

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali

Ciclo: XXIX

Settore Concorsuale di afferenza: 10F4

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/14

TITOLO TESI

Per-formare il trauma: la narrazione post-traumatica tra i conflitti mondiali e il terrorismo

Presentata da: Aureliana Natale

**Coordinatore Dottorato:
Prof.ssa Silvia Albertazzi**

**Relatore:
Prof. Massimo Fusillo
Correlatore:
Prof. Maurizio Ascari**

Esame finale anno 2017

A Giovannella Fusco Girard

**What kind of idea are you? Are you the kind that compromises,
does deals, accomodates itself to society, aims to find a niche, to survive;
or are you the cussed, bloody-minded, ramrod-backed type of damnfool notion that
would rather break than sway with the breeze?**

**– The kind that will almost certainly, ninety-nine times out of hundred,
be smashed to bits; but, the hundredth time,
will change the world.**

Salman Rushdie, *The Satanic Verses*

Indice

Introduzione:

Raccontare per immagini: il trauma 'rimediato' nella cultura di massa

1. Trauma pop..... p. 6
2. Psicoanalisi e letteratura..... p. 16
3. La performance del trauma..... p. 22

Prima parte:

Dal terrore della guerra alla guerra del terrore

1. Scrivere il trauma della guerra..... p. 26
2. La nascita di una nuova memoria: testimonianze della Grande Guerra..... p. 32
3. Il *mémoire* tra ricordo e strumentalizzazione..... p. 41
4. Testimonianze dirette..... p. 47
5. Testimoni dalla parte del male p. 53
6. Testimonianza indiretta: testimoni di testimoni..... p. 64
7. Disegnare il silenzio..... p. 84
8. Trappole per topi..... p. 89

Seconda parte:

9/11: Nuove estetiche post-traumatiche

1. L'ombra dell'attacco..... p. 100
2. Trauma latente, terrorismo agente..... p. 106
3. Figure che cadono..... p. 112
4. Ricostruire p. 130
5. Prospettive..... p. 133
6. Decade..... p. 151

Terza parte:

Dal post-traumatico al pre-traumatico: l'Europa tra migrazioni e fondamentalismo

1. C'era una volta l'Europa p. 169
2. Madrid, 2004..... p. 176
3. Londra, 2005..... p. 185
4. Parigi, 2015..... p. 195
5. Un'altra storia..... p. 205

Conclusioni:

Europa Futura p. 208

- Bibliografia..... p. 211
Sitografia..... P. 215
Ringraziamenti..... p. 216

Introduzione

Raccontare per immagini: il trauma 'rimediato' nella cultura di massa

1. Trauma Pop

The origin of a story is always an absence
Jonathan Safran Foer, *Everything is Illuminated*

La sempre più fiorente produzione di testi nell'ambito dei *Trauma Studies* restituisce immediatamente l'idea di quanto siamo immersi in una contemporaneità fortemente familiare con il concetto di trauma. L'esperienza traumatica da faccenda privata sembra davvero essere diventata «tutto ciò di cui si parla».¹ Il trauma collettivo ha conosciuto, parallelamente alla sua copiosa teorizzazione, una nuova propagazione garantita dai mezzi di comunicazione di massa. La nascita e l'evoluzione di questi ultimi non a caso è parallela, talvolta addirittura funzionale, ai grandi traumi storici del '900, secolo in cui lo stesso internet nasce in ambito militare. Le immagini e le notizie di guerra vengono diffuse, spesso anche con intenti strumentali, fino a creare quei giganteschi *mediascapes* di cui parla Arjun Appadurai in *Modernity at Large*. Mediascapes fatti di connessioni e antagonismi tra comunità culturalmente, linguisticamente e geograficamente differenti che talvolta si incontrano e talvolta si dividono sotto nuovi vessilli diffusi dalla rete. I canali mediatici attraverso cui un evento traumatico trova eco e acquisisce risonanza fanno sì che il loro effetto scioccante si propaghi e assuma quella caratteristica che oggi maggiormente ne ridimensiona la portata: la latenza. Nell'epoca di internet è l'immagine ad aver acquisito un ruolo decisivo nel coinvolgimento del fruitore. Gli stati di rabbia, terrore, eccitazione, tenerezza sono veicolati da fotogrammi incisivi, che fanno

¹ D.GIGLIOLI, *Senza Trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p.8.

leva sui meccanismi di immediata riproducibilità e diffusione per la creazione di un'opinione pubblica. Come noto Susan Sontag in *Regarding the Pain of Others* si interrogò su quale fosse l'effetto della proliferazione di tali immagini a ridosso di grandi traumi collettivi:

“WHO ARE THE “WE” at whom such shock-pictures are aimed? That “we” would include not just the sympathizers of a smallish nation or stateless people fighting for its life, but-a far larger constituency- those only nominally concerned about some nasty war taking place in another country. The photographs are a means of making “real”(or “more real”) matters that the privileged and the merely safe might prefer to ignore.²

I meccanismi di appropriazione mass mediale del trauma, partendo dalle *news*, passando per *Hollywood*, i canali satellitari e *Youtube*, aiutano a comprendere come si sia diffusa una vera e propria estetica del catastrofico. La portata traumatica dell'evento diventa paradossalmente anche garante di visibilità e nutre parte del mercato morboso di parte della stampa, del grande e del piccolo schermo, del web. Momento decisivo nello sviluppo di questo fenomeno è senza dubbio il 1962, quando Andy Warhol propone la sua serie di opere sul tema *Death and Disaster* che segna l'entrata nel mondo pop delle icone traumatiche. Le sessantadue opere che la costituiscono, infatti, hanno come soggetto morti famose o spettacolari, incidenti aerei e automobilistici, strumenti di tortura, il tutto riproposto in forma di serigrafia dopo essere stato collezionato da giornali e archivi fotografici. L'evento traumatico fa sempre più *audience*, tanto se veicolato dall'immagine di una sedia elettrica, che Warhol sostiene sia arrivata a

² S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003, p.7.

rappresentare gli Stati Uniti quanto il marchio *Coca Cola*, quanto se rievocato semplicemente dalle facce postume e sorridenti di Marilyn o dalle infinite riproduzioni degli allora frequenti e documentatissimi suicidi dai grattacieli. Immagini che finiscono per generare una sorta di assuefazione di massa da consumo di immagini macabre. Cercare di combattere le ansie della precarietà contemporanea attraverso un controllo morboso degli eventi, favorito dal voyerismo mediatico, mostra quanto siano ancora attuali le descrizioni del massimo esponente della *pop art*, quando in un'intervista sul crescente utilizzo nell'arte di questo tipo di immagini risponde:

I guess it was the big plane crash picture, the front page of the newspaper: 129 Die. I was also painting the Marilyns. I realized that everything I was doing must have been Death. It was Christmas or Labor Day—a holiday—and every time you turned on the radio they said something like “4 million are going to die.” That started it. But when you see a gruesome picture over and over again, it really doesn't have any effect.³

Quando si riflette sul trauma collettivo nel XX e XXI secolo c'è l'esigenza dunque di riconfigurarli tenendo conto della sua pervasività in forme, generi e linguaggi diversi. Prendendo in esame ad esempio la seconda guerra mondiale e l'Olocausto nel contemporaneo si insiste molto non solo sulla ricerca delle testimonianze o sulla loro rielaborazione in chiave narrativa, ma c'è un grandissimo interesse anche per le documentazioni fotografiche e le ancor più rare riprese cinematografiche. Le immagini riemerse dei campi di sterminio, delle vittime, degli squadroni nazisti sono circolate fino a diventare icone traumatiche facilmente riconoscibili, tanto da generare la figura del 'telespettatore di guerra' di

³ A. WARHOL, intervista su <http://www.warhol.org/education/resourceslessons/Death-and-Disasters--Newspaper-Activity/>.

cui parla Antonio Scurati nella sua riflessione sulla creazione dell'opinione pubblica a livello mediatico a ridosso di un conflitto. La fama dell'immagine dell'ingresso di Auschwitz ne è un esempio, così come quella della *Bahnrampe*, la rampa dei treni che conduceva all'interno del campo di Birkenau: simboli imprescindibilmente legati all'immaginario collettivo sulla *Shoah*. Se è vero che durante il Vietnam e la prima Guerra del golfo si hanno i primi veri e propri reportage in tempo reale, per arrivare alle più recenti forme di documentazione, la diffusione di questa pratica ha aiutato anche un lavoro sulla memoria riguardante i conflitti precedenti. Il cinema ovviamente ha molto contribuito alla diffusione di questo immaginario collettivo attraverso le sue ricostruzioni per il grande pubblico, così come a questo fenomeno contribuisce oggi la progressiva evoluzione del *graphic memoir*, ed è grazie a questa unione tra narrazione letteraria e narrazione visiva, vista la sempre maggior permeabilità della letteratura e l'altrettanta pervasività delle arti performative, che si sta costruendo un nuovo modo di parlare dei grandi traumi storici. La contraddizione che però si genera consiste nella difficoltà del distinguere ciò che aiuta una memoria storica, fondamentale ad evitare nuove tragedie, e ciò che invece sfrutta la propagazione traumatica e post-traumatica al fine di catalizzare attenzione o, peggio, generare nuovi scenari traumatici.

Nel 2005 Maria Tumarkin parla del concetto di *Traumascapes* come: «places across the world marked by traumatic legacies of violence, suffering and loss, (where) the past is never quite over».⁴ Quando un luogo viene colpito da un evento catastrofico che ne altera gli equilibri sociali, culturali ed economici, ciò che una

⁴ M. TUMARKIN, *Traumascapes*, Melbourne, Melbourne University Press, 2005, p. 12.

volta rappresentava un organismo complesso muta nella sua struttura e assume nuove caratteristiche, simili a quelle di un corpo a cui viene inferta una ferita e che nella sua rigenerazione presenta cicatrici e nuovi tessuti. Di questo corpo vengono aperti e ridisegnati i confini, tenuti insieme o divisi dall'impatto che l'esperienza scioccante ha avuto sulla precedente unità. Tutto ciò avviene, secondo i teorici dei *Performance Studies*, attraverso meccanismi profondamente performativi in cui anche il momento di crisi di è riconosciuto come elemento chiave nella formazione delle comunità, tanto da diventare evento proto-strutturale dell'aggregazione sociale. Il 'dramma sociale' per Victor Turner corrisponde, ad esempio, a quell'infrazione dello *status quo* che, se da una parte ne mette in discussione gli equilibri, dall'altro ne rafforza le dinamiche interne secondo lo schema: 1.infrazione; 2.crisi; 3.azione riparatrice; 4.reintegrazione o riconoscimento dello scisma.⁵ Risulta evidente come un evento traumatico vissuto a livello collettivo possa essere considerato quindi, se analizzato anche attraverso la sua natura simbolica, come dramma sociale. Nel lavoro sull'evento drammatico che rompe un equilibrio collettivo deve essere quindi data grande importanza al contesto e ai meccanismi che lo regolano, ai simboli che lo caratterizzano per comprenderne la portata:

Trauma can only be understood with reference to the specific context in which it occurs [...] in each different context people should create their own definition of trauma within a framework, in which the basic focus is not so much on the symptoms of a person, but on the sequential development of the traumatic situation.⁶

⁵ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, p.11.

⁶ E. A. KAPLAN, *Trauma Culture: The Politics of terror and Loss in Media and Literature*, London and New Jersey, Rutgers University press, p.39.

Richard Schechner, altro importante teorico della dimensione performativa della realtà, identifica la pratica performativa come vero e proprio spazio d'azione dove si può sperimentare tanto con la vita quotidiana, quanto con gli aspetti dell'esperienza traumatica non integrabile, unico modo per rimetterla effettivamente in discussione e aprire la strada all'elaborazione. Agire attraverso il meccanismo performativo del *restored behaviour*, definizione sempre schechneriana, garantisce quel lavoro sull'esperienza che può aiutare a identificarne e denunciarne le contraddizioni e demistificarne i simboli qualora, come già teorizzato dalla psicoanalisi, questi diventino oggetto ideale di un ristagno malinconico. Lo stesso Schechner afferma che tutto può essere studiato come performance, come già aveva sostenuto John Cage con l'affermazione: «è possibile considerare teatro anche la vita di ogni giorno... Penso che il teatro sia un avvenimento a cui può partecipare un numero qualunque di persone, purché non una soltanto»⁷, aprendo quindi l'antica interpretazione della vita come rappresentazione e del mondo come palcoscenico ad una prospettiva consapevolmente collettiva. Come ripete Schechner in un'intervista: «My goal is nothing less than making performance studies a method of analysis, a way to understand the world as it is becoming, and a necessary tool for living».⁸ È possibile utilizzare quindi questo strumento per comprendere grazie a quali meccanismi il trauma e la sua presenza – latente e incombente allo stesso tempo – siano diventati così centrali nella realtà contemporanea. Una volta riconosciuta questa possibilità si possono leggere come rappresentazioni condizionate e condizionanti anche i nuovi assetti sociopolitici che uno dei grandi motori

⁷ J. CAGE, intervista su «TDR», N. 2, vol. 10, pp. 50-51.

⁸ R. SCHECHNER, *Performance Studies An Introduction*, New York, Routledge, 2006, p. X.

traumatici della contemporaneità ha generato in quanto dramma sociale dalla natura profondamente performativa: il terrorismo di matrice fondamentalista islamica.

Spesso i traumi collettivi nella storia sono stati causati da calamità naturali, carestie, conflitti e persecuzioni, ma il terrorismo di matrice fondamentalista rappresenta uno dei pericoli che più stanno mettendo in discussione i nuovi assetti culturali e politici del XXI secolo. Adriana Cavarero nel suo celebre testo *Orrorismo*, parla del terrorismo come di un «vocabolo tanto onnipresente quanto vago e ambiguo, il cui significato si dà per scontato al fine di evitarne una definizione».⁹ La pratica terroristica non è di certo un fenomeno unicamente contemporaneo, ma nel suo mutare con e grazie alla società mass-mediata la sua definizione ha assunto sfumature ancor più complesse e, talvolta, ancor più temibili. Il terrorismo oggi mira a colpire su scala globale con le sue azioni, attraverso strumenti che garantiscano la maggiore diffusione possibile dell'effetto scioccante, giocando la sua partita anche nel campo dell'immaginario collettivo. Si tenterà quindi, in seguito, di leggere in chiave performativa, oltre che storica e culturale, come funzioni ciò che Jean Baudrillard ha definito come una vera e propria 'pornografia di guerra' (2004). L' 'ipervetrinizzazione', continua Baudrillard, come cifra dei terroristi contemporanei è garantita ancora una volta dal fatto che, come affermava già nel 1978 «le masse sono un medium più forte di tutti i media».¹⁰ Nel rileggere l'opera del sociologo francese alla luce del fenomeno *ISIS* Vanni Codeluppi ha riunito sotto il titolo di "Pornografia del terrorismo" (2017) una serie

⁹ A.CAVARERO, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 8

¹⁰ J. BAUDRILLARD, *All'ombra delle maggioranze silenziose: ovvero la morte del sociale*, Bologna, Cappelli, 1978, p.50.

di saggi di Baudrillard. Il tentativo è ancora una volta cercare di comprendere da dove nasca e in cosa cambi l'azione terroristica contemporanea, per comprenderla, ridefinirla, magari ridurne gli effetti post-traumatici:

È evidente che il terrorismo non può fare a meno dei media. Questi infatti gli offrono un fondamentale spazio di visibilità sociale. Osservando il rapporto che si è storicamente sviluppato in Occidente tra il terrorismo e i mezzi di comunicazione, si possono distinguere tre diverse fasi. E ciascuna di esse è strettamente legata alle caratteristiche possedute sul piano comunicativo del singolo medium. La prima fase è quella del gesto singolo. Dell'atto ideato e portato a termine da un individuo che in molti casi era anche anarchico e dunque, in quanto tale, non legato a una vera e propria organizzazione. In un'epoca in cui il mezzo di comunicazione principale era costituito dal quotidiano, la notizia dell'evento arriva a una parte della popolazione: quella alfabetizzata. Arrivava però all'élite che contava e dunque riusciva a essere comunque efficace. Al punto che un attentato realizzato da un singolo ha potuto trascinare l'intera Europa verso la Prima Guerra mondiale.

