd die. Nothing of you is all-the-way yours. All of you is inherited.
All of you is a cooperative effort.» (218; 166-167)³⁰

L'attrazione confusiva infantile si ripresenta con stupore e immutato entusiasmo nel primo incontro tra Shannon-mostro e il nascente soggetto dal nome Brandy Alexander.

Il processo identificativo primario si ripete uguale in ogni fase: il rispecchiamento nell'altro (in questo caso nella bellezza di Brandy, riconosciuta come propria) origina una seduzione intensa che sfocia in una passione irresistibile, un'adorazione incondizionata, «l'unico motivo per cui vivere».

L'isotopia degli specchi che percorre l'intero romanzo rimanda all'enantiomorfismo proprio del rapporto speculare tra le identità dei due protagonisti e conferma la proiezione di sé nell'altro.

Brandy's voice, I barely hear what she says. At that instant, I just adore Brandy so much. Everything about her feels as good as being beautiful and looking in a mirror. Brandy is my instant royal family. My only everything to live for. (57; 43)³¹
[...] I know what it is I loved about her. What I love is myself. Brandy Alexander just looks exactly the way I looked before the accident. Why wouldn't she? She's my brother, Shane. Shane and I were almost the same height, born one year apart. The same coloring. The same features. The same hair, only Brandy's hair is in better shape. [...] What I love is myself. I was so beautiful. (197-198; 150)³²

In parallelo l'attrazione (consapevole) di Brandy per la sorella-mostro regredisce a uno stadio infantile, alimentata dal desiderio confusivo di 'fare uno'. Shane plasma la propria immagine su quella della sorella, riconosciuta come modello da imitare ma anche da distruggere: ribattezzatosi Brandy Alexander, Shane decide di cambiare sesso e sceglie per sé un nuovo volto, identico a quello della sorella.

³⁰ «Non esiste nessun reale *tu in te*» dice. «Perfino il tuo corpo fisico, tutte le tue cellule saranno rimpiazzate entro otto anni.» Pelle, ossa, sangue, e trapianto di organi da una persona all'altra. Anche quello che c'è già dentro di te, le colonie di microbi e di vermi che mangiano il tuo cibo per te, senza di loro moriresti. Niente di te è tuo fino in fondo. Tutto di te è ereditato. «Rilassati» dice Brandy. «Qualsiasi cosa tu stia pensando, un milione di altre persone l'hanno già pensata. Qualsiasi cosa tu faccia, altri lo stanno facendo, e niente di te è responsabile. Tutto di te è sforzo cooperativo.» Ivi, pp. 166-167.

³¹ «La voce di Brandy, sento appena quello che dice. In quell'istante, adoro Brandy così tanto. Ogni cosa di lei fa sentire bene, come essere belli e guardarsi in uno specchio. Brandy è la mia Famiglia Reale liofilizzata. Il mio unico tutto per cui valga la pena vivere.» Ivi, p. 43.

³² «[...] so che cosa è che amo di lei. Quello che amo è me stessa. Brandy Alexander assomiglia esattamente a come ero io prima dell'incidente. E perché non dovrebbe? Lei è mio fratello Shane. Shane e io eravamo quasi della stessa altezza, nati a un anno di distanza. La stessa carnagione. Gli stessi lineamenti. Gli stessi capelli, solo che i capelli di Brandy sono messi meglio. [...] Quello che amo è me stessa. Ero così bella.» Ivi, p. 150.

This, this is how Brandy wanted to look, like her bitch sister. (177; 136)³³

La dinamica oscillatoria tra amore e odio domina la relazione ambigua tra i due fratelli. Shannon reclama l'attenzione dei genitori furiosamente, ribellandosi alle loro grottesche commemorazioni in onore del fratello morto, come a sottolineare che l'affermazione di sé implichi necessariamente l'eliminazione dell'identità rivale. Brandy dal canto suo non si riconosce nel proprio aspetto e decide di auto-annientarsi cibandosi di frullati e farmaci e sottoponendosi a dolorosi interventi di chirurgia estetica. La scelta di cambiare sesso emblemizza l'ambiguità tipica dell'identificazione immaginaria: da un lato Brandy erige Shannon a modello estetico di perfezione e tende verso la perfetta emulazione mimetica della sorella, dall'altro prova in tutti i modi a distruggerne l'immagine attraverso uno spietato autolesionismo fisico.

A sexual reassignment surgery is a miracle for some people, but if you don't want one, it's the ultimate form of self-mutilation. (259; 197)³⁴

La brama di distruggere ciò che fuori da sé – il simile-rivale, l'ideale irraggiungibile – legittima il desiderio del soggetto, dandogli forma; al pari dell'amore, l'odio rende possibile l'auto-percezione del soggetto.³⁵

The basketball king until he was sixteen and his test for strep throat came back as gonorrhea, I only know I hated him. (97; 73)³⁶

[...] what I hate about Evie is the fact that she's so vain and stupid and needy. But what I hate most is how she's just like me. What I really hate is me so I hate pretty much everybody. (266; 202)³⁷

L'identificazione confusiva che coinvolge i due protagonisti si realizza sul piano formale nella riscrittura di episodi collegati ad esperienze traumatiche o spiacevoli. Il concetto freudiano di coazione a ripetere da un lato spiega l'inclinazione all'autodistruzione che accomuna Shane e Shannon, dall'altro testimonia la tendenza di ciascuno dei due perso-

³³ «Così, Brandy voleva diventare così, come quella troia di sua sorella. [...]» Ivi, p. 136.

³⁴ «Un'operazione di riassegnamento sessuale è un miracolo per alcuni, ma se non vuoi fartela, è l'estrema forma di automutilazione.» Ivi, p. 197.

³⁵ Nel tentativo di far luce sui modi di coesistenza e alternanza di amore e odio Freud analizzò le manifestazioni delle due passioni nel saggio *Al di là del principio di piacere* (1920). Entrambe le passioni sono definibili in termini di desiderio – di essere/non essere, di avere/privarsi – ma la relazione tra esse risulta, da un punto di vista logico, oscura e complicata. Tra odio e amore non sussiste infatti un rapporto di contrarietà, poiché non esistono 'casi intermedi' tra essi. La mescolanza implica pacificazione, ma le due passioni, pur coesistendo, non sono pacificabili, né ibridabili. La relazione di correlazione, annoverata da Aristotele tra i tipi oppositivi illustrati dal quadrato logico, sembra la più appropriata: i termini odio/amore sono opposti ma interdipendenti, coinvolti in un perpetuo movimento di alternanza implacabile.

³⁶ «Il re della pallacanestro fino a sedici anni, quando dal test per gli streptococchi risultò la gonorrea, lo sapevo solo io che lo odiavo.» Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, cit., p. 73.

³⁷ «[...] e quello che ho capito che odio di più di Evie è il fatto che sia così vanitosa e stupida e inappagata. Ma quello che odio più di tutto è quanto sia simile a me. Quello che veramente odio è me stessa e di conseguenza odio praticamente tutti.» Ivi, p. 202.

naggi a rivivere le azioni dell'altro, perseguendo la fusione identitaria completa attraverso l'annientamento.

Just don't think this was a big coincidence. We had to meet, Brandy and me. We had so many things in common. We had close to everything in common. Besides, it happens fast for some people and slow for some, accidents or gravity, but we all end up mutilated. (32; 24)³⁸

La trama del romanzo è costruita sulla reiterazione di alcuni avvenimenti, che mettono in luce il parallelismo delle parabole di vita dei due fratelli, frutto del reciproco desiderio di essere l'altro.

All'età di quindici anni Shane è vittima di un incidente domestico, di cui nessuno si assume la responsabilità:

All that happened was I was fourteen years old. Somebody put a full can of hairspray in the trash by mistake. It was Shane's job to burn the trash. He was fifteen. He was dumping the kitchen trash into the burning barrel while the bathroom trash was on fire, and the hair-spray exploded. It was an accident. (92-93; 70-71)³⁹

Shane rimane sfregiato in maniera permanente, il suo viso diventa «tutto distorto e tagliuzzato, come nei film dei mostri»:

When I turned out the light, there was Shane, standing just outside the window, looking in at me, his face all monster movie hacked and distorted, dark and hard from the hair-spray blow-up. (150; 114)⁴⁰

Qualche anno dopo Shannon viene misteriosamente ferita in autostrada da un proiettile esploso da un fucile. Nessuno conosce la dinamica precisa dell'accaduto, apparentemente neanche la vittima.

«So, girl,» Brandy says. «What all happened to your face?»
Birds.
I write:
birds, birds ate my face.
And I start to laugh.
Brandy doesn't laugh. Brandy says, «What's that supposed to mean?»
And I'm still laughing.
I was driving on the freeway, I write.
And I'm still laughing.

³⁸ «Non pensate che questa sia stata una grande coincidenza. Dovevamo incontrarci, Brandy e io. Avevamo molte cose in comune. Avevamo quasi tutto in comune. A parte questo, ad alcuni accade in fretta, ad altri lentamente, variano gli incidenti o la gravità, ma finiamo comunque tutti mutilati.» Ivi, p. 24.