Mentre:

La seconda fase è quella in cui l'attentato è stato sostanzialmente percepito dall'opinione pubblica come frutto di una strategia concepita e realizzata da un'efficiente organizzazione, politica o religiosa, di solito motivata da una particolare ideologia. Ne sono un esempio le azioni portate a termine alle Olimpiadi di Monaco nel 1972 [...], ma anche l'attentato l'11 settembre 2001 a New York e le prime clamorose azioni dell'ISIS in Occidente (da Charlie Hebdo al Bataclan/Strade de France). In tutti questi casi, si è tratta di azioni che hanno tentato di sfruttare la forza del modello di comunicazione di flusso che caratterizza i media di massa, soprattutto la televisione.¹¹

Con il terrorismo contemporaneo viviamo ormai in uno stato di precarietà, caratterizzata dalla presenza fantasmatica di eventi catastrofici non possibili da elaborare, ma, anzi, facilmente e costantemente rievocati e rievocabili, anche perché strumentalmente collegati allo stile di vita occidentale che il terrorismo

¹¹ V. CODELUPPI in *Pornografia del terrorismo*, di Jean Baudrillard (Autore), Vanni Codeluppi (a cura di), Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 5-6.

islamico punta a mettere in crisi. Stile di vita che ha una sua simbologia e una sua prassi collettiva e che ora si sente sotto attacco. Ciò che cambia nel racconto post-traumatico nell'era del terrorismo è che il clima che questo genera, attraverso atti di violenza e di vera e propria propaganda mediatica, nutre la narrazione traumatica fino ad anticipare gli eventi stessi e generare esempi di testi letterari che da post-traumatici diventino pre-traumatici. L'Europa tra il fenomeno delle migrazioni e quello della lotta contro il Califfato sta lentamente ridisegnando la propria identità già lacerata dai conflitti precedenti. Chi ne racconta le evoluzioni alla luce dei sentimenti del singolo, anche come metafora di intere comunità, descrive un mondo in cui circolano paura e rabbia, tanto che il corpo individuale talvolta finisce per incarnare quell'insieme di sentimenti negativi che sembra tanto unire, quanto dividere l'occidente contemporaneo. Possibilità anticipata da A. Appadurai già negli anni '90, quando, descrivendo l'impatto dei media sulle società affermava: «Part of what the mass media make possible, because of the conditions of collective reading, criticism, and pleasure, is what I have elsewhere called a community of sentiment».¹²

Ciò che successivamente si andrà ad analizzare sono le evoluzioni narrative che ha avuto la letteratura nel raccontare il trauma a ridosso dei conflitti mondali e più di recente degli attentati terroristici, così come del clima di terrore contemporaneo che trasforma l'Europa e l'occidente in *Traumascapes* in cui sembrano riaffiorare anche paure e ferite del passato. Come per il trauma storico dell'Olocausto le produzioni letterarie e artistiche che affrontano il problema sono di varia natura: si passa dalla testimonianza diretta, all'indagine sul punto di vista

¹² A. APPADURAI, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996, p. 7.

antagonista attraverso la simulazione delle testimonianze, fino ad un ritorno alla fiaba e alla distopia come narrazioni simboliche e per tanto efficaci trasversalmente tra diverse culture che si riconoscono nei medesimi archetipi, fino alle narrazioni più recenti che non si limitano ad utilizzare il solo codice letterario, ma si fanno talvolta prodotto transmediale più articolato. Per farlo, però, bisogna compiere prima un passo indietro e comprendere da dove nasca il concetto di trauma nella sua accezione psicoanalitica le cui caratteristiche sono al centro della categoria dei *Trauma Novels* a cavallo tra il secolo scorso e quello attuale.

2. Psicoanalisi e Letteratura

With writing, we have second chances.
Jonathan Safran Foer, *Everything Is Illuminated*

La definizione di trauma come 'esperienza non integrabile' nasce grazie alla scuola francese di psicologia di cui facevano parte Jean-Martin Charcot e, come suoi allievi, Pierre Janet e Sigmund Freud. Studi sugli effetti post-traumatici causati da esperienze belliche già erano stati condotti intorno al 1889, quando il neurologo tedesco Hermann Oppenheim iniziò a riscontrare un frequente malfunzionamento cardiaco nei soldati rientrati dal fronte, così da considerare inizialmente l'esperienza del trauma come qualcosa di fisico, tanto da definirne la sintomatologia come 'malattia del cuore del soldato'. Tale analisi era essenziale per non mettere in discussione l'ideale di virilità che un soldato doveva incarnare, in quanto qualsiasi debolezza emotiva e mentale veniva ancora considerata come peculiarità tipicamente femminile. Gli studi sull'isteria godevano di notevole fama già nella seconda metà del XIX secolo e rimarrà tristemente così fino a buona parte del XX, quando la concezione che le donne fossero più inclini alla malattia mentale era ancora considerata un'evidenza scientifica:

These dual images of female insanity- madness as one of the wrongs of woman; madness as the essential feminine nature unveiling itself before scientific male rationality- suggest the two ways that the relationship between women and madness has been perceived. In the most obvious sense, madness is a female malady because it is experienced by more women than men. The statistical overrepresentation of women among the mentally ill has been well documented by historians and psychologists... By the middle of the nineteenth century, records showed that women had become the majority of patients in public lunatic asylums. In the twentieth century, too, we know that women are the majority of clients for private and public

hospitals, outpatient mental health services and psychotherapy; in 1967 a major study found “more mental illness among women than men from every data source”.¹³

Personaggi letterari di metà Ottocento come Miss Havisham in *Great Expectations* (1861), o ancora prima la donna rinchiusa in soffitta in *Jane Eyre* della Brontë (1847) testimoniano di quanto fosse diffusa una visione del femminile come maggiormente predisposto all’alterazione mentale post-traumatica causata da una perdita (nel primo caso c’è lo shock dell’abbandono, nell’altro quello dello sradicamento). È evidente quanto le convenzioni e il ruolo sociale della donna dell’epoca abbiano avuto un peso determinante nel risultato di tali statistiche o nella nascita di queste fortunate ed iconiche figure fittizie, eppure proprio grazie ai molteplici studi sull’isteria s’identificano i primi elementi essenziali per l’analisi delle esperienze cosiddette ‘non integrabili’. Jean-Martin Charcot parte proprio dai sintomi presentati dalle donne affette da isteria per risalire alla natura dell’esperienza traumatica anche in assenza apparente di evidenze fisiche. L’approccio che ben presto si rivela più efficace per indagare il trauma sembra essere infatti non quello fisiologico, bensì la tecnica dell’ipnosi, in cui la paziente, in uno stato di *trance*, faceva riemergere sotto forma di delirio narrativo tracce del vissuto scioccante. Interpretando le crisi più acute delle pazienti isteriche come un primo stato di ipnosi nevrotica Charcot affinò le sue tecniche e si convinse che è da lì che si dovesse partire per risalire alla reale causa degli attacchi. Egli fece delle sue ricerche veri e propri spettacoli dimostrativi: ad assistervi ci furono anche Pierre Janet e Sigmund Freud. Entrambi gli studiosi, partendo dalle intuizioni di

¹³ E. SHOWALTER, *The Female Malady. Woman, Madness and English Culture, 1830-1980*, New York, Virago, 1985, p. 3.

Charcot, approfondirono gli studi sull'isteria come reazione a una perdita non integrata nella memoria, considerando lo stato post-traumatico come 'affezionamento al trauma' per Janet e come 'fissazione' per Freud. Janet descrisse, infatti, come i pazienti, incapaci di integrare i ricordi traumatici, avessero smarrito la capacità anche di assimilare nuove esperienze, poiché nella memoria tutto finiva per essere come assediato da quei simboli rimandanti all'esperienza scioccante. Mentre nella letteratura e nelle arti ormai il simbolo si era fatto oggetto centrale di riflessione con le *forêts de symboles* baudelairiane e il simbolismo, la psicoanalisi affinava le tecniche per indagare come i pazienti lavorassero sull'autorappresentazione mediata dal racconto e dall'immedesimazione per comprendere cosa rappresentasse per loro l'esperienza traumatica. Tra queste ben presto si svilupparono la scrittura automatica e il disegno medianico, derivanti entrambe dalla telescrittura, a sua volta già ampiamente diffusa per rituali di tipo spiritico. Nel primo volume dell'*International Journal of Pshyco-Analysis*, che vide la collaborazione di Sigmund Freud con Ernest Jones, si parla di come questo studio dei simboli sia essenziale per condurre un'indagine di tipo psicoanalitico:

Symbolism is such an important factor in psycho-analytical work that a correct insight into its meaning is vital... For the same reason symbolism is always concrete because concrete mental processes are both easier and more primitive than any other. Most forms of symbolism therefore may be described as automatic substituting of a concrete idea, characteristically in the form of its sensorial image, for another idea which is more or less difficult of access, which may be hidden or even quite unconscious, and which has one of more attributes in common with the symbolising idea.¹⁴

¹⁴ E. JONES, *The International journal of pshyco-analysis*, vol.1, London, Vienna, New York, International psycho-analytical association, 1920, p.92

Per Freud soprattutto la creatività veicolata dalla scrittura o dal disegno offre un contatto con la materia esperienziale già formata. A differenza di Janet che la considera come collegata a un'esperienza vissuta difficilmente integrabile, lo psicoanalista viennese identificava il rimosso come quell'ammasso di impulsi primitivi, aggressivi e sessuali, normalmente repressi nell'adesione alle norme comportamentali che l'esperienza scioccante riattiva grazie alla sua natura violenta. Nel testo di Freud *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1908) lo psicoanalista si concentra sul bisogno primario dell'individuo di trasformare in storie le proprie delusioni, repressioni, separazioni in ambito familiare come primo luogo dove si sperimenta la perdita, luogo di quei lutti non elaborati che generano lo stato malinconico:

In una serie di casi è evidente che anche la melanconia può essere una reazione alla perdita di un oggetto amato. Quando le cause che la provocano sono diverse vuol dire si tratta di una perdita di natura più ideale. L'oggetto forse non è effettivamente morto, ma è stato solo perduto come oggetto d'amore (ad esempio nel caso di una ragazza lasciata dal fidanzato).

E ancora:

In altri casi ancora possiamo sentirci giustificati a credere che sia avvenuta una perdita di questo genere, ma non possiamo vedere chiaramente che cosa si sia perso, e quindi è ancora più ragionevole supporre che neppure il paziente possa coscientemente percepire cosa ha perso. Questo, infatti, potrebbe verificarsi anche se il paziente fosse consapevole della perdita che ha provocato la sua melanconia, ma solo nel senso che egli sa che cosa ha perso ma non che cosa significa per lui tale perdita. Questo fatto sembrerebbe indicare che la melanconia sia in qualche modo collegata a una perdita oggettuale sottratta alla coscienza; nel lutto, invece, non c'è niente d'inconscio relativo alla perdita.¹⁵

¹⁵ S.FREUD, "Lutto e Melanconia" in *Psicologia e metapsicologia*, Roma, Newton, 2005, p.131.

A causa dell'identificazione con l'oggetto amato scomparso, Freud parla di una doppia perdita che coinvolge l'identità stessa di chi ha subito il lutto: lo smarrimento dell'Io e un conseguente conflitto tra questo e i simboli interiorizzati rappresentanti ciò che è andato perso, in una scissione tra l'attività critica della mente e l'Io alterato dall'identificazione simbolica. La pratica consapevole della narrazione di questa scissione può però lavorare su una riappropriazione dell'identità tormentata e ad un appianamento dei conflitti interni. Riprendendo questo concetto la pratica della narrativizzazione apre per Stefano Ferrari a «quella trascendentale dialettica tra filogenesi e ontogenesi, che viene a sua volta a ricollegare l'individuo alla sua storia, il 'talento individuale' al sapere antico della tradizione».¹⁶ È con l'evoluzione di questi studi psicoanalitici che la scrittura e la letteratura iniziano a diventare centrali nel discorso sul trauma: non solo ci sarà un potente ritorno del mito e di alcuni personaggi letterari come Amleto in quanto archetipi rispetto alle dinamiche analizzate dalla psicoanalisi, ma concetti quali autorappresentazione e narrativizzazione confluiscono nel linguaggio critico che sarà poi essenziale per lo sviluppo dei *Trauma Studies*, così come dei *Performance Studies*. Nel *Grado zero della scrittura* anche Roland Barthes insiste, infatti, sull'idea che la scrittura si sia rivelata per l'essere umano quel mezzo per ricreare un mondo elaborato e distaccato dal vissuto puro, che sia l'espressione di un ordine in quanto pratica mediata che trasforma l'atto puro del libero fluire in possibilità di controllo e rimediazione dell'energia psichica. Ciò è possibile perché la scrittura favorisce il contatto con la temporalità, dimensione fortemente caotica nel caso dell'esperienza traumatica. Allo stesso modo, già intorno agli anni '20 del

¹⁶ S.FERRARI, *Scrittura come riparazione*, Bari, Laterza, 2005, p. 15.

XX secolo si stava riflettendo però anche sulla riappropriazione non solo della temporalità attraverso una pratica narrativa, ma anche della spazialità grazie a quella performativa. È da queste considerazioni che parallelamente alla tecnica della scrittura e del disegno come atti terapeutici si arriva allo psicodramma.

3. La performance del trauma

Love art in yourself, and not yourself in art.
Konstantin Stanislavski, *My Life In Art*

Le teorie sul teatro come terapia sono state elaborate principalmente dallo psichiatra Jacob Levy Moreno, che negli anni venti del XX secolo inventò la pratica psicoterapeutica dello "psicodramma". Pensato principalmente per la terapia di gruppo, lo psicodramma si propone di riattivare nei pazienti le sensazioni di vissuti problematici che ne hanno compromesso o segnato le identità attraverso la messa in scena di situazioni tipo.

Il termine *persona*, da cui deriva specificamente la definizione di psicologia della personalità, significa letteralmente (nell'originale latino da cui è stato ripreso) *maschera teatrale*. Il nostro essere nel mondo consiste fondamentalmente di una messa in scena. L'individuo esiste, in larga misura, per il suo rappresentare se stesso in relazione all'ambiente, fisico e sociale, che lo circonda. Il nostro agire (essere attori) è, prima di tutto, dare forma alle nostre rappresentazioni intrapsichiche attraverso il loro manifestarsi concretamente, il loro farsi cosa (ovvero farsi azione) nell'ambiente fenomenologico così come lo percepiamo e così come lo strutturiamo attivamente. Agire significa poi anche essere spettatori(interagenti) dell'azione altrui.¹⁷

Riscoprendo l'intima commistione tra la realtà quotidiana e quella teatrale si stabilisce un nuovo rapporto tra le azioni e i pensieri che prende forma nello psicodramma, nella cui pratica ciò da cui il paziente deve partire è la scelta di un ruolo. In questa operazione il terapeuta può scorgere aspirazioni e propensioni del soggetto in questione, dal modo poi in cui interpreta il ruolo è possibile far

¹⁷ G.BORIA, *Lo Psicodramma classico*, Milano, Franco Angeli editore, 1997, p.9.

emergere elementi utili all'individuazione delle complicazioni che sopraggiungono nel ricoprire quel ruolo, piuttosto che un altro.