³⁹ «Tutto è successo quando io avevo quattordici anni. Qualcuno, per sbaglio, ha buttato nella spazzatura un flacone di lacca pieno. Bruciare l'immondizia era compito di Shane. Aveva quindici anni. Stava buttando la spazzatura della cucina nel bidone brucia rifiuti intanto che l'immondizia del bagno era in fiamme, e la lacca è esplosa. È stato un incidente.» Ivi, pp. 70-71.

⁴⁰ «Quando ho spento la luce, ecco Shane, fermo appena fuori della finestra, che guardava dentro verso di me, il suo viso tutto distorto e tagliuzzato come nei film dei mostri, scuro e indurito dall'esplosione della lacca.» Ivi, p. 114.

someone shot a 30-caliber bullet from a rifle.
the bullet tore my entire jawbone off my face.
Still laughing.
i came to the hospital, I write.
i did not die.
Laughing.
they couldn't put my jaw back because seagulls had eaten it. (59; 44)⁴¹

Nonostante i soccorsi immediati Shannon diventa un mostro irriconoscibile, senza mascella né bocca, incapace di comunicare verbalmente:

And if I throw off my veil now, I'll just be a monster, a less than perfect, mutilated victim.
(278-279; 212)⁴²

In seguito a un misterioso incidente Shannon viene ricoverata d'urgenza all'ospedale La Paloma Memorial, dove le infermiere le somministrano della morfina e le tagliano i vestiti per poter procedere al soccorso.

First they gave me morphine, intravenously. Then they propped me up on a gurney.
I don't remember much of this, but the day nurse told me about the police photos.
[...] The attending nurse spent ten minutes cutting my dress off with those tiny operating room manicure scissors. The cutting, I remember. It was my cotton crepe sundress from Espre. (35-36; 26-27)⁴³

Evie Cottrell spara a Shane – *alias* Brandy Alexander – ferendolo mortalmente. Shane viene trasportato d'urgenza all'ospedale La Paloma Memorial e riceve i primi soccorsi: le infermiere gli tagliano i vestiti con delle forbici per medicarlo, mentre qualcuno applica una flebo di morfina:

Jump back to the La Paloma emergency room. The intravenous morphine. The tiny operating room manicure scissors cut Brandy's suit off. (289; 221)⁴⁴

La seconda descrizione è una riscrittura della prima: compaiono gli stessi oggetti – la flebo di morfina («the intravenous morphine») e le piccole forbici da manicure («the tiny operating manicure scissors») – e gli stessi personaggi – suor Katherine e i poliziotti.

I fratelli vivono la stessa esperienza: entrambi vengono feriti da un colpo di fucile, entrambi ricevono soccorso nello stesso ospedale e sono esposti alla vergogna della nudità:

⁴¹ «“Allora, cara” dice Brandy. “Cosa è successo al tuo viso?” Gli uccelli. Scrivo: uccelli, gli uccelli hanno mangiato il mio viso. E comincio a ridere. Brandy non ride. Brandy dice: “Cosa significa?”. E sto ancora ridendo. ero in macchina sull'autostrada, scrivo. E sto ancora ridendo. qualcuno ha sparato una pallottola calibro 30 con un fucile. il proiettile mi ha strappato l'intera mascella dalla faccia. Ancora ridendo. sono venuta all'ospedale, scrivo. non sono morta. Ridendo. non hanno potuto riattaccarmi la mascella perché i gabbiani l'avevano mangiata.» Ivi, p. 44.

⁴² «E se io adesso tiro via il velo, sarò solo un mostro, una meno che perfetta vittima mutilata.» Ivi, p. 212.

⁴³ «Prima mi diedero della morfina, per endovena. Poi mi posarono su una barella. Non è che ricordi molto, ma il giorno in cui l'infermiera mi disse delle foto della polizia, quello sì. [...] L'infermiera di turno ci mise dieci minuti a tagliarmi il vestito con quelle forcicine da manicure che usano in sala operatoria. Il taglio, me lo ricordo. Era il mio prendisole di crêpe di cotone Espre.» Ivi, pp. 26-27.

⁴⁴ «Torna indietro al pronto soccorso del La Paloma. La morfina in endovena. Le forcicine da manicure tagliano via il vestito di Brandy.» Ivi, p. 221.

You just don't plan on ending up in the emergency room with your dress cut off and detectives taking your picture, propped up on a gurney with a morphine drip in one arm and a Franciscan nun screaming in one ear. «Take your pictures! Take your pictures, now! She's still losing blood!» (37; 27)⁴⁵

The police, they had the nun hold this sheet up over my breasts. It's so they can take pictures of my face, but the detectives are so embarrassed for me, being sprawled there topless. (37; 28)⁴⁶

My brother's unhappy penis there blue and cold for the whole world to see. The police photos, and Sister Katherine screaming, «Take your pictures! Take your pictures now! He's still losing blood!» (289; 221)⁴⁷

La scena finale replica l'*incipit* del romanzo e la sovrapposizione dei due personaggi diventa completa.

Al doppio incidente responsabile dell'irriconciliabilità del volto, corrisponde un doppio svelamento, che in entrambi i casi si rivela una confessione di responsabilità. Brandy giace moribonda in una pozza di sangue, sul pavimento di villa Cottrell. Rivolgendosi alla sorella le chiede di raccontarle la storia della sua vita, «perché una ragazza non può morire senza che la sua vita le scorra davanti agli occhi». Shannon ricostruisce la vita del fratello a cui rivela la propria identità, poi gli confida la sua decisione di non rivelare il vincolo di fratellanza anche dopo esserne venuta a conoscenza.

You Met Me.

I Am Your Sister, Shannon McFarland.

Me writing the truth in blood just minutes ahead of the fire eating it.

You Loved Me Because Even If You Didn't Recognize Me, You Knew I Was Your Sister.

On Some Level, You Knew Right Away So You Loved Me.

We traveled all over the West and grew up together again. (281; 214-215)⁴⁸

Shane risponde a Shannon allo stesso modo, confessando di aver saputo tutto del loro legame fin dal loro primo incontro in ospedale.

«Honey,» Brandy says, «Shannon, sweetness, I knew all that. It was Miss Evie's doing. She told me about you being in the hospital. About your accident.» (282; 215)⁴⁹

⁴⁵ «Non riesci a preventivare che finirai al pronto soccorso con il vestito tagliato e gli agenti che ti fanno le foto, posata su una barella con la morfina che ti sgocciola dentro un braccio e una suora francescana che ti urla in un orecchio: “Scattate le foto! Scattate le foto adesso! Sta ancora perdendo sangue!”». Ivi, p. 27.

⁴⁶ «La polizia, loro avevano fatto tenere alla suora questo lenzuolo per coprirmi il seno. In questo modo possono scattarmi delle foto del viso, ma gli agenti sono così imbarazzati per me, lì sdraiata in topless.» Ivi, p. 28.

⁴⁷ «Il pene infelice di mio fratello è lì, blu e freddo, in mostra per tutto il mondo. Le foto della polizia, e suor Katherine che urla: “Fate le vostre foto! Fate le vostre foto adesso! Sta ancora perdendo sangue!”». (Ivi, p. 221).

⁴⁸ «Mi Hai incontrata. Io Sono Tua Sorella, Shannon McFarland. Io che scrivo la verità col sangue pochi momenti prima che il fuoco la mangi. Mi Hai Voluta Bene Perché Anche Se Non Mi Hai Riconosciuto, Sapevi Che Ero Tua Sorella. A Qualche Livello, L'Hai Sentito Subito E Così Mi Hai Voluta Bene. Abbiamo viaggiato per tutto il West e siamo cresciuti insieme di nuovo.» Ivi, pp. 214-215.

⁴⁹ «“Cara” dice Brandy, “Shannon, dolcezza, sapevo ogni cosa. È stata tutta opera della signorina Evie. Mi ha raccontato di te in ospedale. Del tuo incidente.”» *Ibidem*.

Shane ammette di essere il responsabile dell'esplosione della bomboletta che gli ha sfregiato il viso.

I write: Everybody Just Loved You More After The Hairspray Accident.

And:

And I Did Not Make That Hairspray Can Explode.

Brandy says, «I know. *I did it*. I was so miserable being a normal average child. I wanted something to save me. I wanted the opposite of a miracle.» (282; 215)⁵⁰

Shannon replica svelando di essersi sparata al viso da sola.

The Truth Is I Shot Myself In The Face.

There's no more room to write, no more blood to write with, and nothing left to say,

and Brandy says, «You shot your own face off?»

I nod.