Il modo peculiare con cui ogni ruolo si realizza è espressione degli apprendimenti relazionali che ogni individuo agente ha vissuto sino a quel momento della sua storia ed è condizionato dai modi tipici di comportamento relazionale codificati dalla cultura della società di cui egli è parte. Ogni individuo, avendo un bagaglio di *esperienze passate* e partecipando alla *cultura* del suo gruppo, ha depositata dentro di sé una ampia gamma di immagini di ruolo, accumulate nella sua memoria in conseguenza delle innumerevoli relazioni interpersonali già vissute.¹⁸

Il modo in cui il ruolo è interpretato è sempre influenzato dalla cultura di cui si è depositari. Che il soggetto, nell'interpretazione, aderisca o meno alle convenzioni della società nella quale abita è già sintomo di come la persona viva la propria realtà. D'altra parte gli stessi contesti sociali hanno alla loro base una realtà profondamente performativa e rituale. L'adesione a pratiche sociali per entrare a far parte di una collettività avviene attraverso dinamiche profondamente performative, come hanno dimostrato i *Performance Studies*. Grazie agli studi condotti da Victor Turner viene analizzato come la natura del simbolismo rituale nella performance sociale racchiude in sé gli elementi in cui il gruppo si riconosce, tanto quelli di coesione che quelli di eventuale disgregazione che portano al dramma sociale, così com'era vero per i simboli di cui si è parlato in precedenza. A questo punto lo stesso psicodramma non risulta più come mera tecnica artificiale di rimessa in discussione di un vissuto individuale o collettivo, bensì utile proprio per la sua continuità rispetto alla pratica sociale nello scovare e riportare alla luce le situazioni di crisi per scorgerne le contraddizioni.

¹⁸ *Ibidem*, p.34.

Le dicotomie *Bene/Male; Occidente/Oriente; Credenti/Infedeli* che sembravano essere state messe in discussione e decostruite dal relativismo prospettico del Postmodernismo nella seconda metà del XX secolo hanno ritrovato forza nel dibattito interculturale contemporaneo. In che misura l'interazione di *Trauma Studies* e *Performance Studies* può aiutarci a comprendere i fenomeni contemporanei di radicalizzazione e terrore sempre più diffusi in quanto narrazioni dalla natura performativa? Può una nuova messa in discussione della simbologia traumatica disinnescare quel lavoro sulle paure arcaiche che il terrorismo vuole suscitare nel III millennio? In che modo si caratterizza il racconto del trauma a cavallo tra la ripresa dell'arcaico e l'entrata in gioco dei media come mezzo di racconto? Sono queste le domande che, attraverso la ricostruzione della narrazione del terrore dalla fine dei conflitti mondiali all'alba di un nuovo presunto 'scontro di civiltà', come provocatoriamente definito da Huntington, saranno alla base del lavoro che si intende condurre nei prossimi capitoli, nel tentativo di comprendere aspetti che contraddistinguono il romanzo sul trauma quali la frammentazione di temporalità e linguaggio, la tematica intergenerazionale, la trans-storicità e il valore della testimonianza, e in che modo tali aspetti possano essere considerati espressioni performative nell'elaborazione del trauma.

Prima Parte

Dal terrore della guerra alla guerra del terrore

1. Scrivere il trauma della guerra

Un buon condottiero non solo non ha bisogno né della genialità né di qualsivoglia altra virtù; al contrario, è bene che manchi delle migliori, delle più elevate qualità umane, come l'amore, la poesia, la finezza di sentimenti, il dubbio filosofico, la capacità speculativa. Dev'essere un uomo limitato, fermamente convinto che ciò che fa è molto importante (altrimenti il suo mestiere gli verrebbe a noia): solo a queste condizioni sarà un valido uomo d'armi. Dio ci scampi se sarà, in senso compiuto, un uomo: se proverà affetto per qualcuno, se conoscerà sentimenti pietosi, se distinguerà il giusto dall'ingiusto. Si capisce perché fin dall'antichità, sia stata creata per loro la teoria dei geni, perché in mano loro sta il potere? Il merito del successo nelle imprese militari non dipende da costoro, ma dall'uomo che in mezzo alle file grida "Urrà!" Solo in quelle file si può prestare servizio con la certezza di esser utili!

Lev Tolstoj, *Gerra e Pace*

I due conflitti mondiali cambiano significativamente il modo in cui il vecchio continente percepisce se stesso e si racconta. La guerra come mito fondante perde completamente la sua vena eroica, spentasi nell'insensatezza delle carneficine di massa. Le testimonianze dirette dal fronte e quelle dei sopravvissuti coniano un vocabolario destinato a segnare uno spartiacque nella scrittura post-traumatica rispetto ai secoli precedenti. All'inizio del primo conflitto l'entusiasmo che muove i giovani combattenti riempie lettere, liriche, diari, per poi polverizzarsi nella lenta e logorante guerra di trincea, dove non esiste più la possibilità di una morte gloriosa per ideali quali patria e onore perché i numeri delle vittime superano qualsiasi pronostico e possibile nobilitazione del conflitto. Quella che viene definita un'assenza di Dio dai campi di battaglia segna:

...l'impossibilità di esperire, pensare, rappresentare la guerra come dimensione generativa di significati e valori collettivi, ossia ciò che era stata per la cultura occidentale almeno a partire dalla sua gestazione nella civiltà greco-antica, che nel poema guerriero dell'*Iliade* aveva avuto la propria fondazione poetica.¹⁹

¹⁹ A. SCURATI, *Guerra*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p.VII.

Nell'Europa contemporanea risulta, infatti, quasi impossibile concepire che la partecipazione a un conflitto possa avere fini altri dalla difesa, o dall'interesse economico. Moventi ovviamente alla base anche di tutti gli scontri precedenti alla Grande Guerra, ma il logoramento che la contraddistinse portò alla caduta della concezione romantica dell'autoaffermazione attraverso il sacrificio sul campo di battaglia. Le ideologie alla base del secondo conflitto hanno pertanto natura diversa, proponendosi come riempitive e regolatrici di un mondo che all'alba del XX secolo appare spoglio di qualsiasi possibile idealizzazione. Già dalla prima modernità lo sguardo alla dimensione bellica classica è puramente nostalgico: c'è ancora spazio per l'idea della guerra come impegno nobilitante a cui prendere parte e in cui distinguersi. Lo testimoniano scelte radicali come quella di Lord Byron di arruolarsi per la causa filoellenica nella guerra di indipendenza, o ancora prima in letteratura quando, nella chiusura dell'*Hamlet* shakespeariano, la nobiltà d'animo della milizia è al centro delle parole di Fortebraccio che concludono il dramma:

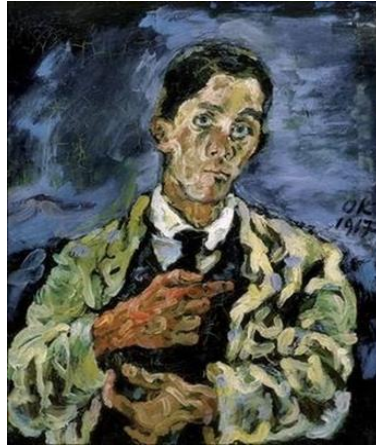
FORTINBRAS:

Let four captains
Bear Hamlet like a soldier to the stage,
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royally. And, for his passage,
The soldiers' music and the rites of war
Speak loudly for him.
Take up the bodies. Such a sight as this
Becomes the field, but here shows much amiss.
Go, bid the soldiers shoot.
(5.2.379-387)²⁰

²⁰ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, London, The Harden Shakespeare, 2007, p.380.

Il duello, nella sua concezione omerica, è per i moderni ancora un atto che forgia l'uomo in quanto eroe, che sia egli vincitore o vinto, grazie alla 'morale del sacrificio' che ne nobilita l'animo, come viene definita da Todorov nel suo *Mémoire du mal Tentation du bien. Enquête sur le siècle* (2000). Grazie a questa etica dello scontro ancora persistente nel 1914 molti giovani europei, come noto, vissero con entusiasmo la chiamata alle armi, in cerca di un'esperienza glorificante da portare avanti come vincitori o come martiri. Purtroppo però nell'anonimato delle morti in trincea, o nei decessi causati dalle armi di distruzione di massa, i giovani scoprirono ben presto non ci fosse più spazio per le virtù guerriere, ma solo l'insensatezza dell'orrore. La prospettiva di una guerra lampo si trasformò in un'estenuante e inaspettata successione di anni in cui le morti aumentavano, così come le attese dei ritorni dal fronte e ben presto si conobbero le conseguenze di un'esperienza traumatizzante a livello collettivo senza precedenti e senza che ancora ci fosse una terminologia appropriata per descrivere lo shock post-traumatico. Ciò accade anche perché mentre la psicologia e la psicoanalisi stanno lavorando su questi fenomeni, il secondo conflitto mondiale riapre ferite ancora sanguinanti nel continente reduce dalla guerra del '14-'18. L'avvento del regime spinge molti studiosi e intellettuali alla fuga, o gli riserva sorti ancora peggiori. È noto come lo stesso Sigmund Freud fu costretto dal regime nazista a chiedere rifugio politico in Gran Bretagna, così come Carl Gustav Jung, anch'egli al lavoro sulla riproposizione esperienziale dei simboli interiorizzati nell'inconscio a seguito di eventi destabilizzanti, subì un duro ostracismo a causa di Hitler in persona. Anche nelle arti pittoriche durante gli anni del conflitto si stavano susseguendo sperimentazioni sulla raffigurazione dell'interiorità messa a soqquadro dalle

esperienze angoscianti. Tra gli altri, Picasso, Dalì, Magritte, ma ancor prima Kubin, Schiele e Kokoschka già lavorano, infatti, su rappresentazioni e autorappresentazioni dell'inconscio alla luce del turbolento periodo storico in cui si muovono le prime avanguardie. Nel 1917 Kokoschka si ritrae mentre indica con la mano destra il lato sinistro del torace, dove un'arma gli aveva perforato il polmone durante la guerra. Il tratto deciso, le pennellate dense, i colori prevalentemente scuri in contrasto con l'azzurro dello sfondo e con il biancore dello sguardo fisso sono il mezzo attraverso cui il pittore vuole comunicare il proprio tormento interiore, le sofferenze legate tanto all'impossibilità di riprendersi completamente dall'esperienza al fronte, che dalla rottura con la donna soggetto centrale nella sua pittura, la compagna Alma Mahler che lo lascia per l'architetto Walter Gropius. Il ritorno quasi ossessivo delle raffigurazioni della perdita nell'opera di Kokoschka contribuisce alla visione della sua pittura come 'pittura dei nervi', o 'pittura dell'Anima'. Nervi e anima: soggetti centrali di Dadaismo, Cubismo, Espressionismo, Fauvismo, Impressionismo, Surrealismo, tutte correnti artistiche bollate come parte di quell'arte degenerata che il nazismo mise al bando dopo la grande mostra del 1937 a Monaco di Baviera. Oltre ad alcuni degli artisti già citati, Ernst, Dix, Chagall, Kandinsky, persino Van Gogh e Klee furono condannati con decine di altri nomi come portatori di un messaggio contrario all'ideologia, pericoloso poiché testimonianza di quei chiaroscuri identitari inconciliabili con l'idea di una supremazia razziale.



**FIG.1: Oskar Kokoschka,
Autoritratto, 1917**

Alla luce degli ostacoli che la libertà d'espressione ha conosciuto nei primi decenni del secolo scorso, risulta chiaro il perché di tanto ritardo nello studio del *PTSD* e di un'analisi più approfondita dello shock post-traumatico, che avviene, come già sottolineato, solo a partire dalle esperienze dei veterani del Vietnam nonostante i numerosi precursori di tali teorie. I *Trauma Studies* nel loro sviluppo dovranno tornare indietro alle grandi guerre, poiché si comprende di non poter prescindere dall'effetto che hanno avuto i grandi drammi collettivi europei e le influenze dei pensatori che vi abitavano, degli artisti e dei letterati che riflettevano sul trauma e sulla sua rappresentabilità già nella prima metà del secolo scorso. Nell'epoca in cui si ragiona sulle masse, non si può infatti sottovalutare l'effetto scioccante delle guerre mondiali non solo sui soldati, ma bisogna ragionare sul coinvolgimento dell'intera collettività. L'evoluzione progressiva dei mezzi di comunicazione se da una parte, negli anni '60, rende definitivamente più diretta la testimonianza pre-, durante e post-Vietnam, dall'altra già aveva trasformato la guerra in Europa non più solo in esperienza lontana e altra della quale si legge in letteratura, ma pervasiva e collettivamente traumatizzante:

La capacità di superare il trauma fu un privilegio, non un'esperienza diffusa. Il ricordo dell'angoscia di 1.500 giorni di guerra portava con sé, di necessità, anche delle strategie per dimenticare; ma negli anni tra i due conflitti mondiali coloro che non riuscirono a cancellare quegli incubi affollarono i manicomi da un capo all'altro del continente. La gran parte della gente ebbe miglior sorte: sperimentò tanto il ricordo quanto l'oblio, e passando per l'uno e l'altro ebbe almeno qualche possibilità di superare il trauma delle tremende ferite inferte dal conflitto.²¹

I monumenti ai caduti o la stampa sono senz'altro testimonianze con cui le comunità erano già abituate a fare i conti nel tentativo di ricordare/dimenticare. Ma man mano che si diffondono le televisioni e che il cinema acquisisce centralità nella rappresentazione dell'inconscio, l'immaginario bellico e le sue conseguenze non possono più rimanere relegate ai documenti nei manicomi, o alle lettere inviate alle famiglie. Se è ormai riconosciuta la centralità assoluta dei media in occasione della guerra, di conseguenza bisogna ragionare sull'evoluzione dei mezzi del racconto degli scontri per comprendere come si caratterizza semanticamente la condivisione del trauma, dal primo conflitto mondiale, alla proliferazione che l'argomento trauma acquisisce nella seconda metà del XX secolo, fino a caratterizzare il linguaggio catastrofico del XXI e la sua strumentalizzazione.

²¹ J. WINTER, *Il lutto e la memoria. La grande guerra nella storia culturale europea*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 8.

2. La nascita di una nuova memoria: testimonianze della Grande Guerra



FIG.2 Otto Dix, *Flanders*, 1934

In Flanders Fields the poppies blow
Between the crosses, row on row
That mark our place, and in the sky
The larks, still bravely singing, fly
Scarce heard amid the guns below

We are the Dead. Short days ago
We lived, felt dawn, saw sunset glow,
Loved and were loved, and now we
lie
In Flanders Fields.

Take up our quarrel with the foe:
To you from falling hands we throw
The torch; be yours to hold it high.
If ye break faith with us who die
We shall not sleep, though poppies
grow
In Flanders Fields.

John McCrae, *In Flanders Fields*

Il papavero è il simbolo legato alla memoria Grande Guerra. Grazie alla fama della poesia *In Flanders Fields* del militare, poeta e medico canadese McCrae, morto nel primo conflitto mondiale, il fiore rosso diventa icona dei caduti e viene indossato nei paesi del *Commonwealth* ogni *Remembrance Day*, l'11 novembre, giorno in cui, nel 1918, fu firmato l'armistizio che pose fine agli scontri. Così il simbolo della memoria collettiva di un evento storico ha radici letterarie: nelle rappresentazioni dei vasti campi di battaglia e nelle loro figurazioni pittoriche, soprattutto nelle immagini dei campi nelle Fiandre, il rosso dei papaveri corrisponde al sangue versato e alla speranza di un rifiorire di una generazione andata a morire giovane e illusa. Il papavero come monito memoriale viene raffigurato anche sulle tombe di molti caduti nel conflitto. La *Poppy Cross* è presente su alcune delle lapidi del cimitero sull'altopiano di Asiago, dove l'esercito inglese e francese avevano aiutato

quello italiano a respingere le truppe austroungariche nella battaglia del Solstizio. Tra queste c'è anche la tomba di Edward Brittain, giovane capitano inglese dell'undicesimo battaglione dei *Sherwood Foresters*, morto il 15 giugno 1918 su quel campo a soli 22 anni. Edward fu uno dei tanti giovani partiti per il fronte sull'onda dell'entusiasmo e la sua storia è arrivata ai contemporanei grazie all'opera di Vera Brittain, sorella del soldato. *Testament of Youth*, capolavoro della letteratura inglese di pugno femminile, fu scritto nel 1933 e rappresenta una delle testimonianze più complete e interessanti sulla generazione che visse in prima persona il primo conflitto mondiale e le sue conseguenze storiche e private. Vera scrive il romanzo per l'esigenza che avverte di raccontare di come i giovani, inizialmente inconsapevoli della vera natura della guerra, vissero quegli anni complessi e si trovarono a raccontarsi attraverso milioni di lettere che circolavano in Europa. Nella prefazione al romanzo, composto rimettendo insieme proprio le lettere e i diari di quegli anni, Vera scrive:

The mature proprieties if "emotion remembered in tranquillity" have not been my object, which, at least in part, is to challenge that too easy, too comfortable relapse into forgetfulness which is responsible for history's most grievous repetitions. It is not by accident that what I have written constitutes, in effect, the indictment of a civilization. The task of creating a matrix for these records has not been easy [...] It is because of these difficulties of perspective that this book has been so long delayed; even to be wise in my generation and take advantage of the boom of War literature, I could not hurry it. Now, late in the field and already old enough for life's most formative events to seem very far away, I've done my best to put on record a personal impression of those incomparable changes which coincided with my first thirty years.²²

²² V. BRITAIN, *Testament of Youth*, New York, Penguin, 2015, p.13.

L'autrice rivendica la necessità di un racconto dell'esperienza traumatica come vero e proprio dovere per non cadere nell'attraente oblio che attenua il dolore della perdita, poiché se è vero che ricordare si rivela difficile, solo così, in un resoconto autentico della sofferenza, si può evitare alle nuove generazioni gli errori del passato. Concetto che rimarrà alla base delle sue proteste pacifiche anche nel secondo conflitto mondiale, durante il quale la donna si batterà per far in modo che i giovani di ogni nazionalità non ripetano l'errore fatale alla propria generazione: trovare la guerra attraente. Seppur molto criticata per il suo pacifismo senza bandiera, tanto da scagliarsi anche contro i bombardamenti in Germania da parte degli inglesi, la testimonianza letteraria della Brittain intende proprio mostrare l'insensatezza della guerra e le sue terribili conseguenze. Insensatezza che al fronte viene scoperta man mano e che nutre le pagine della collezione di lettere tra lei, il fratello, due amici e il fidanzato, intitolata *Letter From a Lost Generation*, scambi epistolari ai quali si fa riferimento anche in *Testament of Youth*. Nella versione cinematografica del 2015²³ in cui si tenta di ridare visibilità internazionale al contributo letterario della Brittain, vengono inseriti alcuni episodi in cui si capisce quanto la scrittrice britannica, allora allontanata da Oxford per unirsi al corpo infermieristico femminile al fronte pur di sentirsi utile, si prodighi per curare non solo i soldati britannici, ma qualunque uomo portato al campo, anche se dal fronte nemico. In quegli uomini Vera rivede gli affetti di

²³ Film del 2014 diretto da James Kent, rappresentativo dell'interesse cinematografico contemporaneo per le storie a ridosso dei grandi traumi collettivi e della fortuna di cui ormai godono tali narrazioni. Non stupisce infatti il cast sia formato da tutti attori molto noti al grande pubblico, come Alicia Vikander, Kit Harington, Taron Egerton, Colin Morgan, Dominic West, Emily Watson.

un'infanzia complessivamente serena di studio e di svago, finché l'orrore della guerra non ne ha stravolto le abitudini:

It is impossible to find any satisfaction in the thought of 25,000 slaughtered Germans, left to mutilation and decay; the destruction of men as though beasts, whether they be English, French, German or anything else, seems a crime to the whole march of civilization.²⁴

La Brittain si augura un giorno di svegliarsi e di scoprire che la guerra non sia stata che un incubo: «to find this terrible war the dream it seems to me to be!»,²⁵ poiché trova assurdo che la sua vita non possa che essere divisa in fasi nettamente contrapposte tra loro: una piacevole infanzia dedicata agli studi per essere una delle poche donne ad entrare a Oxford, l'incubo degli scontri e delle morti e poi nuovamente una famiglia all'oscuro degli eventi che le hanno cambiato la vita per sempre, che non ha mai conosciuto gli affetti da lei perduti. A sottolineare questa ripartizione tra le fasi della sua esistenza e, di conseguenza, della sua scrittura, Vera pubblica anni dopo anche i testi *Testament of Friendship* e *Testament of Experience* (1957), rifacendosi ovviamente alle poesie delle due sezioni delle *Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul* (1789) di William Blake. *Testament of Youth* è un documento storico, oltre che un romanzo, uno dei primi che testimonia la difficoltà e l'importanza di narrare dal punto di vista individuale un trauma collettivo, nella speranza di combatterlo e non tanto di risanare il passato, quanto salvaguardare il

²⁴, V. BRITTAIN, *Testament of Youth*, op.cit., p.97.

²⁵ *Ibidem*, p.100.

futuro. Quello della Brittain è un testo che si aggiunge a tutte le lettere dei comuni soldati che hanno costituito quella:

...miniera documentaria che resta e resterà nella sua maggior parte inesplorata, a motivo del suo carattere potenzialmente sterminato, ma che nella parte illuminata della ricerca ha ormai definitivamente rivelato la sua insostituibilità per quanto concerne la storia dei sentimenti, delle culture, delle aspettative, dell'immaginario di milioni di uomini nel contesto della più estesa e traumatica esperienza collettiva mai compiuta simultaneamente.²⁶

Pur se apparentemente in pochi anni, la vita delle giovani generazioni europee durante e in seguito al primo conflitto mondiale cambia significativamente, e nel cambiamento porta con sé un nuovo concetto di memoria, quella che appunto Fussell definisce la 'memoria moderna' (1984). Ciò accade, per lo studioso, perché mai prima di allora vi erano state a ridosso di un evento collettivo tante testimonianze diverse per nazionalità, classe sociale, sensibilità, come nella rievocazione della Grande Guerra. La *Waste Land* di T. S. Eliot (1922) è la stessa già descritta nelle lettere di tanti soldati senza nome che pur di mantenere vivo il ricordo e la speranza di un ritorno a casa spesso instaurarono rapporti di parentela adottiva anche unicamente epistolari, basati sul ricordo di affetti condivisi, come nel caso di soldati sconosciuti in contatto con famiglie dei propri commilitoni caduti. La rete di questi rapporti cambiò anche l'assetto della società europea del tempo e diede quindi vita a nuove comunità, o semplicemente a nuovi nuclei familiari allargati, uniti dalla memoria e dal tentativo di superare il lutto. La stessa Vera Brittain racconta di come i suoi unici legami con il lungo passato che la tormenta siano stati con la famiglia del fidanzato Roland Leighton, famiglia a cui

²⁶ P. FUSSELL, *La grande guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. XXIV.

dedica un ringraziamento proprio nelle prime righe del suo testamento di memoria. La famiglia le ha infatti permesso di pubblicare anche le lettere da Roland, promettente poeta, che purtroppo come molti altri all'alba della guerra afferma:

I don't think in the circumstances I could easily bring myself to endure a secluded life of scholastic vegetation [...], I felt that I am meant to take an active part in this War. It is to me a very fascinating thing- something, if often horrible, yet very ennobling and very beautiful, something whose elemental reality raises it above the reach of all cold theorising. You will call me a militarist. You may be right.²⁷

Il fatto che Roland fosse un aspirante scrittore, una figura che Vera descrive come colta e appassionata, getta un'ombra ancora più cupa sulla lettura di queste sue affermazioni. Non ci può essere niente di concretamente nobile nella morte di un uomo, eppure Roland parla degli scontri come esperienza potenzialmente bellissima, descrivendola con un linguaggio epico forse frutto proprio dell'immagine letteraria che ancora ne giungeva allora. Le figure maschili che descrive la Brittain mostrano l'evoluzione della prospettiva dei soldati durante gli anni concitati della guerra, come in parte aveva fatto un altro celebre romanzo scritto ancor prima dalla ben più nota Virginia Woolf. Il terzo romanzo della Woolf, *Jacob's Room*, del 1922, non chiama però mai direttamente in causa testimonianze dirette del punto di vista maschile, la cui assenza si fa simbolicamente vera protagonista del libro, bensì denuncia, attraverso un punto di vista tutto al femminile che ha a che fare con questa assenza, come negli studi universitari lo stampo ancora profondamente maschilista e patriarcale della società fosse mezzo

²⁷ V. BRITTAIN, *Testament of Youth*, op.cit. pp.103-104.

strumentale di persuasione da parte dei governi per incitare e galvanizzare i giovani inculcando quegli ideali di superiorità culturale e di patria che finiva paradossalmente per asservirli alla causa della guerra e distruggerli:

Woolf suggests that Cambridge students are trained to think in a linear way which leads them inexorably towards war and death. She describes the erudition of the don Huxtable as militaristic and deathly: his thoughts are 'orderly, quick-stepping, and reinforced, as the march goes on, by fresh runnels' (*JR*, 50). Continuing the military metaphor, Woolf adds that 'Such a muster takes place in no other brain' (*JR*, 50). Seeing Huxtable asleep, the narrator imagines that 'you might fancy that on a pillow of stone he lay triumphant' (*JR*, 51), implying that, like a dead warrior, the reward for his labours will be commemoration in (and reduction to) a stone monument.²⁸

La Woolf, però, così come attacca la lettura strumentale e maschilista di alcuni testi, ripropone nel romanzo anche una serie di riferimenti intertestuali che riprendono proprio la letteratura strumentalizzata, da Shakespeare ai classici latini e greci, per riappropriarsene fino a trasformarli in arma di sopravvivenza per chi resta con il dolore della perdita. Il silenzio lapidario a cui il patriottismo indotto riduce, rievoca tanto i campi silenziosi del nord Italia dove riposano i caduti, tanto la stanza vuota del soldato che non tornerà dalla guerra. Virginia Woolf, come la Brittain, scrive il testo in ricordo dell'amato fratello Thoby, con il quale condivide proprio i primi entusiasmi per il mondo letterario e a cui chiederà di condividere gli studi universitari ancora preclusi a molte donne. Il reale lutto per la morte prematura del ragazzo ispira i personaggi femminili legati a Jacob Flanders, il protagonista di *Jacob's Room*, che ne descrivono la triste assenza. In un'ironica scelta del cognome che evoca ancora una volta *In The Flanders Field* ci si trova così

²⁸ J.GAY, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2006, p.79.

al cospetto della «terrible irony of the War»²⁹ di cui parla anche Shirley Williams, la figlia della Brittain, che nel 1977 aggiunge una prefazione all'opera della madre. Shirley, alla luce anche del secondo conflitto che ha seguito il primo, ripensa sconcertata alla sorte di milioni di ragazzi mossi da: «the idealism and high-mindedness that led boys and men in their hundreds of thousands to volunteer to fight and often to die»,³⁰ una follia contrastabile unicamente con un attivismo concreto contro la guerra che passi attraverso il ricostruire, curare, descrivere, come aveva fatto sua madre. Una vivacità intellettuale che non si fermi alla sterile commemorazione attorno ai monumenti di pietra di cui parla anche la Woolf, ma apra gli occhi sulla deumanizzazione che l'orrore comporta. Quell'orrore di cui l'urlo muto, fisso, della Medusa si fa icona per la Cavarero:

Medusa allude a un umano che, in quanto sconciato nel suo stesso essere, contempla l'atto inaudito della sua disumanizzazione. Quintessenza di un'unicità incarnata ... la testa mozzata è il simbolo di ciò che la violenza estrema ha scelto ad oggetto. All'essere umano, appunto, ripugna questa violenza che non si dedica in primo luogo a ucciderlo, bensì a distruggerne l'umanità, a infliggergli ferite che lo disfano e lo smembrano. Né si tratta di una ripugnanza che coglie solo la vittima della disumanizzazione, ossia il preciso corpo ferito che sta sulla scena dell'orrore. In quanto corpi singolari, la ripugnanza ci riguarda tutti.³¹

Superare la fissità dell'orrore e la sua mera contemplazione: è questa l'arma di resistenza al dolore e all'oblio, impugnabile dai testimoni diretti o indiretti sin da quello che fu il primo trauma collettivo della contemporaneità. Un dovere, quello

²⁹ S. WILLIAMS in V. BRITAIN, *Testament of Youth*, op.cit., p.9.

³⁰ *Ivi*.

³¹ A. CAVARERO, *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerme*, op. cit., p. 103.

dell'educazione a una memoria attiva, che risulterà ancora più chiaro con il
terribile avvicinarsi degli eventi che portarono e costituirono di lì a poco il
secondo conflitto mondiale.



Fig 3: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa*, 1597

3. Il *mémoire* tra ricordo e strumentalizzazione

La memoria umana è uno strumento meraviglioso, ma fallace.
È questa una verità logora, nota non solo agli psicologi, ma anche a chiunque abbia posto attenzione al comportamento di chi lo circonda, o al suo stesso comportamento. I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra: non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, o addirittura si accrescono, incorporando lineamenti estranei.

Primo Levi, *I sommersi e i salvati*

I fatti che scossero l'Europa negli anni che vanno dal 1934, anno della 'Notte dei lunghi coltelli', al 1945, con la riorganizzazione del continente da parte dei vincitori della guerra, hanno rappresentato un momento cruciale della storia occidentale su cui i *Trauma Studies* si sono a lungo interrogati. Al trauma della guerra si intreccia quello dello sterminio di massa, opera delle armi chimiche e della perversione dei campi di concentramento. Il *PTSD*, come già ricordato, non è ancora entrato nel vocabolario medico o psicologico, mentre si continua a parlare della malattia del 'cuore del soldato', denominazione già in uso dal secolo precedente per definire i malesseri dei reduci di guerra. Le cause della massificazione dei metodi violenti, però, hanno in qualche modo una matrice comune che, paradossalmente, si basa sulle conseguenze del *PTSD* stesso, in un circolo vizioso che fa di questa patologia una protagonista del XX secolo e delle sue rappresentazioni. Oltre ai vantaggi strategici e risolutivi che le nuove e più potenti armi garantiscono, infatti, queste comportano anche l'abolizione dello scontro ravvicinato e logorante degli assalti in trincea e delle morti a sangue freddo, semplificando a livello emotivo lo scontro con il nemico, concepito ora come parte

di una massa indistinta. Che si tratti delle mitragliatrici installate sui carri armati, o della bomba a fissione nucleare, ciò che risulta evidente è che l'abolizione del contatto corpo a corpo favorisse la violenza senza apparenti e diretti contraccolpi emotivi sugli esecutori. Si è visto come nel primo conflitto le testimonianze si soffermassero sui patimenti dei militari nel veder morire centinaia di altri soldati e a questo punto appare chiaro che fosse già ampiamente diffusa una conoscenza generale delle conseguenze di un trauma, agito o subito, e di quanto la mente dei reduci fosse infestata dalle violenze, tanto delle vittime, quanto dei carnefici. Le modalità in cui si articolò la persecuzione nazionalsocialista ne è un esempio: oltre alle *Einsatzgruppen*, squadre inizialmente organizzate come nuclei indipendenti dall'esercito tedesco allo scopo di uccidere ebrei, zingari, oppositori politici, omosessuali in una feroce caccia all'uomo, si passò presto a una pianificazione di sterminio con maggiore garanzia di infallibilità di un uomo che si trova ad uccidere a sangue freddo. La così detta 'soluzione finale' fu progettata, infatti, tanto per velocizzare e nascondere, quanto per facilitare il lavoro sporco del rastrellamento e non incappare nelle ripercussioni post-traumatiche sul morale delle pattuglie SS. Nell'organizzazione della barbarie di camere a gas e forni crematori, inoltre, nacque la figura più emblematica nel discorso sugli autori delle violenze, quella del *Sonderkommando*. Concepiti come intermediari che eseguissero gli ordini dei nazisti, è noto come ai *Sonderkommandos* toccassero compiti quali accompagnare i deportati verso la morte, recuperarne i corpi, gettarli nelle fosse comuni o nei forni. In cambio di questa collaborazione forzata veniva risparmiata loro la vita, chiunque si rifiutasse avrebbe condiviso il destino delle vittime. Primo Levi in *I sommersi e i salvati* dedica una riflessione delle azioni dei *Sonderkommandos*

definendoli abitanti della sua celebre categoria della 'zona grigia', che da il titolo ad una delle sezioni del testo. Il grigiore, oltre ad evocare il colore della cenere proveniente dai forni crematori che si depositava su chi ci lavorava, indica anche la difficoltà di categorizzazione morale di questa classe che operava una scelta senza scelta, in una sorta di opacità della coscienza che offusca la possibilità di giudizio. Rifiutarsi di collaborare avrebbe comportato la morte, ma come poter comprendere davvero la scelta di essere complici? Levi parla di un'*impotentia judicandi* per coloro che definisce i manovali della strage, eppure insiste:

Aver concepito ed organizzato i Sonderkommandos è stato il delitto più demoniaco del nazionalsocialismo. [...] Attraverso questa istituzione, si tentava di spostare su altri, e precisamente sulle vittime, il peso della colpa, talché, a loro sollievo, non rimanesse neppure la consapevolezza di essere innocenti.³²

Se, come visto in precedenza, sappiamo che l'identità si basa su dinamiche profondamente performative, la perversione che Levi denuncia consiste nell'aver generato figure che, a causa delle loro azioni, non potessero neanche sviluppare la percezione di essere vittime o carnefici, collocabili dalla parte degli allora vincitori o da quella dei vinti. In questo caso ovviamente la riflessione sul post-traumatico è portata all'estremo, ma è in quella categoria dell'estremo che è possibile, come si è visto, lavorare sui meccanismi della memoria e dell'autorappresentazione, tanto salvifici, quanto devastanti in occasione dei grandi traumi storici collettivi. Mentre alcuni di questi traumi si consumano sul palcoscenico europeo, dagli anni '30 si assiste all'evoluzione delle prime teorie sulla performatività come determinante

³² P. LEVI, *I sommersi e I salvati*, versione online su <https://drive.google.com/file/d/0B2hNwRtad4PfZVpzZWJcWGNyRGs/edit>.

nella costruzione dell'identità individuale e culturale. Alla luce di queste teorie si inizia a comprendere quanto per l'auto-percezione possa essere influente, talvolta devastante, talvolta autoassolvente, il racconto del sé determinato dalle proprie azioni. Se il nostro essere nel mondo consiste fondamentalmente in una messa in scena, come spiegano i teorici dello psicodramma e dello *storytelling*, l'individuo si forgia rappresentando se stesso in relazione all'ambiente fisico e sociale circostante. Questo principio applicato ad un contesto come quello dei campi di concentramento è senza dubbio inquietante, soprattutto se si ripensa alle famose dichiarazioni del processo di Norimberga rispetto al rapporto tra colpa, azione e ubbidienza.

Le forme d'arte a cui appartiene primariamente il gioco delle parti continuano anche nella contemporaneità a raccontare quanto nel secolo scorso la figura del testimone sia centrale per l'analisi dei traumi collettivi. Narrativa, teatro, cinema si concentrano sulla figura del testimone, lavorando e sperimentando sul linguaggio proprio della rievocazione attraverso la testimonianza. Uno dei più recenti esempi è *Il Labirinto del Silenzio* (2014), del regista italo-tedesco Giulio Ricciarelli, in cui viene denunciato proprio quanto la mancanza di testimonianze avesse permesso a buona parte delle SS di simulare completa estraneità ai crimini nazisti semplicemente reinventando nuove vite, nuove professioni, nuovi orientamenti politici, compiendo, per l'appunto una nuova 'performance identitaria'. La storia narra di come per i criminali nazisti rinnegare il passato in un primo momento sia stato facile anche viste le resistenze da parte delle vittime a rievocare il proprio trauma nei campi di sterminio. Il film di Ricciarelli individua il punto di svolta della Storia nel momento in cui il giovane procuratore protagonista

inizia a convincere parte della comunità ebraica di Francoforte a rilasciare testimonianze che aiutino a rintracciare le persone coinvolte nell'organizzazione dei campi di sterminio, testimonianze alla base della reale inchiesta che portò finalmente nel 1963 al *Processo Auschwitz*. Le resistenze delle vittime al racconto e alla conseguente denuncia delle torture diventa comprensibile proprio rileggendo il fenomeno in chiave performativa nel gioco delle parti dove autonarrazione e autopercezione si incontrano: rievocare comporta un nuovo attraversamento della sofferenza, più facile da relegare nel rimosso. Eppure, come ormai ben noto, furono appunto la resistenza all'afasia post-traumatica a fornire le testimonianze chiave per avere giustizia. Nei prossimi paragrafi si intende ragionare, attraverso l'analisi di prodotti artistici e letterari che riflettono sul valore della testimonianza, in che modo i diversi tipi di racconto, diretto, fittizio e indiretto incontrandosi, ibridandosi e talvolta persino sovrapponendosi abbiano costruito un linguaggio traumatico dei *Trauma Novels* tra il XX e il XXI secolo e se è vero, come afferma Stefano Ferrari che:

...anche la norma estetica, insieme coi suoi codici retorici, è la proiezione all'esterno di una precedente norma interna di natura privata e soggettiva, che dopo essere stata codificata nel confronto collettivo viene quindi reintroyettata dall'individuo, che si trova così costretto a rispondere su due diversi piani.³³

Nel racconto di come una norma interna sia stata condizionata da una esterna a causa di uno *status quo* alterato, le riproposizioni estetiche attraverso cui

³³ S. FERRARI, *Scrittura come riparazione*, op.cit. p.35.

si narra il vissuto subiscono quindi notevoli variazioni a causa delle mediazioni compiute dalla memoria e dall'esigenza di condividerla.

4. Testimonianze dirette

The survivors [of the Holocaust] did not only need to survive so that they could tell their stories, they also needed to tell their stories in order to survive.

Dori Laub, *An Event Without Witness: Truth, Testimony, and Survival*

Come si è visto il testimone diventa la figura chiave a ridosso dei traumi collettivi. Questa era ovviamente una verità già riconosciuta storicamente, ma con i conflitti mondiali e lo svilupparsi delle teorie sugli effetti del trauma sulla memoria ciò che muta è la concezione che la testimonianza sia suscettibile ai filtri dello shock:

Autobiography has always been an essentially dialogic genre, as the narrator/character invariably addresses his or her life story to an explicit or implicit reader/witness. Consequently, the fact that this genre should have undergone a process of hybridisation in order to meet the demands of representing the traumas in our contemporary age points the complexity of these demands. In this sense the fact that Gilmore should present autobiography as “a corollary to the Enlightenment and its legacy” suggests that the transformation of the genre is informed by the post-World War II distrust in the Enlightenment ideology of rationalism, endless progress and infinite perfectibility of mankind, whose excesses abutted in Nazism.³⁴

Nella rievocazione del male conosciuto nel '900 ci si trova al cospetto di una memoria sempre fallibile e manipolabile. Nel caso dell'Olocausto molto della sua rappresentazione è stata ricostruita dai pochi superstiti che hanno potuto effettivamente raccontare e costruire una contro-narrazione all'occultamento delle informazioni negli anni in cui la barbarie nazista si stava compiendo. Questo meccanismo ha profondamente influenzato la narrativa che si è sviluppata

³⁴ J.M. GANTEAU e S. ONEGA, *Contemporary Trauma Narratives. Liminality and Ethics of Form*, New York and London, Routledge, 2014, p.6.

sull'argomento, per quanto si lavori sempre attraverso la figura del testimone e le varie declinazioni del concetto di vittima.

Il bisogno di raccontare agli «altri», di fare gli «altri» partecipi, aveva assunto tra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari: il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore. Di qui il suo carattere frammentario: i capitoli sono stati scritti non in successione logica, ma per ordine di urgenza.³⁵

Con queste parole Primo Levi descrive quella che fu l'urgenza alla base della stesura di una delle testimonianze più celebri della detenzione all'interno dei campi di concentramento. Nonostante la relativa fortuna dell'autore nell'essere giunto ad Auschwitz solo nel '44, quando la forza tedesca aveva ridotto l'eliminazione immediata dei nuovi arrivati, e che grazie alle sue competenze come chimico riuscì a rendersi utile e quindi sopravvivere fino alla liberazione, Levi sottolinea che non esiste liberazione dall'esigenza di raccontare l'orrore subito. Nel tentativo di riappropriarsi della propria umanità, così messa in crisi dall'insensatezza della deportazione, la narrazione si trasforma in strumento umano per abbandonare la condizione sub-umana nell'esperienza del campo, in cui anche l'esternazione del dolore era diventata impossibile. In un rapporto così continuo con il male in cui la morte diviene orizzonte costante, chi racconta della morte come testimone lo fa quindi anche nel tentativo, difficilissimo e talvolta impossibile, come nel caso di Levi, di rimettere le giuste distanze. Ciò per cui indubbiamente però la testimonianza acquisisce valore è il poter analizzare a

³⁵ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989, p.8.

livello sociale e collettivo come le tracce del trauma storico prendano forma, si propaghino a livello sociale. Non potendo chiaramente cambiare la storia a posteriori, la domanda dei ricercatori sul *PTSD* è stata infatti come si possa favorire un'elaborazione che contempli la consapevolezza di ciò che è successo, senza però che la memoria generi fantasmi destinati a infestare intere collettività. In altre parole ci si chiede non solo come affrontare il singolo passato traumatico, facendo sì che la psiche dell'individuo non rimanga intrappolata in un limbo atemporale dove l'evento traumatico si ripeta all'infinito, ma come mantenere la memoria senza che questa si trasformi in una nuova matrice traumatica, invece che in baluardo di consapevolezza storica.

As our understanding of the consequences of psychological trauma expands, we are forced with the question of whether it is possible to eliminate the effects of trauma in the lives of individuals without removing the sources of psychological trauma in society.³⁶

Lo studioso Dominick LaCapra si è a lungo interrogato sul trauma collettivo dell'Olocausto individuando due fasi profondamente performative in cui si divide l'elaborazione di un vissuto traumatico: *l'acting out* e il *working through*. Nella definizione dell'*acting out* LaCapra parla di tracce che riaffiorano continuamente a suggerire la tendenza del soggetto a filtrare ogni nuova esperienza alla luce del momento dello shock. La tendenza è quella già individuata dalla psicoanalisi per cui si vive in una dimensione bloccata nel ricordo che comporta un senso di alienazione, poiché, in un mondo di significanti tutti richiamanti il passato, non si

³⁶ A. V. V., *Trauma Studies: Contributions to Life Sciences and Humane Policy*, New Orleans and Los Angeles, The Society for Traumatic Stress Studies, vol. w, intervento n.36, 1990.

riesce a trovare un legame che riporti al presente. La tendenza al suicidio di cui parla Freud per LaCapra non è che una dimostrazione dell'incapacità di andare avanti, un rivivere ossessivamente il momento della perdita, la volontà di farne parte in una patologica autorappresentazione che torna a quel momento per non tagliare i legami tra il proprio io originario e ciò che è andato perduto fisicamente, ma non ancora simbolicamente e affettivamente. L'*acting out* è però la prima e necessaria fase di un processo più complesso, impegnativo ed efficace, il *working through*, in cui l'autorappresentazione diventa consapevole. In questa nuova fase il soggetto diventa capace di distinguere tra passato, presente e futuro e tra la propria identità e ciò che si è perso nella catastrofe, che si tratti di perdita simbolica o fisica. Si tratta quindi di due fasi correlate e necessarie per dare inizio a un tentativo di riparazione.

In any case, acting-out should not be seen as a different kind of memory from working-through -- they are intimately related parts of a process. Acting-out, on some level, may very well be necessary, even for secondary witnesses or historians. On a certain level, there's that tendency to repeat. I see working-through as a kind of countervailing force (not a totally different process, not even something leading to a cure), because I tend to disavow, or take my distance from, therapeutic conceptions of psychoanalysis, and try to take psychoanalysis in more ethical and political directions. In the working through, the person tries to gain critical distance on a problem, to be able to distinguish between past, present and future. For the victim, this means his distressing, overwhelming, perhaps: "I can't entirely disengage myself from it, but I'm existing here and now".³⁷

Per quanto LaCapra affermi che non si possa in alcun modo superare completamente la perdita, grazie al *working through* il soggetto fa sì che la sua

³⁷ D. LaCAPRA, intervista per *The Shoah Resource Center, "Acting-Out" And "Working-Through" Trauma*, interview with Professor Dominick LaCapra, su http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203646.pdf (1998).

identità non sia totalmente compromessa e ciò è vero anche a distanza di anni dall'accaduto e anche per i testimoni dei testimoni. In questo modo si riappropria piuttosto della spazialità e della temporalità, confrontandosi sì con un'identità frammentata, ma che non viene più avvertita unicamente come dipendente e condizionata dall'oggetto perso o dall'identità umana e culturale lesa dalla Storia. Le due fasi studiate per l'appunto in relazione alle testimonianze dell'Olocausto rendono così evidente perché pratiche come la scrittura, la messa in scena teatrale, la pittura, in quanto mezzi del racconto, siano strategie utili nel voler testimoniare a livello tanto collettivo, quanto intimo, da cosa sia necessario mettere le distanze e come poterlo fare, singolarmente e collettivamente. Ancora una volta viene in aiuto un recente esempio cinematografico per individuare quanto tutto ciò sia entrato a far parte della prassi del lavoro sulle dimensioni conflittuali o post-traumatiche: la produzione francese *Les héritiers*. Inspirata ad una vicenda realmente accaduta in un liceo di una *banlieue* di Parigi la storia narra di come una classe difficile, eterogenea per religione, provenienza ed estrazione sociale riesca a superare le proprie feroci differenze, e si scopra coesa comprendendo il valore della tolleranza grazie a un progetto sulle testimonianze dirette del genocidio ebraico. Dopo un primo momento di rifiuto, i ragazzi, nel secolo dell'islamofobia diffusasi soprattutto in Francia a causa dei ripetuti attacchi terroristici, attraverso il trauma dell'Olocausto riflettono sull'urgenza di lavorare collettivamente contro l'ingiustizia sociale di cui sono le prime vittime anche nella loro quotidianità. È esattamente questo lavoro di scavo che occorre compiere nelle rappresentazioni e nelle testimonianze: riflettere sull'infinito dialogo tra realtà e racconto, passato e presente, sulla Storia e le storie di cui le arti sono il primo specchio.

Esistono diversi casi letterari che lavorano su questo principio e che nel raccontare delle atrocità dell'Olocausto giocano sull'autorappresentazione attraverso il genere del *traumatic realism* di cui parlano Hal Foster e Michael Rothberg. Riprendendo la visione anti-lineare della storia da Benjamin, infatti, gli studiosi parlano dall'autofiction traumatica legata alla *Shoah* come: « a new literary mode that [...] by setting its own discourse into question, effectively blurs the boundaries between reality and fiction, history and story-telling, the collective and the individual».³⁸ Proprio sulla scia dei racconti dei sopravvissuti e della loro eco, molti scrittori si sono cimentati con simulazioni di testimonianza, sperimentando attraverso le strategie narrative più diverse una riproposizione fittizia anche dell'accaduto più atroce che si muove esattamente tra le categorie appena elencate. È a questo punto che il racconto letterario delle esperienze storiche traumatiche inizia a diventare, da semplice strumento di potenziale sublimazione e allontanamento del male nazionalsocialista, un vero e proprio *topos* le cui peculiarità segneranno definitivamente il campo dei *Trauma Studies* in letteratura e nelle arti.