«That,» says Brandy, «that, I didn't know.» (282-283; 216)⁵¹

L'ultimo atto della vita di Shane si consuma sul lettino di ospedale, dove tempo prima Shannon aveva trascorso la sua degenza. Riappropriatisi dei nomi originari, i due fratelli dialogano per la prima volta come due identità distinte: la morte di Shane coincide con la nascita di Shannon.⁵²

⁵⁰ «Scrivo: Proprio Tutti Ti Amavano Di Più Dopo L'Incidente Della Lacca. E: Non Sono Stata Io A Far Esplosione La Bomboletta Della Lacca. Brandy dice: "Lo so. Sono stata io. Era così doloroso essere un normale bambino nella media. Volevo qualcosa che mi salvasse. Volevo l'opposto di un miracolo."» *Ibidem*.

⁵¹ «La Verità È Che Mi Sono Sparata Da Sola In Faccia. Non c'è più spazio per scrivere né più sangue per scrivere né altro da dire, e Brandy dice: "Ti sei sparata il viso da sola?". Annuisco. "Quello" dice Brandy, "quello non lo sapevo."» Ivi, p. 216.

⁵² Anche la relazione Evie-Shannon si colloca sull'asse immaginario. L'identità di Evie nasce a partire da un'operazione di riallineamento sessuale che trasforma Evan, «un ragazzo biondo e robusto», in una donna dall'aspetto maschile, del tutto priva di grazia. La nuova identità si plasma in rapporto a un modello ideale incarnato da Shannon, che funge da oggetto di un'identificazione confusiva. Il desiderio di essere orienta tutte le scelte del personaggio: Evie intraprende la carriera di fotomodella, partecipa ai servizi fotografici in cui lavora Shannon, ricorre alla chirurgia plastica per apparire più femminile e desiderabile. Nel frattempo intreccia una relazione con Manus e sottrae abiti e accessori all'amica sfigurata, degente in ospedale. Il desiderio di essere si realizza nella replicazione mimetica degli oggetti desiderati dell'amica: bellezza, carriera, l'oggetto d'amore Manus Kelley.

La specularità del processo identificativo fa sì che Shannon riconosca se stessa nell'amica Evie: «We'd go anywhere to look good by comparison, and what I realize is mostly what I hate about Evie is the fact that she's so vain and stupid and needy. But what I hate most is how she's just like me» (266; 202); «Andavamo ovunque potessimo apparire belle al confronto, e quello che ho capito che odio di più di Evie è il fatto che sia così vanitosa e stupida e inappagata. Ma quello che odio più di tutto è quanto sia simile a me. Quello che veramente odio è me stessa e di conseguenza odio praticamente tutti.» Ivi, p. 202.

3. Il Simbolico: debolezze e stereotipi.

Il superamento dell'*impasse* oscillatorio tra sé e oggetto amato, in cui il soggetto si smarrisce, e si dissolve, è possibile solo attraverso la mediazione linguistica che caratterizza il registro del Simbolico. Qui la domanda d'amore può esprimersi come desiderio di venir riconosciuti nella propria singolarità.

Va però ricordato che il Simbolico è anzitutto un registro spersonalizzante. Entrando nel Simbolico il soggetto «si de-psicologizza, si disantropizza per arrivare a coincidere con le leggi stesse della cultura e del linguaggio».⁵³ Il Grande Altro è una struttura sovra-individuale che trascende la singolarità e include dei vincoli normativi astratti, liberi da ogni soggettivismo. Comprende il linguaggio, la Legge, la norma sociale, il nome del padre – accomunati da due tratti fondamentali: un carattere intersoggettivo e un valore normativo. L'accesso a un ordine sovra-individuale consente il superamento della confusività dell'Immaginario, ma produce effetti di alienazione: il singolare si iscrive nell'universale, e il desiderio soggettivo trova un orientamento nella Legge. Pagando però, almeno inizialmente, il prezzo della propria unicità.

Poiché tra i registri esistono rapporti di forze, alla dominanza dell'Immaginario non può corrispondere che un indebolimento o una carenza del Simbolico. Di ciò troviamo molte conferme nel romanzo di Palahniuk.

I rappresentanti della legge paterna non solo non esemplificano dei modelli normativi, ma, al contrario, sono figure 'anti-esemplari', totalmente incapaci di incarnare il ruolo di grande Altro.

Shannon ricorda con tristezza e disgusto le sporadiche occasioni d'incontro con i genitori dopo la presunta morte di Shane: i festeggiamenti nel giorno del Ringraziamento diventano occasione per disquisire di pratiche sessuali gay, nel giorno di Natale i signori McFarland regalano a Shannon delle scatole di preservativi enunciando una dopo l'altra tutte le malattie sessualmente trasmissibili, con tanto di disgustosi dettagli sintomatici. L'atmosfera grottesca è sottolineata anche da un linguaggio che non si sottrae a giochi di parole che creano continui squallidi doppi sensi:

«In your brother's name,» my dad says, «we bought you a membership in P.F.L.A.G.

«Pee-flag?» I say.

«Parents and Friends of Lesbians and Gays,» my mom says. (135; 103)⁵⁴

Il Nome del Padre, che è anzitutto nome di famiglia (McFarland), viene rinnegato prima da Shane, che si ribattezza Brandy Alexander, e reinventa un nuovo passato e nuove figure genitoriali per la sorella orrendamente sfigurata

Brandy never asked about my folks, were they living or dead, and why weren't they here to gnash their teeth.

«Your father and mother, Rainier and Honoraria St. Patience, were assassinated by fashion terrorists,» she says. (109; 82)⁵⁵

⁵³Antonio Di Ciaccia e Massimo Recalcati, *Jacques Lacan*, Mondadori, Milano, 2000, p. 39.

⁵⁴ «“In nome di tuo fratello” dice mio padre, “ti abbiamo comprato una tessera del PFLAG.” “Pee-Flag?” dico. “Parents and Friends of Lesbians and Gays” dice mia madre.» Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, cit., p. 103.

poi da Shannon, che in seguito all'incidente decide di assumere un'identità anonima, libera da vincoli familiari:

Give me amnesia.

Flash.

Give me new parents.

Flash. (90; 69)⁵⁶

I genitori stessi rinnegano il vincolo di sangue con i figli, sottraendo loro il riconoscimento derivante dal nome di famiglia:

Jump to one night, somebody calling from a pay phone to ask my folks, were they the parents of Shane McFarland? My parents saying, *maybe*. (151; 115)⁵⁷

L'assenza di un modello ideale condanna i fratelli McFarland a un'incessante e dolorosa ricerca di sé sull'asse Immaginario, al riparo dalla mediazione pacificante della Legge paterna.

I coniugi McFarland non sono le uniche figure genitoriali fallimentari in *Invisible Monsters*. La signora Cottrell, madre di Evie, confessa a Brandy di aver spinto la figlia a «sposare un qualsiasi imbecille» per non dover più sopportare «de [...] piccole ossessioni» della figlia; l'intera famiglia Cottrell ha quotato in borsa Evie, puntando sul fallimento della sua carriera di modella per far fruttare il capitale investito.

Tutte le figure del Simbolico risultano inadeguate al proprio ruolo: per esempio, Suor Katherine esorta i giornalisti a fotografare il volto deturpato di Shannon, i poliziotti sbirciano sotto la maglietta imbrattata di sangue della vittima dell'incidente, la logopedista finge stupore e fiducia di fronte a un rantolo animalesco lontano da qualsiasi suono sensato. Shannon le chiama «persone che potrebbero salvarmi», figure che una ad una si rivelano inadeguate, scorrette, traditrici.

My inventory of people who can save me is down to just me. Not my best friend. Or my old boyfriend. Not the doctors or the nuns. Maybe the police, but not yet. It isn't time to wrap this whole mess into a neat legal package and get on with my less-than life. Hideous and invisible forever and picking up pieces. (143; 109)⁵⁸

L'accesso al Grande Altro è descritto come azzeramento individuale: il soggetto è declassato a prodotto derivato, a cui non è riconosciuta alcuna libertà di azione e pensiero. Nella rete del Simbolico l'individuo è ridotto a un insieme ordinato di tratti pre-esistenti, a figura bidimensionale priva di spessore e originalità.

⁵⁵ «Brandy non mi ha mai chiesto dei miei genitori, se erano vivi o morti, e perché non erano lì a digrignare i denti. “Tuo padre e tua madre, Rainier e Honoraria St. Patience, sono stati assassinati da terroristi della moda” dice.» Ivi, p. 82.

⁵⁶ «Dammi amnesia. Flash. Dammi nuovi genitori. Flash.» Ivi, p. 69.

⁵⁷ «Vai a una notte, qualcuno che chiama da un telefono pubblico chiedendo ai miei se erano i genitori di Shane McFarland. I miei genitori che dicono *forse*.» Ivi, p. 115.

⁵⁸ «Il mio inventario della gente che può salvarmi è ridotto a me sola. Non la mia migliore amica. O il mio ex fidanzato. Non i dottori o le suore. Forse la polizia, ma non ancora. Non è ancora giunto il momento di avvolgere questo casino in un ordinato pacchetto legale e andare avanti con la mia meno-che-vita. Orrenda e per sempre invisibile e occupata a raccattare i pezzi.» Ivi, p. 109.

Nothing of me is original. I am the combined effort of everybody I've ever known. (104; 79)⁵⁹

La dimensione etica è negata in nome della struttura: in quanto prodotto l'individuo è totalmente de-responsabilizzato ed estraneo alla sfera morale. Ciò conduce a un paradosso: l'iscrizione simbolica perde la funzione orientativa del soggetto rispetto al mondo e gli stessi emblemi della metafora paterna si svuotano del loro significato assumendo lo status di sottoprodotti della società:

«You're a product just as much. A product of a product of a product. The people who design cars, they're products. Your parents are products. Their parents were products. Your teachers, products. The minister in your church, another product» Brandy says. (217; 166)⁶⁰

Il venir meno delle funzioni normative e comunicative del linguaggio è un altro evidente segno dell'indebolimento del Simbolico all'interno del romanzo. Il soggetto è «un prodotto del linguaggio», costretto in un mondo che è insieme «culla e trappola»:

«You're a product of our language,» Brandy says, «arid how our laws are and how we believe our God wants us. [...] You're safe because you're so trapped inside your culture. Anything you can conceive of is fine *because you can conceive of it*. You can't imagine any way to escape. There's no way you can get out» Brandy says.

«The world,» Brandy says, «is your cradle and your trap.»(219; 167)⁶¹

La culla simboleggia idealmente il nome del padre, la trappola si riferisce allo smarrimento dell'individualità del soggetto nella rete del linguaggio.

La mancanza di una lingua madre è un altro evidente sintomo del fallimento del linguaggio come rete di comunicazione intersoggettiva. La lingua madre è rappresentante del Grande Altro nella sua doppia accezione di struttura linguistica sovra-individuale e legge paterna, abbandonarla significa rinunciare al Simbolico optando per un linguaggio privato inadeguato ai fini comunicativi. Nel romanzo la voce della protagonista esiste come suono udibile solo nei *flashback*; l'aspetto spaventoso di Shannon la rende un mostro muto, paradigma dell'incomunicabilità. La comunicazione parlata tra il soggetto e il grande Altro (già debole) si rivela impossibile, tanto che ogni tentativo di interazione verbale viene travisato o ignorato.

Evie fa visita a Shannon in ospedale e le propone di trasferirsi nella sua lussuosissima villa. Nella stanza è presente anche Suor Katherine. Quando Shannon tenta di imbastire un dialogo verbale, ciascuna delle due interlocutrici finge di capire il significato dei suoni incomprensibili e risponde a modo suo:

⁵⁹ «Niente di me è originale. Sono il risultato dello sforzo di tutti quelli che ho conosciuto.» Ivi, p. 79.

⁶⁰ «Sei un prodotto, proprio uguale. Un prodotto di un prodotto di un prodotto. Le persone che disegnano le automobili sono prodotti. I tuoi genitori sono prodotti. I loro genitori erano dei prodotti. I tuoi professori, prodotti. Il prete della tua chiesa, un altro prodotto» Brandy dice.» Ivi, p. 166.

⁶¹ «Sei un prodotto del nostro linguaggio» dice Brandy «e di come sono le nostre leggi e di come crediamo che Dio ci voglia. Ogni minima molecola di te è già stata pensata da qualche milione di persone prima di te» dice lei. «Qualsiasi cosa tu faccia è noiosa e vecchia e va perfettamente bene. Vai sul sicuro perché sei intrappolata dentro la tua cultura. Qualsiasi cosa tu concepisca va bene *perché riesci a concepirla*. Non riesci a immaginare nessuna via di fuga. Non c'è via di scampo» dice Brandy. «Il mondo» dice Brandy «è la tua culla e la tua trappola.» Ivi, p. 167.

[...] I say, «De foil iowa fog geoff.»
And Evie says, «You're welcome.»
Sister Katherine says, «But you just ate lunch.»
It's clear enough, nobody understands me here.
I say, «Kong wimmer nay pee golly.»
And Evie says, «Yeah, these are your shoes, but I'm not hurting them any.»
And Sister Katherine says, «No, no mail yet, but we can write to prisoners after you've had your nap, dear.»
They left. And. I left, alone. (53; 40)⁶²

Vorrei mettere l'accento adesso su un altro aspetto, che mi sembra essenziale. Nel romanzo di Palahniuk il Simbolico indebolito si presenta come Simbolico irrigidito. La sua azione è alienante e spersonalizzante al massimo grado, la sua alterità è soltanto quella dei meccanismi linguistici che inaridiscono e irrigidiscono il soggetto, cioè gli *stereotipi*. In quanto immagine rigida e al tempo stesso universalmente adattabile, lo stereotipo è emblema dell'astrazione, è l'anti-individuale per antonomasia.

In *Invisible Monsters* ha la forma dei corpi mutilati e ricostruiti di Brandy ed Evie e delle fattezze inumane della bambola Katty Kathy, simboli grotteschi di una perfezione 'maldestra' – Evie non sa truccarsi né vestirsi – o morbosa – è il caso di Brandy, che, deformata dalla chirurgia, appesantita da forme 'improbabili', fatica a camminare.

L'ambizione personale si manifesta identica in ciascun personaggio: Shannon, Evie, Brandy e Manus perseguono una bellezza astratta e posticcia, alla ricerca di un riconoscimento identitario che non può essere soddisfatto a causa dell'assenza del grande Altro. Shannon ambisce alla fama per attirare l'attenzione dei genitori assenti, Brandy cerca l'amore della sorella attraverso un corpo ricostruito, Evie cambia sesso per ottenere popolarità e riconoscimento, Manus è ossessionato dai ragazzi giovani e finge di essere omosessuale per non ammetterlo apertamente. Tutti si ispirano a modelli patinati, promossi dalle riviste di moda – *Vogue*, *Glamour*, riviste gay pornografiche.

Le persone sono prodotti della società descritti alla stregua di oggetti mercificabili e scomponibili («Shotgunning anybody in this room would be the moral equivalent of killing a car, a vacuum cleaner, a Barbie doll.»⁶³), i cui desideri sono a loro volta sottoprodotti del linguaggio e della moda. Il desiderio di avere è sempre indirizzato verso oggetti standardizzati: bellezza, successo, carriera, perfezionismo ai limiti dell'autolesionismo.

Anything we want, we're trained to want. (259; 197)⁶⁴

L'identità è «sforzo cooperativo» ovvero il risultato più o meno riuscito del tentativo di soddisfare il desiderio dell'Altro.

Nothing of you is all-the-way yours. All of you is inherited.

⁶² «[...] dico: "De foil iowa fog geoff". Ed Evie dice: "Non c'è di che". Suor Katherine dice: "Ma se hai appena finito di pranzare". È abbastanza chiaro che qui nessuno mi capisce. Dico: "Kong wimmer nay pee golly". Ed Evie dice: "Certo, queste sono le tue scarpe, ma non le rovino affatto". E suor Katherine dice: "No, ancora niente posta, ma possiamo scrivere ai carcerati dopo che hai fatto il riposino, cara". Se ne sono andate. E. Me ne sono andata, sola.» Ivi, p. 40.

⁶³ «Sparare a una qualunque persona presente in questa stanza sarebbe l'equivalente morale di uccidere un'automobile, un aspirapolvere, una Barbie.» Ivi, p. 8.

⁶⁴ «Qualsiasi cosa vogliamo, siamo addestrati a volerla.» Ivi, p. 197.

«Relax,» Brandy says, «Whatever you're thinking, a million other folks are thinking. Whatever you do, they're doing, and none of you is responsible. All of you is a cooperative effort.» (218; 166-167)⁶⁵

L'uguaglianza individuo=prodotto assorbe le identità dei due protagonisti.: Shannon afferma di voler essere un oggetto desiderabile per gli altri («I'll be anybody you want me to be»⁶⁶), Brandy è prodotto artefatto, ideato e costruito dalle sorelle Rhea. L'enfasi sul concetto di omologazione collega la costruzione identitaria all'assimilazione passiva di modelli normativi universalmente condivisi che non consentono all'individuo di definire se stesso come soggetto desiderante: la mediazione dell'Altro conduce inevitabilmente alla spersonalizzazione identitaria.

Infine, la dipendenza dall'Altro si manifesta in maniera sintomatica in uno schema dialogico che torna più volte nel corso del romanzo, con un'intermittenza ossessiva. In questo schema c'è una sola voce, quella del fotografo, che si esprime in forma imperativa:

Most of my adult life so far has been me standing on seamless paper for a raft of bucks per hour, wearing clothes and shoes, my hair done and some famous fashion photographer telling me how to feel.

Him yelling,
Give me lust, baby.
Flash.
Give me malice.
Flash.
Give me detached existentialist ennui.
Flash.
Give me rampant intellectualism as a coping mechanism.
Flash. (13; 8-9)⁶⁷

Verosimilmente, Shannon replica a queste richieste con una docilità che l'allontana dal suo desiderio individuale, ovvero da se stessa.