³⁸ M. GANTEAU e S. ONEGA, *Contemporary Trauma Narratives. Liminality and Ethics of Form*, New York and London, op. cit., p. 7.

5. Testimoni dalla parte del male

Non dire falsa testimonianza e aiutali ad uccidere un uomo,
lo sanno a memoria il diritto divino, ma scordano sempre il perdono
Fabrizio De André, *Il testamento di Tito*

Nel 1991 lo scrittore britannico Martin Amis pubblica *Time's Arrow or The Nature of the Offence*. Mentre il sottotitolo dell'opera rimanda direttamente al genocidio ebraico, trattandosi di un'espressione ripresa da *La Tregua* di Primo Levi, la costruzione del romanzo gioca proprio sul creare uno spaesamento nella mente del lettore. La storia del protagonista viene infatti raccontata a ritroso, dal momento della sua morte, fino a quello della sua nascita, in prima persona: «Why I'm walking backward into this house? Wait. Is it dusk coming, or is it dawn? What is the –what is the sequence of the journey I'm on? What are its rules? Why are the birds singing so strangely? Where am I heading?». ³⁹ Quello che il protagonista definisce come un viaggio non solo di natura temporale, ma anche geografica e identitaria: mentre il romanzo si apre negli Stati Uniti, si sposta nelle sezioni successive in Europa, sbarcando in Portogallo, risalendo l'Italia e trovandosi infine in Germania, ad Auschwitz. Il nome proprio dell'io narrante cambia quattro volte pur riferendosi sempre allo stesso personaggio, il quale racconta dei traffici di documenti nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale in cui sembra essere coinvolto persino il Vaticano:

The monastery is full of wayfarers like me, ghosts with half a name (I fell between names at the moment). The Vatican is full of supplicants calling "Father, Father". Europe, probably, is full of people like me, adjusting our stance for the lurch into war.

³⁹ M. AMIS, *Time's Arrow*, New York, Vintage, 1992, p.6.

So I'm lonely but not alone, like everybody else. Shame heats our cell, and push-ups, and prayers.⁴⁰

La vergogna, così come la necessità di cambiare identità hanno la stessa ragion d'essere per il protagonista: una volta nel campo di concentramento lo si ritrova, infatti, medico per le SS che affianca il dottor Mengele, chiamato nel libro 'Zio Pepi' negli esperimenti sui cadaveri condotti ad Auschwitz. Odilo Unverdorben (il vero nome che viene svelato solo a questo punto della storia) rivendica per assurdo che il suo lavoro servisse a riportare in vita i cadaveri dei deportati, ribaltando così la prospettiva temporale e il senso dell'intera storia. L'intera narrazione su Auschwitz al rovescio assomiglia così a una missione umanitaria dove i corpi entrano morti e una volta rianimati, sempre meno provati, tornano pian piano in forma, finché la soluzione finale non risulti un reinserimento dei deportati nelle loro comunità: «Jews were being deconcentrated, were being channeled back into society, and it fell to us to help dismantle and disperse the ghettos...».⁴¹ Nel totale paradosso di una manipolazione temporale del ricordo storico anche il sogno della razza pura da incubo storico diventa un miracolo compiuto per mano dei tedeschi, e la razza in questione non è ariana, ma ebraica:

Here there is no why. Here there is no when, no how, no where. Our preternatural purpose? To dream a race. To make a people from the weather. From thunder and from lightning. With gas, with electricity, with shit, with fire [...] The overwhelming majority of the women, the children, and the elderly we process with gas and fire. The men, of course, as is right, walk a different path to recovery.⁴²

⁴⁰ *Ibidem*, p. 109.

⁴¹ *Ibidem*, p. 140.

⁴² *Ibidem*, pp. 120-122.

Risulta ora chiaro il tipo di paradosso con cui Amis sperimenta. Mentre gli studi sulla memoria hanno certificato che gli esseri umani e gli animali hanno in comune una memoria che integra costantemente le nuove informazioni e le trasforma in tecniche di ambientamento e sopravvivenza all'interno della realtà in cui vive, è certificato che solo l'essere umano abbia sviluppato una memoria narrativa che funge da costruzione mentale che da Janet in poi viene considerata necessaria per la comprensione di ciò che accade. Quando però la memoria affronta un'esperienza traumatica fa spesso più fatica a trasformare l'accaduto in memoria narrativizzata. Nel ricordo dell'evento, affermava già Janet, la persona si trova ad affrontare costantemente la difficile situazione in cui non riesce ad autorappresentarsi a percepire il proprio ruolo nella riproposizione mentale dell'accaduto, ruolo che risulta sempre, nei vari tentativi, imperfetto, inadatto, per quanto continui a sforzarsi di adattarlo alla situazione. Ciò che sembra paradossale in questo tipo di racconto non è solo il fatto che la testimonianza sia possibile unicamente attraverso la rottura della categoria temporale, perché è facilmente pensabile che Amis voglia giocare con l'impossibilità anche dei *perpetrators* di affrontare il ricordo dei propri abomini, ma è anche il fatto che si verifica ciò di cui Dori Laub parla nella sua riflessione sui testimoni dell'Olocausto:

The experience of encountering today the abundance of the retrospective testimonies about the Holocaust is thus doubly significant and doubly moving. It is not by chance that these testimonies - even if they were engendered during the event- become receivable only *today*; it is not by chance that is only now belatedly, that the event begins to be historically grasped and seen [...]The perspective I propose tries to highlight, however, what was ultimately missing, not in the courage of witnessing, not

in the depth of their emotional responses but in the human cognitive capacity to perceive and to assimilate the totality of what was really happening at the time.⁴³

Amis si riappropria della non-linearità con cui si avvicendano gli eventi nel post-trauma e costruisce il suo lavoro sul concetto di temporalità, così centrale nella memoria, per un fine narrativo completamente straniante e che metta in mostra la facilità con cui la memoria stessa sia materia talvolta manipolabile. È sulla base di questa stessa intuizione che si basa una celebre opera d'arte contemporanea creata nel 2001 da Maurizio Cattelan: *Him*. Raffigurante un Hitler inginocchiato, l'opera ha suscitato numerose polemiche, non estranee alla maggior parte delle opere dell'artista. Posta anche nel 2012 nel Ghetto di Varsavia e in un'altra copia venduta all'asta nel 2016 come una delle opere contemporanee più valutate al mondo, si basa sul gioco della prospettiva e della percezione delle icone. La sua installazione prevede una prima fruizione ingannevole: la scultura se vista da dietro presenta infatti unicamente le sembianze di un uomo minuto, quasi un bambino, inginocchiato come in preghiera. Man mano che però vi si ruota attorno ecco che si riconosce immediatamente il volto di Hitler. Giocando su riconoscibilità e irriconoscibilità si potrebbe dire che in Cattelan si ritrovi quella tecnica straniante utilizzata nei romanzi scritti dalla parte dei 'carnefici', in cui, quando la colpa non è immediatamente dichiarata, il lettore ancora non sa con chi sta plausibilmente empatizzando. Un altro caso letterario in cui si attua un procedimento simile è il romanzo di Jonathan Littell *Les Bienveillantes*. In apertura

⁴³ D. LAUB, "Truth and Testimony" in *Trauma Exploration in Memory*, Baltimore and London, John Hopkins Press, 1995, p.69.

del romanzo, dedicato significativamente «*Pour les morts*»⁴⁴, come recita la pagina iniziale, nella quantità di difetti che il protagonista rivendica è possibile ritrovare nevrosi e insicurezze così umane da ingaggiare subito un dialogo empatico. L'uomo, intento a scrivere le sue memorie, persino quando inizia la sua riflessione sulle cifre dell'Olocausto sembra porsi nei confronti dei suoi interlocutori come in uno scambio possibile, in cui egli testimonia di aver semplicemente aver recitato una parte, per quanto infima fosse. Ciò che Littell opera è un paradossale tentativo di relativizzazione del male, che finisce per farne comprendere la totale banalità e ne sottolinea la ferocia, in cui a suo stesso dire il delitto si riferisce all'atto, non alla volontà. A causa di un passato dalle relazioni turbolente, a cui la voce narrante fa riferimenti finché non sia possibile per il lettore ricostruire l'intera storia, il protagonista sembra quasi rintanarsi nella norma nazista come per imporsi sistematicità e coerenza, anche nella violenza. Sistematicità per cui afferma anche di star scrivendo le sue memorie. Non è in cerca di assoluzione, ma ha bisogno di rimettere le cose a posto:

Et puis ça vous concerne: vous verrez bien que ça vous concerne. Ne pensez pas que je cherche à vous convaincre de quoi que ce soit ; après tout, vos opinions vous regardent. Si je me suis résolu à écrire, après toutes ces années, c'est pour mettre les choses au point pour moi-même, pas pour vous.⁴⁵

Se anche il protagonista di Littell afferma di non star scrivendo per una testimonianza utile a chi la legge, ma per se stesso, è pur vero che sottolinea quanto il contenuto delle sue memorie riguardi anche il lettore. Quasi ci si trova al cospetto di un'insinuazione: se è possibile che un testimone dalla parte del male

⁴⁴ J.LITTELL, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, p. 9.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 13.

abbia potuto arrivare a concedersi una riflessione sulla propria vita, è perché si è creato un vuoto di memoria storica post-Auschwitz per cui molti carnefici hanno potuto reinventarsi una vita indisturbati, tanto da potersi concedere un lavoro sulla propria memoria. Ovviamente questa può sembrare una forzatura, ma è su questi paradossi narrativi che la letteratura mostra la sua 'virtù' come definita da Giglioli:

Se la letteratura ha da insegnarci qualcosa, è piuttosto un atteggiamento, una postura esistenziale, un esperimento di familiarizzazione con quell'alterità traumatica. Calando i suoi personaggi nel vuoto la letteratura non ci spiega com'è fatto o cosa significa o perché si è verificato: ci mostra *che cosa succede ad abitarlo*.⁴⁶

Questa pratica tanto unica, quanto didattica e, come si è visto, talvolta addirittura terapeutica, ha però generato delle pericolose contraddizioni. Rivendicare l'ascolto dovuto al ruolo di testimone, e quale vittima più intoccabile di qualcuno che ha vissuto l'Olocausto in prima persona, ha da una parte favorito la diffusione del genere del *mémoire*, dall'altra quella di una tipizzazione letteraria di quella sofferenza. Ciò in cui la letteratura infatti incorre è il fenomeno per cui la vittima diventa gradualmente e poi definitivamente l'eroe del nostro tempo. Dopo i due conflitti mondiali risulta chiaro infatti che raccontare in quanto vittime o testimoni è garanzia di ascolto e genera immediatamente empatia. Come afferma ancora Giglioli, l'essere vittima diventa una prima forma di agency perché questa: «Non ha fatto, le è stato fatto. Non agisce, patisce. Nella vittima si articolano mancanza e rivendicazione, debolezza e pretesa, desiderio di avere e desiderio di essere. Non siamo ciò che facciamo ma ciò che abbiamo subito, ciò che possiamo

⁴⁶ D. GIGLIOLI, *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007, p.18.

perdere, ciò che ci hanno tolto».⁴⁷ Essere vittime vuol dire avere qualcosa da dire e poterlo facilmente rivendicare per ciò che si è subito. Finché questo ha voluto dire la creazione di figure puramente narrative, anche se dalla parte del carnefice, si può ancora ragionare in termini di racconto sul trauma collettivo e delle sue riproposizioni, ricostruendo e imitando i meccanismi della memoria post-traumatica. Diverso è il caso del *bestseller* del 1995 di Binjamin Wilkomirski, *Fragments: Memories of a Wartime Childhood*. Tradotto in più lingue, pluripremiato e accolto dalla critica come un nuovo Primo Levi, Wilkomirski raccontava della sua esperienza di bambino sopravvissuto a ben due campi di concentramento in giovanissima età. La narrazione risultava, infatti, incredibilmente dettagliata, lucida e minuziosa, quindi molto diversa da quella descritta sin ora come memoria post-traumatica, per qualcuno che abbia conosciuto la deportazione a meno di cinque anni. Il giornalista Daniel Ganzfried nel 1998 riuscì così, dopo numerose ricerche in archivi e anagrafi, a ricostruire il reale accaduto: la testimonianza era completamente un falso. Ritirato dal mercato perché offensivo nei confronti delle vittime il romanzo di Wilkomirski, il cui vero nome si scoprì essere Bruno Grosjean, si è rivelato la produzione di una mente dal vissuto familiare sicuramente difficile, ma non di certo quanto quello di un deportato nei campi di concentramento. Ovviamente il caso di *Frammenti* è un caso estremo, anche se non l'unico, visto che la storia finì per ripetersi con Misha Defonseca nel testo *Misha: A Mémoire of the Holocaust Years*, ma questi esempi iniziano a far ragionare su quali meccanismi siano alla base della familiarizzazione nel trauma collettivo con le categorie di vittima e carnefice definite non solo dai fatti, ma anche e talvolta soprattutto, dalle

⁴⁷ D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014, p.9.

parole e dalle immagini. Nuovamente la letteratura finisce per fare da specchio alla realtà che cerca di raccontare se stessa per comprendersi, finché dalle testimonianze dirette si arriva alla simulazione di testimonianze e di rimando a chi costruisce sulla finzione una nuova tipologia di testimonianza.

Se è vero che nelle riflessioni dagli anni '70 in poi sulla *Shoah* è cominciata 'l'era del testimone', come definita da Wieviorka (1990), qui si è analizzato come i testimoni possano essere di più tipi, così come la percezione del trauma.

I conflitti feroci che si sono verificati dopo la seconda guerra mondiale hanno allargato i confini del concetto di trauma. Se fino ai tempi recenti lo studio del trauma si è identificato soprattutto con l'analisi della *Shoah*, dopo la seconda guerra mondiale si è sentita l'esigenza di una nuova concettualizzazione di trauma. Le proposte della sociologia della cultura di Jeffrey C. Alexander (2004) hanno proposto l'universalizzazione simbolica del dramma dell'olocausto che diventa "metafora ponte", di collegamento tra diversi drammi e traumi del Novecento attraverso i processi di identificazione psicologica con il genocidio degli ebrei e l'estensione simbolica delle sue implicazioni morali.⁴⁸

Pur presentando elementi sempre più estremi nella rappresentazione delle conseguenze del *PTSD* ciò che cambia significativamente nella contemporaneità è quanto la registrazione degli eventi attraverso la tecnologia complichino ancor di più i meccanismi artificiali con cui la testimonianza può essere costruita, riproposta, manipolata. Il paradosso alla base della ricostruzione narrativa della memoria traumatica è la sua plasmabilità. In questo modo è sorprendente quanto un altro testo chiave sul secondo conflitto mondiale, pur basandosi su una reale testimonianza, assuma come cifra quella dell'assurdo: *Slaughterhouse-Five* o *The*

⁴⁸ A. WIEVIORKA, *L'era del testimone*, Milano, Cortina Raffaello Editore, 1999, p.16.