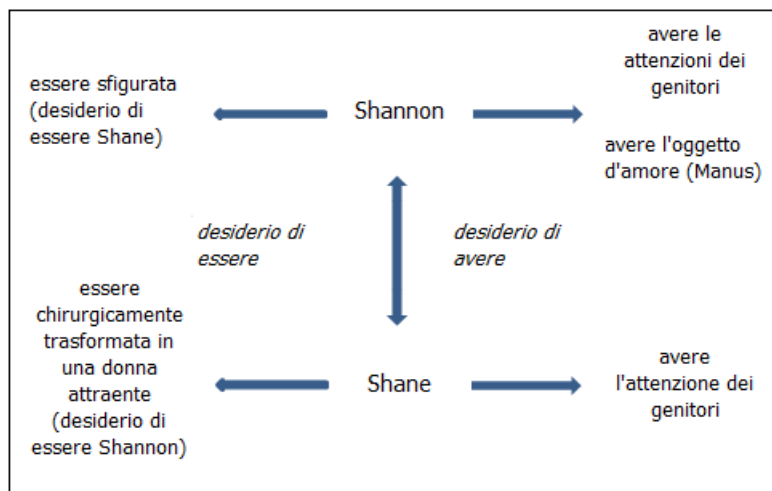
Se il Simbolico è un luogo di alienazione, da cui provengono solo richieste spersonalizzanti, la via per riappropriarsi della propria individualità non può essere tracciata che in rapporto all'Immaginario. È in questa dimensione che Shannon e Shane regrediscono, rifugiandosi in un «chiuso mondo a due». L'Immaginario rappresenta per entrambi la possibilità di sfuggire all'omologazione del desiderio, imposta dal Grande Altro, e di incontrare la propria immagine: senonché, per ciascuno di essi la propria immagine è l'immagine dell'*altro* con la minuscola, del simile, l'immagine narcisista. Di qui la specularità dei loro desideri e l'identificazione confusiva che sfocia nella mimesi reciproca.

⁶⁵ «“Rilassati” dice Brandy. “Qualsiasi cosa tu stia pensando, un milione di altre persone l'hanno già pensata. Qualsiasi cosa tu faccia, altri lo stanno facendo, e niente di te è responsabile. Tutto di te è sforzo cooperativo.”» Ivi, pp. 166-167.

⁶⁶ «Sarò chiunque vogliate che io sia.» Ivi, p. 79.

⁶⁷ «Finora la maggior parte della mia vita adulta è trascorsa con me in piedi in qualche studio per un sacco di dollari all'ora, con addosso vestiti e scarpe, i capelli acconciati e qualche famoso fotografo di moda che mi dice che sentimenti provare. Lui che grida: Dammi lussuria, piccola. Flash. Dammi malizia. Flash. Dammi ennui esistenzialista distaccato. Flash. Dammi intellettualismo rampante come meccanismo protettivo. Flash.» Ivi, pp. 8-9.

Schematicamente:



4. Il Reale. Corpo, pulsioni, godimento

L'analisi dei personaggi di *Invisible Monsters* rimarrebbe gravemente incompleta senza il riferimento al terzo registro, il Reale. Anche in questo caso, mi limiterò a menzionare i tratti essenziali. Il Reale è un 'luogo' che non è un luogo, e la cui collocazione – esso non compare nello schema L – può essere indicata mediante l'azione negatrice nei riguardi dell'Immaginario e del Simbolico.

Nel pensiero lacaniano il reale si presenta sia in una versione noumenica (l'irrapresentabile) sia in una versione pulsionale (l'incandescenza, l'attrazione mortifera). Dunque il Reale è l'esistente che sfugge alla nominazione, ciò che è privo di fessure, indifferenziato, e in cui le costruzioni identitarie rese possibili dall'Immaginario e dal Simbolico si dissolvono. Il rapporto oppositivo tra la realtà (tutto ciò che è articolato attraverso i filtri del linguaggio e dei modelli culturali) e il Reale differenzia l'oggetto dalla Cosa: il termine «oggetto» (*die Sache*) designa una porzione di realtà simbolizzabile, mentre la Cosa (*das Ding*) coincide con il Reale innominabile.

Ma il Reale richiama anche l'oggetto perduto, la perdita di essere causata dalla simbolizzazione. La riappropriazione dell'oggetto coincide con il godimento verso cui il soggetto tende, spinto dal vuoto rappresentato dalla Cosa. Il desiderio di godimento trova nella ripetizione la sua legge più profonda nonché l'espressione della tendenza a reiterare ciò che la struttura ha sottratto al soggetto.⁶⁸ Nel movimento di avvicinamento al Reale il de-

⁶⁸ Si tratta del fenomeno della coazione a ripetere, descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere*. La coazione è quel meccanismo, causato dalla pulsione di morte, attraverso cui il soggetto cerca il proprio male per perseguire il godimento. Nell'interpretazione lacaniana la reiterazione dello spiacevole manifesta la tendenza originaria del soggetto a riappropriarsi del proprio desiderio al di là della simbolizzazione. Meta della coazione è il godimento che travalica la legge simbolica: il vuoto causativo della Cosa determina la spinta verso quella porzione di desiderio che si è sottratta all'articolazione operata dall'Altro. Questa ipotesi interpretativa conduce a un'importante conclusione: desiderio e godimento appartengono ai due universi incompatibili dell'Altro e della Cosa; l'Altro articola dialetticamente il desiderio, mentre la Cosa fissa il godimento.

siderio del soggetto si riappropria di ciò che aveva lasciato 'al di qua' della domanda del Simbolico e afferma la propria irripetibile unicità 'al di là' del desiderio dell'Altro.

Si entra così nella dimensione del corpo e delle pulsioni.

Lacan formula la dottrina dei due corpi facendo tesoro della lezione freudiana, e al corpo vivente dell'organismo biologico contrappone il corpo (immateriale) del linguaggio, modellato dall'azione culturale del significante che lo snatura. Il corpo biologico testimonia l'appartenenza originaria dell'uomo al regno animale ed è considerabile come un oggetto dalle caratteristiche proprietarie. L'alienazione simbolica determina la nascita del corpo pulsionale, che è per definizione un corpo frammentato, snaturato, costituito da molteplici localizzazioni del godimento. Il corpo pulsionale è «un prodotto storico-simbolico»⁶⁹ modellato sul significante e quindi abitato dall'Altro. Lo strutturarsi del corpo pulsionale attorno alla perdita dell'oggetto sortisce una privazione di godimento da parte del significante, che rende corpo emblematico di una mancanza-a-essere. L'introduzione di una mancanza e il differimento del godimento sono condizioni indispensabili affinché il soggetto si liberi dal dominio del Simbolico per cercare l'affermazione personale al di là del secondo registro.⁷⁰

I «corpi isterici»⁷¹ dei personaggi di *Invisible Monsters* sono testimonianze di processi di costruzione identitaria difficili e dolorosi, che incarnano lo scollamento tra identità e corpo conseguente al rifiuto dell'Altro.

I'm making the same mistake only so much worse, the pain, the money, the time, and being dumped by my old friends, and in the end my whole body is my story. (259; 197)⁷²

Vediamo dunque come i personaggi cerchino di dare un senso alla loro esistenza, cercando di inscrivere il loro corpo nel Simbolico e affrontando gli effetti di questo tentativo di iscrizione.

Per Evie Cottrell, la scelta di cambiare sesso è una forma di domanda, un tentativo di affermazione identitaria che ha conseguenze tragicomiche: Evie è poco femminile, sgraziata, volgare, totalmente inadatta al lavoro di fotomodella. Il tentativo di iscriversi al Simbolico si traduce in goffe imitazioni di modelli di perfezione ideali, che non fanno che mettere in risalto la sua inadeguatezza. Il corpo viene esibito come un rifiuto privo di mediazioni simboliche, come «*acting out* dell'orrore»⁷³ chiuso su se stesso in modalità autotrofica.

⁶⁹ Antonio Di Ciaccia e Massimo Recalcati, *Jacques Lacan*, cit., p. 195.

⁷⁰ L'azione del linguaggio sul corpo vivente si esplica in due modalità: la significantizzazione e la corporeizzazione. Nel primo caso l'azione castrante del significante negativizza il corpo pulsionalizzandolo. L'introduzione di 'tagli' significativi ha come effetto la devitalizzazione del corpo che si iscrive in un ordine di senso irriducibile al regno animale: l'azione del significante è in tal senso la causa che rende possibile l'umanizzazione del corpo. Al polo opposto si colloca la corporeizzazione, ovvero il farsi sostanza godente del corpo grazie all'azione del linguaggio. In entrambi i casi il legame tra linguaggio e corpo si rivela essenziale e imprescindibile: l'accesso al Simbolico è *conditio sine qua non* affinché il soggetto si affermi come identità complessa.

⁷¹ Per un approfondimento del concetto di 'corpo isterico' si rinvia a Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010.

⁷² «[...] io sto facendo lo stesso errore solo che è molto peggio, il dolore, i soldi, il tempo, e trovarmi scaricata dai miei vecchi amici, e alla fine tutto il mio corpo è la mia storia.» Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, cit., p. 197.

⁷³ Massimo Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 112.

Le fotografie sulle riviste pornografiche di Manus ritraggono corpi 'autonomi', «persi nel loro proprio piccolo circolo chiuso», che rifiutano l'apertura al mondo e cercano il godimento indipendente dal desiderio altrui.

Over breakfast every morning, he'd show me glossy pictures of guys self-sucking. Curled up with their elbows hooked behind their knees and craning their necks to choke on themselves, each guy would be lost in his own little closed circuit. You can bet almost every guy in the world's tried this. Then Manus would tell me, «This is what guys want.» [...] «These guys don't need to put up with jobs or relationships.» [...] «You could live and die this way.» (69-70; 52-53)⁷⁴

Manus è irresistibilmente attratto da una forma di godimento autotrofica, ritenuta la chiave d'accesso alla libertà assoluta. Il rifiuto del rapporto con l'altro scioglie il soggetto dalle responsabilità e lo rende libero di vivere senza «stare a combattere con lavoro o rapporti». La ricerca della libertà illimitata attraverso il primato assoluto dell'individualità, esclude l'incontro con l'Altro e nega l'intreccio tra godimento e desiderio. Il risultato dell'ostinata resistenza al linguaggio può avere due risultati, parimenti distruttivi e deleteri: il soggetto si chiude su se stesso narcisisticamente e resta ancorato all'Immaginario, oppure rifiuta la sublimazione delle proprie pulsioni e si avvicina eccessivamente al Reale.

In Evie e in Manus la spinta verso la *jouissance* assume tratti grotteschi. In Shannon e Shane emerge e prevale il tragico. Li accomuna il fascino dell'autodistruzione; entrambi percorrono la via della mortificazione fisica, privandosi del proprio volto, ovvero del tratto più immediatamente riconducibile alla particolarità del soggetto.

Brandy Alexander sceglie di vivere nel limbo dell'informe per sfuggire a qualsiasi tipo di categorizzazione o tassonomia. La volontà di non orientare il proprio desiderio («I'm not straight, and I'm not gay [...] I'm not bisexual») e di non definire il proprio corpo secondo le categorie 'maschile/femminile' testimonia di una ricerca che esclude l'Altro e si svolge quindi al di là del Simbolico. La parola «*crammed*» («I don't want my life crammed into a single word») sottolinea l'equivalenza linguaggio/trappola e mostra quelli che per Shane sono i vincoli intollerabili della nomina simbolica, che appiattisce l'identità subordinandola all'azione del significante:

«I'm not straight, and I'm not gay,» she says. «I'm not bisexual. I want out of the labels. I don't want my whole life crammed into a single word. A story. I want to find something else, unknowable, some place to be that's not on the map. A real adventure.» (261; 198)⁷⁵

Quanto a Shannon. Il suo viso sfigurato rappresenta un rifiuto del Simbolico e al tempo stesso una domanda di riconoscimento:

⁷⁴ «Ogni mattina a colazione mi mostrava delle foto patinate di tipi che se lo succhiavano da soli. Curvi, con i gomiti agganciati dietro le ginocchia e il collo abbassato fino a strozzarsi, ciascuno perso nel proprio piccolo circuito chiuso. Puoi scommettere che quasi ogni ragazzo al mondo ci ha provato. Poi Manus mi diceva: «Questo è quello che vogliono i ragazzi.» [...] «Questi non devono stare a combattere con lavoro o rapporti.» [...] «Potresti anche vivere e morire in questa maniera.»» Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, cit., pp. 52-53.

⁷⁵ «Non sono etero e non sono gay» dice. «Non sono bisessuale. Voglio essere al di fuori delle etichette. Non voglio che tutta la mia vita sia compressa in un'unica parola. Una storia. Voglio trovare Qualcos'altro, che non si possa conoscere, un posto che non sia sulla mappa. Una vera avventura.» Ivi, p. 198.

And sometimes being mutilated can work to your advantage. All those people now with piercings and tattoos and brandings and scarification . . . What I mean is, attention is attention. (53; 40)⁷⁶

Senza volto e avvolta nei veli, la protagonista esiste esclusivamente come negazione. Brandy descrive la sorella come «una sfinge», «un mistero», «uno spazio vuoto», «sconosciuta» e «non identificabile», «inconoscibile» e «indefinibile». Il prefisso privativo che accomuna tutti gli aggettivi utilizzati è emblematico del (non) regime insignificante che coincide con il Reale.

A sphinx. A mystery. A blank. Unknown. Undefined. Unknowable. Indefinable. Those were all the words Brandy used to describe me in my veils. Not just a story that goes and then, and then, and then, and then until you die. (261; 198)⁷⁷

La presenza del velo all'interno del romanzo segnala sempre l'occultamento della verità, sia essa collegata a un'identità (Shannon) o a un avvenimento (l'incidente misterioso). L'incidente funge da centro vuoto attorno a cui gravitano gli avvenimenti raccontati. La verità si fa sfiorare dalla narrazione senza mai svelarsi: tutti i personaggi sono realmente o potenzialmente coinvolti nell'evento-chiave, ma non ci è dato sapere in che modo. La verità dell'evento è custodita dal mostro invisibile, emblema della chiusura e dell'incomunicabilità.

I'm an invisible monster, and I'm incapable of loving anybody. (198; 151)⁷⁸

Il velo, oltre ad occultare, permette di simulare un'identità diversa da quella nascosta. Per Brandy è uno schermo («mirrored sunglasses», «staying indoor», «tinted limousine window») attraverso cui Shannon può osservare il mondo senza essere guardata. È un privilegio che consente di vestire e svestire identità molteplici («behind a good veil you can be anyone»⁷⁹), scegliendo ogni giorno una maschera diversa. È infine uno strumento per sfuggire alla nomina, un modo per affermare la propria individualità al di là delle etichette del Simbolico («the unlisted number of your face»⁸⁰).

Il velo è un compromesso tra il mostruoso e il rappresentabile, un modo per evitare di suscitare raccapriccio e noia; rinunciarvi significherebbe esporsi senza difese allo sguardo degli altri e arrendersi al proprio *status* di «vittima mutilata», sconcia e inguardabile. Allo stesso modo rivelare la verità dell'incidente significherebbe consegnarlo al quotidiano, privandolo dall'alone di eccezionalità e di mistero che lo avvolge.

And I could stop everything at this moment. I could throw off my veil, tell the truth, save lives. [...] And if I throw off my veil now, I'll just be a monster, a less than perfect, muti-

⁷⁶ «E poi, essere mutilata può tornare a tuo vantaggio qualche volta. Tutte quelle persone con il piercing e i tatuaggi e le marchiature a fuoco e le scarificazioni... Cioè, voglio dire, l'attenzione è attenzione.» Ivi, p. 40.

⁷⁷ «Una sfinge. Un mistero. Uno spazio vuoto. Sconosciuto. Non identificato. Non conoscibile. Indefinibile. Erano tutte parole che Brandy aveva usato per descrivere me avvolta nei miei veli. Non solo una storia che fa e poi, e poi, e poi, e poi fino a che muori.» Ivi, p. 198.

⁷⁸ «Sono un mostro invisibile, e sono incapace di amare.» Ivi, p. 151.

⁷⁹ «Dietro un buon velo, puoi essere chiunque.» Ivi, p. 81.

⁸⁰ «L'edizione mai pubblicata del tuo viso.» *Ibidem*.

lated victim. I'll be only how I look. Just the truth, the whole truth, and nothing but the truth. Honesty being the most boring thing in the planet Brandy Alexander. (278-279; 212-213)⁸¹

Una volta svelato, il mistero dell'incidente si rivela coincidere con l'enigma stesso: al di là del velo non c'è nulla, Shannon si è sparata in faccia da sola. Resta l'orrore inconfessabile delle sue motivazioni. All'ospedale la protagonista chiede per la prima volta che le vengano mostrate le fotografie scattate durante i soccorsi; solo a questo punto, di fronte alla visione della propria immagine veritiera, Shannon accetta di iniziare una nuova vita senza filtri né protezioni.

Sister Katherine brings me what I asked for, please, and it's the pictures, the eight-by-ten glossies of me in my white sheet. They aren't good or bad, ugly or beautiful. They're just the way I look. The truth. My future. Just regular reality. And I take off my veils, the cut-work and muslin and lace, and leave them for Shane to find at his feet. I don't need them at this moment, or the next, or the next, forever. (296-297; 226)⁸²

Donando i propri documenti, patente e certificato di nascita a Shane, Shannon si priva del proprio desiderio:

Be the new center of attention. Be a big success, be beautiful and loved and everything else I wanted to be. I'm over that now. I just want to be invisible. (295; 225)⁸³

La scena finale sancisce il compimento del processo identificativo: le sorelle Rhea circondano il corpo esanime di Shane, e gli strumenti da make-up lavorano sul viso ceruleo del moribondo incuranti del contesto, fino a renderlo una grottesca maschera carnevalesca. Al di là della propria volontà, Shane giunge all'identificazione completa con la sorella solo dopo il decesso: sul certificato di morte verranno registrate le generalità trovate nei documenti appena donati.