Children's Crusade: A Duty-Dance With Death di Kurt Vonnegut. Il tema dell'entusiasmo per la guerra ritorna qui prepotente, come accadeva per le narrazioni sulla prima guerra mondiale. Il titolo "La Crociata dei Bambini", infatti, è un riferimento ai giovani arruolatisi, o costretti ad arruolarsi, per combattere scontri in realtà voluti da altri, in cui finiscono per diventare carne da macello. Non a caso la scena che da l'altro titolo dell'opera, forse il più celebre, *Slaughterhouse-Five; or, The Children's Crusade: A Duty-dance with Death*, riprende l'idea di condizione sub-umana dei giovani coinvolti, richiamata anche dalla filastrocca in epigrafe accompagnata dalla descrizione:

A fourth-generation German-American
now living in easy circumstances
on Cape Cod
[and smoking too much],
who, as an American infantry scout
hors de combat,
as a prisoner of war,
witnessed the fire-bombing of Dresden, Germany,
'The Florence of the Elbe,'
a long time ago,
and survived to tell the tale.
This is a novel
somewhat in the telegraphic schizophrenic
manner of tales
of the planet Tralfamadore,
where the flying saucers
come from.
Peace.⁴⁹

In una prima celebre, quanto caotica, testimonianza del bombardamento di Dreda, ripresa poi da Jonathan Safran Foer nell'altrettanto celebre *Extremely Loud and Incredibly Close*, Vonnegut in realtà descrive un'esperienza vissuta in prima persona, *Slaughterhouse-Five o The Children's Crusade: A Duty-Dance With Death*

⁴⁹ K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five o The Children's Crusade: A Duty-Dance With Death*, versione online su <file:///C:/Users/Aureliana/Desktop/slaughterhouse%20-%20five.pdf>, p.1.

pur 'mediandola' attraverso l'esperienza del protagonista Billy Pilgrim. Nel racconto di come Pilgrim, prima coinvolto nel conflitto e poi di ritorno negli USA, si trovi ad affrontare le conseguenze del *PTSD*, Vonnegut descrive gli sforzi che una mente realmente traumatizzata deve compiere nel tentativo di narrativizzare l'accaduto. Nel centro di igiene mentale dove è rinchiuso Pilgrim, il protagonista scopre il meraviglioso genere della fantascienza, tanto che da quel momento in poi si sviluppa un chiaro gioco sul doppio, visto che Vonnegut stesso è celebre per le sue opere afferenti a questa categoria letteraria. La storia si evolve a colpi di eventi paradossali che comprendono tanto gli alieni, quanto viaggi nel tempo. Tra incidenti aerei e la presenza fantasmatica di una giovane suicida morta per annegamento, il romanzo si presenta come tentativo di ricorrere al fantastico per rievocare l'assurdità del conflitto e la sua difficile eredità per chi l'ha vissuto direttamente. I viaggi del tempo, ad esempio, non vogliono essere un elemento di realismo magico, quanto un *escamotage* che facilita la descrizione di come funziona la memoria post-traumatica. La stessa fine del romanzo non è che un ritorno al momento scioccante del bombardamento:

Billy Pilgrim was meanwhile traveling back to Dresden, too, but not in the present. He was going back there in 1945, two days after the city was destroyed. Now Billy and the rest were being marched into the ruins by their guards. I was there. O'Hare was there. We had spent the past two nights in the blind innkeeper's stable. Authorities had found us there. They told us what to do. We were to borrow picks and shovels and crowbars and wheelbarrows from our neighbors. We were to march with these implements to such and such a place in the ruins, ready to go to work. There were barricades on the main roads leading into the ruins. Germans were stopped there. They were not permitted to explore the moon.⁵⁰

⁵⁰ *Ibidem*, p.96.

Sicuramente l'essere sopravvissuti a questi eventi è una fortuna, ma l'eredità traumatica che lasciano ha bisogno di strategie per permettere all'individuo di continuare la propria esistenza senza che questa sia infestata di fantasmi del passato. Mediare tra memoria e liberazione non è facile, soprattutto quando la memoria è dolorosa, ma deve necessariamente trovare il modo di essere trasmessa e condivisa. Anche da questi tentativi di condivisione nascono interessanti esperimenti della letteratura post-traumatica.

6. Testimonianza indiretta: testimoni di testimoni

All this happened in much less time than it takes to tell,
since I am trying to interpret for you into slow speech
the instantaneous effect of visual impressions.

Joseph Conrad, *Lord Jim*

Nei decenni successivi le due guerre le nuove generazioni, riscoprendo il valore della memoria, si sono a lungo interrogate su quali fossero i metodi più corretti per rievocare gli anni bui del totalitarismo e delle persecuzioni. Un particolare ruolo all'interno di questi esperimenti di testimonianza indiretta lo ricoprono le seconde e terze generazioni di sopravvissuti all'Olocausto che hanno costituito un vero e proprio filone letterario. Ciò che li accomuna è il desiderio di elaborare un trauma storico ereditato. Tra le più vivaci voci contemporanee che lavorano su questo processo ci sono ad esempio un nutrito gruppo di giovani scrittori ebrei americani, tra cui la scrittrice Nicole Krauss, la quale descrive perfettamente in un'intervista quali sono le problematiche che muovono i testimoni di testimoni:

I don't remember when I learned the word Hitler, or of the death of my great grandparents in concentration camps, the deaths of my great uncles in work camps, the death of my great aunt, after whom I was given my Hebrew name, in the Warsaw ghetto. All of this must have been explained to me once, but that it was—that it must have been—is difficult for me to imagine now [...]
There is the burden of memory, but there is also the burden of those who know they must remember but cannot. Who when they try to trace back through the years and names and places, always come up against a brick wall past which they cannot go further [...] How many kinds of remembering, and how many kinds of forgetting? To remember to remember, to remember how you forgot. To forget to remember, to try to remember what everyone else—in order to live again—tried to forget. To remember that even when you cannot

remember and yet must remember, there is a part of you—your shape and form, born of the blunt force of all the lives that came before yours—that cannot ever forget. That to remember to live is to remember how they lived.⁵¹

Quello che la scrittrice definisce come ‘fardello della memoria’ è la traccia storica e familiare che inevitabilmente ha segnato i sopravvissuti alla tragedia e la loro progenie. Questa traccia segna le vite dei depositari dei racconti familiari che talvolta si trovano addirittura ad incarnare il ruolo di *memorial candle*. La pratica di dare il nome proprio in memoria di un’altra persona è tanto una tradizione in alcune comunità, quanto un’azione che può compromettere l’auto-percezione dell’Io (un personaggio proprio di Nicole Krauss nel romanzo *The History of Love* si chiede infatti: «Why do people always get named after dead people?»⁵²). Il linguaggio assume in questi casi un valore performativo poiché non opera semplicemente come un atto di trasmissione, ma finisce per diventare una narrazione determinante nell’eredità familiare e individuale di chi si percepisce come testimone di un momento storico non esperito in prima persona. Alcune delle maggiori teorie sul trauma si basano infatti sulla sua possibile trasmissibilità dell’evento:

This language, and thus this incorporation, could in theory be carried through generations, resulting in a being haunted by a secret once incorporated. And it could manifest itself at particular historical moments in which events occur that cause the phantom to emerge.⁵³

⁵¹ N. KRAUSS, Intervista su <http://nicolekrauss.com/press.html>.

⁵² N. KRAUSS, *The History of Love*, New York, Penguin, 2005, p.176.

⁵³ R. KANNA, *Dark Continents. Psychoanalysis and Colonialism*, Durham and London, Duke University press, 2003. p.295.

Un linguaggio, quello memoriale, già di per sé molto frammentario, che genera identità ed eredità complesse, divise tra il proprio presente e il passato altrui. I racconti post-traumatici, soprattutto se condivisi nella prima fase della crescita, finiscono per diventare tracce familiari difficilmente integrabili, eppure dalle quali è difficile sottrarsi. Non stupisce che nella loro riproposizione assumano spesso le sembianze della fiaba, quindi in parte come racconto di un altrove spazio-temporale, in parte come mito fondante del metodo conoscitivo. Inoltre nel mondo codificato della fiaba diventa più facile ragionare sull'appartenenza e sulla memoria, poiché le metafore che la caratterizzano si prestano anche al racconto delle cose più atroci attraverso un approccio narrativo simbolico. D'altra parte che la Storia e la fiaba siano strettamente connesse non è un concetto nuovo, basti pensare ai celebri studi di Propp o di Bachtin, ma Bruno Bettelheim ne parlò precisamente come di una rappresentazione simbolica delle pulsioni freudiane. Psicanalista dell'infanzia, di origine ebraica, detenuto nei campi di Dachau e Buchenwald e poi rifugiato negli USA, Bettelheim si occupò del rapporto tra Freud e le fiabe dei Grimm in *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, aprendo la strada fino a riflessioni più recenti che individuano una vera e propria cronologia fantastica attraverso cui rileggere la storia occidentale:

Both the oral and the literary forms of the fairy tale are grounded in history: they emanate from specific struggles to humanize bestial and barbaric forces, which have terrorized our minds and communities in concrete ways, threatening to destroy free will and human compassion. The fairy tale sets out to conquer this concrete terror through metaphors.⁵⁴

⁵⁴ B. BETTELHEIM in J.ZIPES, *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, New York, Penguin, 1991, p. xi.

Appare evidente, quindi, come il mondo metaforico della fiaba da una parte fornisca un *escamotage* per il racconto storico e la sua analisi, dall'altra sia una scelta strettamente legata alle storie dei singoli figli o nipoti che sono stati depositari della memoria della *Shoah*. Esempi letterari che riscrivono le fiabe alla luce della storia europea del XX secolo sono il romanzo *Briar Rose* della scrittrice Jane Yolen, nota soprattutto per *The Devil's Arithmetic*, definito dall'autrice una "Holocaust novella"; *If I Told you Once* di Judy Budnitz, *The History of Love* di Nicole Krauss; *Tree of Codes* e *Everything is Illuminated* di Johnatan Safran Foer. Ognuna di queste opere gioca, infatti, su più piani temporali e narrativi in cui le voci si confondono mentre la Storia fa da sfondo. Gli accadimenti non hanno uno svolgimento definito e riconoscibile, tanto che per molti di questi romanzi la critica ha pensato ad un'adesione al realismo magico. In realtà, però, mentre nel realismo magico l'elemento sovranaturale dialoga con la realtà, al contrario queste opere non sono altro che tentativi di riscrittura della memoria post-traumatica e di come questa funzioni, attraverso sostituzioni, sublimazioni, abbellimenti, rimozioni, confusioni cronologiche. In ogni storia l'elemento che torna è il binomio presenza/assenza, spesso entrambe testimoniate da un personaggio che narra una storia ad un altro, il che conferisce ai vari testi un carattere profondamente metanarrativo: tutte caratteristiche che definiscono sempre di più quello che sarà il *Trauma Novel* a cavallo tra il XX e il XXI secolo.

Briar Rose è il nome in tedesco de *La Bella addormentata nel bosco*, favola che nel romanzo della Yolen viene raccontata ossessivamente da un'anziana donna alle nipoti. Scritto nel 1992 la narrazione si divide in due sezioni, *Home* e *Castle*, ed alterna di capitolo in capitolo passato e presente, mentre la storia delle nipoti

viene segnata da una rivelazione: ormai cresciute, scoprono cosa si celasse dietro il racconto della nonna e all'attaccamento a quella fiaba in particolare. Nei capitoli in cui si trovano i chiari riferimenti alla *Bella Addormentata* si racconta, infatti, di un'epoca lontana in cui un terribile sonno era sceso sul reame della principessa, causato da un male che l'immane strega cattiva aveva portato nel paese:

She came, that angel of death. She came to the party and she said 'I curse you, Briar Rose. I curse you and your father the king, and your mother the queen and all your uncles and cousins and aunts. And all the people in your village. And all the people who bear your name.'⁵⁵

La maledizione che colpisce la giovane e il suo popolo si comprende velocemente abbia un valore metaforico che viene reso ancor più chiaro nel momento in cui, in punto di morte, la nonna confessa: «I am Braiar Rose».⁵⁶ Anche con una differenza marcata dall'alternanza di corsivo e tondo, le voci di nonna e nipote, quest'ultima intenta ad indagare sul mistero dietro questa affermazione, si sovrappongono ricostruendo le vicende delle deportazioni. L'agghiacciante verità svelata al lettore è che l'anziana fosse in realtà stata deportata a *Chelmno*, campo di sterminio entrato in funzione nel 1941, e salvata da colui che, nella sezione *Castle*, corrisponde al principe azzurro. Josef Potocki è un ragazzo omosessuale fuggito a sua volta da *Sachsenhausen*, campo di concentramento noto per le numerose deportazioni subite soprattutto da rom, testimoni di Geova e per l'appunto omosessuali. Il giovane, miracolosamente evaso, si unisce a un'organizzazione partigiana che mira al salvataggio di altri deportati. Al suo arrivo a *Chelmno*, situato

⁵⁵ J. YOLEN, *Briar Rose*, New York, TOR, 1992, p.52.

⁵⁶ *Ibidem*, p.17.

effettivamente in un castello distrutto nel 1943, si ha una descrizione che ricorda molto alcune sequenze della famosa fiaba: «As he walked through the castle he marveled at how many lay asleep: the good people, the not-so good, the young people and the not-so-young, and not one of them stirring. Not one».⁵⁷ Il silenzio e la quantità incredibile di morti che Josef si trova ad affrontare rende il salvataggio di *Briar Rose* ancor più miracoloso: tra un ammasso di corpi senza vita la ragazza viene ritrovata che respira a fatica dopo essere sopravvissuta alle camere a gas. Rianimata attraverso la respirazione bocca a bocca che evoca il famoso bacio della fiaba, la ragazza sembra aver dimenticato anche il proprio nome. Le viene dato così il soprannome di *Księżniczka*, parola polacca per 'principessa', perché l'unica cosa che sembra essere capace di ricordare è la storia di Rosaspina. Sulla base di questa ricostruzione dell'accaduto l'autrice conclude tornando sul piano della Storia reale, insistendo che il concetto di 'e vissero tutti felici e contenti' non possa tuttavia appartenere altro che al mondo immaginario e non alla Storia che è sempre relativa a seconda di chi la racconta. Il dialogo tra queste due narrazioni, storica e fantastica, viene però ancora una volta ribadito come necessario:

-«The prince sang too and as he added his voice to theirs it was as if he had knowledge of all their lives, past and present and future».-«How can they have any future lives if they're dead?» [...] -«The future is when people talk about the past. So if the prince knows all their past lives and tells all the people who are still to come, than the princes live again and into the future».⁵⁸

⁵⁷ *Ibidem*, p.150.

⁵⁸ *Ibidem*, p.111.

Così come nel caso di *Briar Rose, If I Told You Once* (1999) di Judy Budnitz, sfugge alle definizioni canoniche dei generi letterari e al contempo ne abbraccia molti. La testimonianza della terza generazione di sopravvissuti all'Olocausto acquisisce in Budnitz peculiarità caleidoscopiche: romanzo dalla natura ibrida, *If I Told You Once* si trova al confine tra la fiaba, il *memoire*, il *Trauma Novel* e il romanzo storico, tra l'eco di García Márquez e dei grandi autori russi che l'autrice americana riconosce come inesauribili fonti d'ispirazione, fino a toccare i *tòpoi* della mitologia classica rielaborata al ritmo della più recente creatività delle giovani generazioni americane. In una matryoska di testimonianze tutta al femminile, costruita per riflettere sulla memoria come elemento forgiante dell'identità familiare, si incrociano le voci di quattro generazioni a confronto che, pur diverse per carattere e appartenenza geografica, sono unite dal sangue e da quella necessità di raccontarsi per sopravvivere di cui parla Dori Laub. Nel loro racconto sembrano incarnare anche l'eterno dialogo tra il vecchio continente e il nuovo, in un simbolico confronto che ne sottolinea i contatti e ne ristabilisce i confini. Mentre la Storia fa da sfondo alle vicende delle protagoniste, il lettore segue il racconto dalla migrazione della bisnonna Ilana, in fuga dai conflitti mondiali, fino agli Stati Uniti, paese dove tutto è possibile, tranne sfuggire al ricordo ingombrante del passato. Anche il confine che chi legge dovrebbe identificare tra il ricordo post-traumatico e la fiaba diventa un territorio scivoloso, dove ci si imbatte in una serie di avvenimenti paradossali e sovranaturali che si susseguono, si mischiano e contraddicono le testimonianze stesse delle protagoniste, chiamando il lettore a scegliere a chi e a cosa credere. Se Primo Levi in *I sommersi e i Salvati* affermava, come visto, che la memoria umana sia uno

strumento tanto meraviglioso quanto fallace, ci si trova nel romanzo di Budnitz come in un gioco di specchi in cui ogni ricordo familiare è in bilico tra la pura fantasticheria e la rielaborazione. «I walked behind my mother, stepping in the footprints that my grandmother had made and my mother had deepened»⁵⁹ afferma una delle quattro donne, sottolineando un incedere nella Storia che segue una traccia, ma crea impronte identitarie sempre più profonde. Sia il trauma che la sua rimozione sono significati nel testo attraverso la materialità di alcuni oggetti: un uovo di Fabergè, passato dalla bisnonna alla pronipote, che ne rappresenta l'ereditarietà; l'elemento costante della neve dal valore quasi eliotiano; le ditte di pulizie che nelle notti spazzano via ogni problema che non si voglia affrontare, come nelle più classiche rimozioni nevrotiche. Il tutto è costruito come voci che raccontano la propria versione dei fatti, ognuna che fa eco alle altre, in cui il lettore però riconosce tracce inconfondibili di alcuni riferimenti letterari:

Many of my favourite authors are eastern European or Russian, and I'm sure their influence seeps into my work – probably even more than I realize. Kafka and Babel and Gogol and Bruno Schulz are particular favourites... My ancestors came from that part of the world (what's now Belarus), so perhaps there's an element of seeking out my roots. But there's also something in the style and atmosphere of these writers' works (especially those first four) that appeals to me. I like the way fantasy and reality are intertwined; there's no clear distinction between them.⁶⁰

Fantasia e realtà si intrecciano quindi per dare un'idea di come talvolta il racconto post-traumatico abbia bisogno di rifarsi a un immaginario collettivo simbolico per diventare condivisibile. Si passa nel caso della Budnitz dal mito

⁵⁹ J. BUDNITZ, *If I Told You Once*, New York, HarperCollins, 1999, p.109.