La rinuncia al desiderio realizza ciò che l'incidente e la conseguente perdita del volto e del nome avevano fallito: l'oblio completo dell'identità di Shannon. Liberandosi dallo schermo del velo Shannon si consacra a una nuova esistenza.⁸⁴

Let my brother be Shannon McFarland.
I don't need that kind of attention. Not anymore. (296; 226)⁸⁵

⁸¹ «E a questo punto potrei fermare tutto. Potrei tirarmi via il velo, dire la verità, salvare delle vite. [...]E se io adesso tiro via il velo, sarò solo un mostro, una meno che perfetta vittima mutilata. Sarò solo come sono veramente. Solo la verità, tutta la verità, e nient'altro che la verità. E l'onestà è la cosa più noiosa sul pianeta Brandy Alexander.» Ivi, pp. 212-213.

⁸² «Suor Katherine mi porta quello che le avevo chiesto, per favore, e sono le foto, le foto patinate di me col mio lenzuolo bianco. Non sono buone o cattive, brutte o belle. Sono solo quello che sembro. La verità. Il mio futuro. Solo normale realtà. E mi tiro via i veli, gli scampoli e la mussola e il pizzo, e li lascio perché Shane li trovi ai suoi piedi. Non ne ho bisogno in questo momento, o in un altro, o in un altro, mai più.» Ivi, p. 226.

⁸³ «Sii il nuovo centro dell'attenzione. Sii un grande successo, sii bella e amata e tutto quanto il resto che io ho sempre voluto essere. Ormai me lo sono buttato alle spalle. Voglio solo essere invisibile.» Ivi, p. 225.

⁸⁴ In quale registro? Voler essere invisibile non è comunque un desiderio? La conclusione del romanzo si mantiene in uno spazio non pienamente decifrabile.

Appendice: *Invisible Monsters*

Invisible Monsters si apre sul catastrofico ricevimento nuziale di Evelyn Cottrell. La sposa sta scendendo dalla scalinata principale della villa urlando furibonda, avvolta dai resti bruciati del suo abito da sposa, con un fucile ancora caldo tra la mani. Nel salone, in una pozza di sangue, giace moribonda Brandy Alexander. Accanto a lei è rannicchiata una donna non identificabile, coperta da numerosi strati di velo. Gli invitati si sono dati alla fuga quando il fumo ha cominciato a invadere il salone e le fiamme si sono propagate in tutta la casa. I più maliziosi hanno cercato tra i regali di nozze il proprio pacchetto, per riappropriarsene approfittando del momento di caos.

Per chiarire le cause dello scenario apocalittico è necessario fare un salto indietro nel tempo e conoscere i protagonisti della storia.

Shannon McFarland era una modella in carriera, bella, affascinante, famosa: l'incarnazione della perfezione, cresciuta in una in una famiglia come tante. Shannon aveva una relazione con Manus Kelley, un agente di polizia particolarmente attraente, incontrato per caso durante un'inchiesta per presunti abusi sessuali in cui erano coinvolti il padre e il fratello di Shannon, Shane.

Shane, nato un anno prima di Shannon, era molto somigliante alla sorella. Ragazzo apparentemente normale e campione di basket, a sedici anni era rimasto sfigurato in seguito a un banale incidente domestico che gli aveva provocato delle gravi ferite al viso. Tempo dopo Shane era risultato positivo al test della gonorrea e i genitori avevano deciso di cacciarlo di casa a causa della sua presunta omosessualità. Shane aveva chiesto aiuto alla sorella, ma di fronte al rifiuto di accoglierlo nella sua stanza, aveva deciso di fuggire e far perdere le proprie tracce ai familiari. Qualche tempo dopo una misteriosa telefonata notturna aveva annunciato alla famiglia McFarland la morte del primogenito, deceduto dopo aver contratto l'AIDS.

Shannon ricordava spesso Shane con risentimento, poiché, dopo l'incidente, i genitori avevano riservato tutte le attenzioni al figlio sfigurato, trascurandola. In seguito alla morte di Shane la situazione era nettamente peggiorata e il fratello era diventato una specie di eroe incompreso in vita, un oggetto d'adorazione in casa McFarland. I genitori avevano deciso di celebrarlo convertendosi in accaniti sostenitori delle minoranze discriminate, in particolar modo della comunità di gay, lesbiche e transessuali.

Shannon si sentiva ignorata sia dai familiari che dal fidanzato Manus, ossessionato dallo spauracchio della decadenza fisica. Apparire attraente e desiderabile era a suo parere un dovere professionale, una condizione necessaria per incastrare pedofili e molestatori. Per questo motivo l'agente Kelley passava le sue giornate in palestra, o consultando riviste pornografiche gay. Esasperata e frustrata Shannon trascorreva tutti i pomeriggi ai grandi magazzini Brumbach, in compagnia dell'amica Evie. Evelyn Cottrell, detta Evie, era una fotomodella, conosciuta da Shannon alla scuola per modelle frequentata da entrambe. Sgraziata e mascolina, aveva un pessimo gusto in fatto di abiti e vestiti, non sapeva truccarsi né pettinarsi e più che una donna sembrava un travestito. Come Shannon, aveva dei problemi in famiglia: era figlia di ricchi industriali e si sentiva spesso sola e trascurata; fin da piccola aveva avuto la sensazione di non essere accettata dai genitori, che avrebbero desiderato un figlio maschio.

⁸⁵ «Lascio che mio fratello sia Shannon McFarland. Non ho bisogno di quel tipo di attenzione. Non più.» Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*, cit., p. 226.

Ai magazzini Brumbach le due amiche sono solite simulare scene di vita quotidiana di fronte a un ignaro pubblico di clienti.

Durante una delle tante farse ai grandi magazzini, Shannon racconta ad Evie la tragica storia del fratello Shane. Evie mostra un interesse fin troppo acceso e con una serie di domande insistenti chiede all'amica di raccontarle i dettagli dell'incidente domestico e della telefonata misteriosa con cui la famiglia è venuta a conoscenza della sua morte. Shannon afferma di aver creduto alla notizia annunciata dalla telefonata poiché la morte è il destino della maggior parte delle persone malate di AIDS. Dal suo punto di vista la bomboletta di lacca esplosa nell'inceneritore è stata la fortuna di Shane, e non ci sarebbe da stupirsi se fosse stato lui stesso a causare anzi l'esplosione per ricevere più attenzioni da tutti.

Tempo dopo Shannon ha un terribile e misterioso incidente nel quale perde la mascella e metà faccia. Coperta di sangue e irriconoscibile, raggiunge l'ospedale più vicino e si fa ricoverare d'urgenza. All'ospedale La Paloma Memorial riceve i primi soccorsi tra un via vai di infermiere e poliziotti e i *flash* di fotografi curiosi, incitati dalle suore a scattare istantanee da vendere ai giornali.

In ospedale Shannon viene confortata da suor Katherine, una donna anziana che si appassiona facilmente alle storie dei pazienti e che, dopo il ricovero, tenta di accasare Shannon con altri pazienti sfigurati. Di fronte ai ripetuti rifiuti della ragazza le propone infine di intrecciare una relazione epistolare con un detenuto. Dopo l'incidente Evie si reca in visita all'amica e le porta delle riviste di moda, tentando di consolarla con proposte di lavoro alternative, come un ingaggio da manista o piedista. Evie indossa i vestiti di Shannon nonostante la stazza decisamente più massiccia; approfittando dell'assenza dell'amica si rifornisce direttamente dal suo armadio. Anche Manus si presenta in ospedale, ma non osa posare lo sguardo sul volto della fidanzata. A Shannon è proibito vedere le fotografie che la ritraggono sfregiata e dalla sua stanza vengono rimossi tutti gli specchi. Una lavagnetta e una penna sono gli unici mezzi di comunicazione consentiti all'interno della stanza d'ospedale. Shannon preferisce non mettere al corrente i genitori delle sue condizioni mediche e mente alla madre scrivendole una lettera in cui le dice di trovarsi a Cancun per un importante servizio fotografico.

Una sera Shannon decide di allontanarsi dall'ospedale scappando per strada e poi al supermercato. La gente la evita accuratamente volgendo lo sguardo altrove. Shannon scorge il proprio riflesso guardando le vetrine, senza riuscire a riconoscersi nell'immagine di un mostro senza volto. Un bambino grida spaventato, chiamandola 'mostro', così Shannon fugge dal supermercato sconcertata con un tacchino congelato sottobraccio. Presa da un bruciante senso di sconforto fa ritorno in ospedale. Il giorno seguente nei corridoi intercetta con lo sguardo la presenza di un travestito decisamente appariscente, che da qualche giorno segue un programma di riabilitazione vocale presso la logopedista da cui Shannon è in cura. Incuriosita, Shannon si introduce nello studio della logopedista e conosce Brandy Alexander. Brandy è l'unica persona interessata all'incidente, per nulla intimorita dall'aspetto del 'mostro'. A Brandy Shannon racconta di aver perso la mandibola in seguito a uno sparo misterioso. Solo a Brandy confessa la sua paura di rimanere sola. Brandy le consiglia di coprirsi il viso con degli strati di velo per crearsi una nuova identità, libera dai vincoli del passato.

Shannon si trasferisce nella lussuosissima villa di Evie, mentre l'amica si trova a Cancun per un servizio fotografico. Una notte sente un rumore provenire dall'ingresso e insospettita impugna il fucile di Evie e scende dalla scalinata principale dirigendosi verso il salone. Li sorprende un uomo con il volto coperto da una calza di nylon che brandisce

un coltello e si avvicina alla scalinata che porta alla camera da letto. Il grido di paura resta strozzato in gola e si trasforma in un incomprensibile brontolio; l'uomo, spaventato, la supplica di non sparare, singhiozza, scusandosi per averla tradita con la sua migliore amica, Evie. Shannon punta il fucile contro Manus e, impugnata la cornetta, telefona ai genitori per chiedere aiuto, ma i McFarland scambiano le parole incomprensibili della figlia per le minacce di un balordo. Al culmine della frustrazione, Shannon decide di dare fuoco alla casa di Evie, e dopo aver legato Manus chiudendolo nel bagagliaio, si dirige a tutta velocità all'hotel in cui soggiorna Brandy Alexander, l'unica persona su cui fare affidamento.

Giunta al Congress Hotel, Shannon viene ricevuta dalle sorelle Rhea, le tre *drag queen* che hanno accolto Brandy dopo la sua fuga dalla casa natale. Grazie all'aiuto delle sorelle Rhea, Brandy ha potuto sottoporsi a tutti gli interventi di chirurgia plastica necessari per diventare una donna. Le manca soltanto l'operazione di riallineamento sessuale per completare l'opera. Nella camera dell'hotel Shannon scorge una fotografia che la ritrae, in bella vista sopra lo stereo. Una delle *drag queen* la informa che il soggetto della foto è la sorella di Brandy, il suo modello d'ispirazione, l'immagine di perfezione da raggiungere. I tasselli vanno al loro posto e Shannon scopre che Brandy e Shane sono la stessa persona.

Una volta raggiunto l'hotel, Brandy – ignara della scoperta della sorella – decide di fuggire con Shannon. Prima di sottoporsi all'operazione di riallineamento sessuale dovrà completare un *training* di vita reale che prevede l'assunzione quotidiana di dosi massicce di ormoni. Brandy e Shannon liberano Manus ribattezzandolo Seth e con lui intraprendono un lungo viaggio a tappe attraverso gli States, durante il quale mettono a segno delle frodi ai danni di ricchi milionari. A ogni truffa Brandy stabilisce dei nomi e dei ruoli diversi per ciascuno. La tattica di aggiramento è sempre la stessa: Brandy si finge una nobile ereditiera interessata all'acquisto di una villa e, con il pretesto di visitare la casa, si introduce legalmente nell'abitazione. Con *escamotage* sempre diversi i tre distraggono gli agenti immobiliari e sottraggono medicinali e oggetti di valore dai bagni e dalle stanze.

Durante uno degli innumerevoli furti Brandy si chiude nel bagno di una villa insieme a Shannon, mentre Seth trattiene l'agente immobiliare nel salone simulando delle crisi epilettiche. Mentre assume ormoni e antidolorifici distesa sul pavimento, Brandy confessa a Shannon di avere alle spalle un passato da ragazzo e di esser stato cacciato di casa dai genitori dopo essere risultato positivo al test della gonorrea. Racconta di come il padre fosse solito chiedere aiuto ai suoi due figli ogni volta che metteva a segno una truffa. Spiega come, dopo un incidente domestico che gli aveva deturpato il viso, era stata avviata un'indagine per molestie il cui unico indagato era suo padre. Aveva conosciuto un agente di polizia particolarmente attraente che gli aveva promesso di sospendere le indagini in cambio di favori sessuali. Si era prestato al ricatto ed era risultato positivo al test della gonorrea poco dopo. Il pensiero di Shannon corre a Manus, lo stesso agente che qualche tempo dopo la fuga di Shane si era presentato in casa McFarland. Lo stesso uomo che sarebbe diventato il suo fidanzato, poi amante della sua migliore amica Evie, poi complice di Brandy.

Shannon decide di drogare Manus, somministrandogli a sua insaputa ormoni femminili.

Le truffe vanno avanti con successo finché Brandy, Manus e Shannon giungono nella nuova villa dei Cottrell, dove Evie sta per sposarsi con un milionario appena conosciuto. Brandy, come di consueto, si finge una nobile ereditiera interessata all'acquisto della villa e parla con la signora Cottrell, la quale è visibilmente soddisfatta per l'imminente matrimonio della figlia, che in passato le ha procurato parecchi dispiaceri. Evie aveva scelto la

carriera di modella nonostante fosse completamente inadatta per quel lavoro, e di recente aveva appiccato un incendio nella sua stessa abitazione. Ma la scelta più dolorosa era stata un'altra: all'età di sedici anni si era sottoposta a un'operazione di riallineamento sessuale, cambiando il suo nome da Evan a Evie. Shannon è sconvolta dalla scoperta, così come Manus, che ha avuto una breve *liaison* con Evie. La signora Cottrell invita i tre al ricevimento nuziale in programma per il giorno seguente. Brandy, Seth e il mostro accettano.

Il giorno del matrimonio Shannon si introduce di soppiatto nella stanza da letto di Evie, cosparge di profumo il corredo di Evie e appicca il fuoco con un fiammifero. L'incendio si propaga per tutte le stanze e il fumo raggiunge il salone.

Si torna alla scena iniziale.

Evie scende la scalinata principale gridando accuse in direzione di Brandy, rea di aver appiccato entrambi gli incendi spinta dall'invidia e dalla rabbia per il tradimento di Manus. Le punta il fucile al petto e spara; Brandy si accascia accanto a Shannon e Evie corre verso di lei. Brandy apre gli occhi, sorride a Evie e si complimenta con lei per aver interpretato magistralmente il suo ruolo. Davanti allo sguardo sconvolto di Shannon, Brandy e Evie si rivelano amiche e complici. Si erano conosciute dopo la fuga di Shane, in un incontro di un gruppo di appoggio per transessuali. Brandy era venuta a conoscenza dell'incidente accaduto alla sorella proprio grazie a Evie e aveva deciso di aiutarla a ricominciare una nuova vita. Brandy e Evie hanno orchestrato la messinscena dello sparo, ma Evie, sbagliando mira, ha mancato il giubbotto antiproiettili indossato da Brandy.

Distesa in una pozza di sangue, Brandy implora la sorella di raccontarle gli istanti più importanti della sua vita, come sempre dovrebbe accadere prima di morire. Dopo aver immerso la punta del dito nel sangue di Brandy, il mostro si accinge a scrivere sul pavimento mentre le fiamme continuano a propagarsi nel salone. Shannon rivela a Brandy di aver scoperto il loro legame di fratellanza poco prima di fuggire insieme, decidendo di serbare il segreto. Le parole vergate con il sangue ricordano a Brandy il suo passato, il suo vecchio nome, la storia dell'incidente con la lacca. Brandy ammette di aver provocato consapevolmente l'incidente per uscire dalla condizione di ragazzo 'normale' e Shannon confessa di aver scelto di compiere un gesto parimenti estremo qualche anno più tardi, sparandosi da sola al viso e inscenando in seguito un tragico incidente. Brandy è sbigottita. Shannon racconta al fratello di come si sentisse intrappolata in un ghetto di bellezza fittizia, in un ruolo che le stava stretto, e che per questo motivo aveva deciso di privarsi del proprio viso. Brandy viene trasportata d'urgenza all'ospedale La Paloma Memorial, lo stesso in cui Shannon tempo prima era stata soccorsa. Shane riceve le stesse cure che erano state riservate a Shannon, ma il suo corpo non reagisce. Le sorelle Rhea, accorse non appena avuta la notizia del ricovero, truccano incessantemente il viso ceruleo di Shane. Shannon decide di svestire i veli e donare al fratello i propri documenti d'identità affinché Shane possa diventare a tutti gli effetti Shannon McFarland. Shane muore tenendo tra le mani la cartelletta con il certificato di nascita, i documenti e la patente della sorella. Shannon fugge senza una meta precisa, libera dai vincoli del passato, alla ricerca di una nuova storia da vivere.