⁶⁰ J. BUDNITZ, intervista su http://www.webdelsol.com/Literary_Dialogues/interview-wds-budnitz.htm.

dell'androgino al pifferaio magico, di nuovo dalla bella addormentata fino alle metamorfosi di Dioniso. Si insiste però anche qui sull'importanza di raccontare purché si testimoni contro l'oblio e la perdita della memoria culturale ed ereditaria. C'è un momento nel romanzo in cui una delle donne nel tornare al suo villaggio, lo trova distrutto e dubita quasi di se stessa. Si chiede, infatti, se qualcosa possa esistere in mancanza di testimoni, di prove, anche se queste sono ben chiare nella memoria. L'autrice arriva però al paradosso, già espresso dalla Yolen, per cui se nessuno può raccontare una storia, la Storia stessa non potrebbe esistere.

Budnitz per raccontare dei campi di concentramento inserisce allora un personaggio che ricorda la Rebecca di Garcia Marquez in *Cien años de soledad*, la quale invece di mangiare terra si nutre compulsivamente di zucchero. Arrivata in America la giovane racconta ciò che sta succedendo di incredibile dall'altra parte del mare, in una storia che assume le tinte fosche dell'incubo:

She spoke of hunger and cold and disease, and these were things we could all understand. The confinement she spoke of, the sudden violence- we all had known that. But she also spoke of a world where logic had gone awry, where babies were taken from mothers, husbands separated from wives, gold teeth drawn from living mouths, bodies piled up like haystacks, hay made into soup, people given numbers because names were an indulgence. A place where great fires burned constantly, slack smoke filled the sky yet everyone was dying from the cold. A place of dogs and casual bullets meeting the backs of heads, everything is arbitrary as the made-up rules in a child's game.⁶¹

Un gioco per bambini: ecco quello che appare nel racconto la realtà europea negli anni del nazifascismo. Ancora una volta la fiaba è il genere attraverso cui la memoria si confronta con la Storia in quanto si fa codice trasversalmente

⁶¹ J. BUDNITZ, *If I Told You Once*, op.cit., p.111.

intelligibile per più generazioni e culture. Così i racconti da generi di intrattenimento diventano strumenti di elaborazione, tornando alla loro originaria funzione di mediazione, di secolo in secolo, con la cultura a cui fanno riferimento:

...memory is not transhistorical phenomenon, a single definible practice that has remained the same over time. Rather, like all other modalities, memory is historically and culturally specific; it has meant different things to people and cultures at different times and has been instrumentalized in the service of diverse cultural practices.⁶²

La memoria è di per sé prima di tutto individuale e storicamente specifica, ma il linguaggio nel caso delle testimonianze mira esattamente a combattere la specificità per facilitare la condivisione e a questo il linguaggio della fiaba si presta perfettamente.

Lacan afferma che la scelta del nome proprio è il primo segno dell'incidenza del genitore sulla vita del soggetto. Questo, infatti, costituisce la prima forma di alienazione in cui il soggetto non volontariamente si trova a confronto con i fantasmi della propria famiglia, poiché sulla scelta del nome proprio talvolta convergono sogni, fantasie e vicissitudini della vita familiare. Portando con il nome proprio anche il nome di un altro, nella fattispecie un'altra persona deceduta, si costringe il soggetto a vivere all'ombra di un altro passato, in cui il soggetto rischia di venire alienato nei significanti dell' 'altro'. Per Lacan l'identificazione con qualcosa che è stato perduto produce inevitabilmente una reazione di tipo malinconico nel senso freudiano del termine, poiché l'essere sarà sempre segnato da una presenza ideale e irraggiungibile di cui deve portare traccia. In letteratura

⁶² A. LANDSBERG, *Prosthetic Memory, The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004, p.3.

un esempio celebre può essere quello di Amleto che porta il nome del padre, nel mondo dell'arte si sa quanto il meccanismo delle *memorial candles* abbia inciso sulla produzione di Van Gogh e la sua ossessione per l'autorappresentazione in risposta alla sovrapposizione tra se stesso, il primo fratello morto prima della sua nascita che portava lo stesso nome, il nipote ancora una volta chiamato Vincent. Come afferma Recalcati nella sua rilettura lacaniana:

La funzione del nome proprio è quella di iscrivere un soggetto non solo e non tanto nel registro dell'anagrafe, ma in quello assai più significativo dell'ordine simbolico. In questo senso esso manifesta la potenza simbolica del desiderio dell'Altro che con questa scelta - con la scelta del nome - opera una prima fondamentale umanizzazione della vita, riconoscendo il figlio come un proprio frutto e includendolo nella serie delle generazioni, in modo tale che possa appartenere a un mondo simbolico [...] L'iscrizione tende ad assumere un mero valore di sostituzione [...] il narcisismo immaginario dei genitori con la scelta del nome proprio investe fallacemente l'essere del bambino ponendo, appunto, nel suo nome l'auspicio (conscio o inconscio) di una qualche realizzazione fantasmatica di cui egli dovrà farsi carico.⁶³

Come già anticipato il romanzo di Nicole Krauss *The History of Love*, ad esempio, è costruito su più storie che s'intrecciano, miste ancora una volta ad elementi che rimandano alle fiabe, attorno ad un nome: Alma. Alma è infatti sia il nome della donna amata da uno dei protagonisti, Leopold Gursky, persa a causa dell'avvento del nazismo poiché la giovane donna di famiglia ebraica viene mandata negli USA, sia di una bambina la cui storia si intreccia successivamente a quella di Leopold. Anche quest'ultimo è in realtà ebreo: dopo l'invasione della Polonia perde tutta la sua famiglia nei rastrellamenti, riesce però a fuggire e dopo

⁶³ M.RECALCATI, *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2009, p.7.

tre anni di stenti parte anch'egli per New York dove però scopre che Alma si è sposata. Scopre inoltre che quando aveva lasciato la Polonia la donna portava in grembo un suo bambino. La storia della perdita di questo amore e del figlio mai conosciuto a causa della separazione dettata dagli eventi storici si intreccia ad altre storie in cui il tema della perdita assume più forme. L'altra Alma, una bambina americana, ha perso invece il padre a causa di una malattia e per cercare di sentirsi più vicina a questa figura tragicamente e improvvisamente assente inizia una vera e propria *quest* nella città di New York, il che ha creato un inevitabile confronto con il celebre romanzo *Extremely Loud and Incredibly Close*, pubblicato nello stesso anno dal marito di Nicole Kraus, Jonathan Safran Foer. Al di là delle somiglianze però con il romanzo di Foer, in *The History of Love* ciò che Alma sta cercando non è un oggetto che riguarda direttamente suo padre, ma qualcosa che ha a che fare prima di tutto con se stessa: il suo nome, infatti, deriva da un libro che il padre aveva regalato alla madre durante il loro fidanzamento, romanzo dal titolo *The History of Love*. La protagonista del romanzo nel romanzo, infatti, si chiama Alma proprio per l'Alma di Leopold il quale, negli anni della giovinezza in Polonia aveva scritto il romanzo in Yiddish dedicato alla donna amata. Alle sezioni riportate del romanzo di Leopold sono collegati i passaggi che presentano nuovamente il linguaggio della fiaba:

Once upon a time, there was a boy. He lived in a village that no longer exists, in a house that no longer exists, on the edge of a field that no longer exists, where everything was discovered, and everything was possible. A stick could be a sword, a pebble could be a diamond, a tree, a castle. Once upon a time, there was a boy who lived in a house across the field, from a girl who no longer exists. They made up a thousand games. She was queen and he was king. In the autumn light her hair shone like a crown. They collected the world in small handfuls, and when the sky grew dark,

and they parted with leaves in their hair. Once upon a time there was a boy who loved a girl, and her laughter was a question he wanted to spend his whole life answering.⁶⁴

Il romanzo scritto da Leopold ha uno strano destino all'interno della storia che il lettore scopre nel seguire Alma bambina nella sua ricerca. Il manoscritto viene infatti creduto perso dall'uomo, mentre in realtà la persona a cui l'aveva affidato in Polonia decide, credendolo morto, di tradurlo e pubblicarlo in spagnolo, spacciandolo come suo. Un'altra versione ancora del romanzo compare poi in inglese quando la madre dell'Alma piccola riceve una proposta da uno sconosciuto di tradurre il testo dallo spagnolo per un pubblico anglofono. È qui che le storie poi s'intrecciano visto che si scoprirà che il committente non sia altro che il figlio di Leopold e Alma che non ha mai conosciuto il vero padre, ma è legato al romanzo poiché la madre, senza confessargliene la provenienza, gli raccontava da piccolo pezzi della storia scritta da Leopold. Ogni volta che il romanzo nel romanzo appare in una nuova veste linguistica serve a qualcuno per elaborare l'assenza di qualcun altro: per Leopold di Alma e viceversa, per Alma piccola del padre, per il figlio di Leopold della madre venuta a mancare. Ciò che rende ancora più metaletteraria l'operazione della Krauss è anche *The History of Love* ruota attorno all'elaborazione di un'assenza, da una parte reale, con la dedica ai suoi nonni e alla loro storia, dall'altra letteraria. Il testo infatti contiene numerosi riferimenti all'opera di un autore la cui assenza e prematura perdita ha segnato molti scrittori di famiglia ebraica che hanno finito per considerarlo, infatti, una sorta di capostipite: Bruno Schulz. Di origine polacca, pittore oltre che scrittore, traduttore ufficiale di Kafka e

⁶⁴ N.KRAUSS, *The History of Love*, op.cit., p.75.

critico letterario, Schulz è famoso per due raccolte di racconti: la prima del 1933, *Le botteghe color cannella* (*Sklepy cynamomowe*) e la seconda del 1937 *Il sanatorio all'insegna della clessidra* (*Santorium pod Klepsydra*). Si dica abbia anche iniziato un romanzo, *Il Messia* (*Mesjasz*), andato perso probabilmente nella guerra. Lo scrittore fu infatti prima relegato nel ghetto di Drohobyč, poi messo al servizio di un generale SS che gli impose, in cambio di protezione, di decorare la camera dei suoi figli con disegni raffiguranti personaggi delle fiabe. Pur avendo trovato così una forma di salvaguardia momentanea fu ucciso per strada nel 1942 per un regolamento di conti tra il proprio protettore e un altro ufficiale delle *Schutzstaffel*. Il corpo di Bruno fu gettato in una fossa comune e mai più ritrovato, contrariamente ad alcuni dei suoi scritti e ai disegni ora custoditi in un museo israeliano.

La storia personale di Schulz e la sua opera sono state al centro di molte rielaborazioni da parte di scrittori di origine polacca o di religione ebraica, che lo elogiano come martire simbolo della persecuzione subita dagli intellettuali. Il mondo che Schulz costruisce nei suoi racconti è un mondo fantastico, il che aggiunge valore al ricorrere alla fiaba di molti scrittori che ne hanno seguito le orme. Nelle caratteristiche dei personaggi, nei luoghi dove questi si muovono, in realtà c'è tutto il mondo a Schulz contemporaneo, con i suoi paradossi e le sue contraddizioni. Così come in alcuni passaggi di *If I Told You Once*, allo stesso modo anche Nicole Krauss si rifà chiaramente a Schulz nell'utilizzo per uno dei personaggi del soprannome *Il Messia*, come il romanzo scomparso dell'autore polacco, o in alternativa *Bird*, come il titolo di una delle storie di Schulz. Si tratta infatti del fratello di Alma, la piccola, che si crede un eletto a cui sono state imposte

molte sofferenze nella vita, come la morte del padre, finalizzate però a una percezione superiore della realtà. In questo modo la Krauss gioca anche sul concetto di 'eletto' così centrale nell'identità ebraica e nel rapporto tra questa e la perdita. Inoltre la scrittrice inserisce nei brani del romanzo nel romanzo alcune sezioni che hanno il nome di *The Age of Glass* e *The Age of Silence* che rimandano a un'altra storia di Schulz contenuta in *Il sanatorio all'insegna della clessidra*, tradotta in inglese *The Age of Genius*. A queste sezioni la scrittrice riserva la maggior parte delle riflessioni sulla comunicazione delle emozioni tra esseri umani:

During the Age of Silence, people communicated more, not less. Basic survival demanded that the hands were almost never still, and so it was only during sleep (and sometimes not even then) that people were not saying something or other. No distinction was made between the gestures of language and the gestures of life. The labor of building a house, say, or preparing a meal was no less an expression than making the sign for I love you or I feel serious. When a hand was used to shield one's face when frightened by a loud noise something was being said, and when fingers were used to pick up what someone else had dropped something was being said; and even when the hands were at rest, that, too, was saying something [...] If at large gatherings or parties, or around people with whom you feel distant, your hands sometimes hang awkwardly at the ends of your arms – if you find yourself at a loss for what to do with them, overcome with sadness that comes when you recognize the foreignness of your own body – it's because your hands remember a time when the division between mind and body, brain and heart, what's inside and what's outside, was so much less. It's not that we've forgotten the language of gestures entirely. The habit of moving our hands while we speak is left over from it. Clapping, pointing, giving the thumbs-up, for example, is a way to remember how it feels to say nothing together.⁶⁵

Se dopo Auschwitz nessuna poesia era più possibile, il concetto che la scrittrice utilizza di *to say nothing together* riesce a rendere l'idea del tipo di

⁶⁵ *Ibidem*, p.140.

scrittura a cui si sta facendo riferimento. Portando all'estremo il vuoto lasciato da Bruno Schulz, La Krauss inserisce infatti un ultimo, estremo, tributo. Leopold interagisce per tutta la durata della storia con un amico, di nome Bruno, che apparentemente vive al piano di sopra ed è l'unico personaggio con cui il protagonista sembra sia capace di avere effettivamente degli scambi che scongiurino la sua triste e costante solitudine. In chiusura del libro si scoprirà anche questa fosse solo una reazione forse definibile 'performativa' alla mancata elaborazione di una perdita: Bruno è un amico di Leopold, ma morto a causa dei rastrellamenti. Da allora, l'uomo lo ha solo come amico immaginario. Il vuoto, il silenzio, le vittime e l'orrore della persecuzione razziale arrivano come motivi letterari portati fino all'estremo della loro rappresentabilità, dai personaggi che da fittizi si fanno anche immaginari fino a quando il vuoto non 'scolpisce' fisicamente l'oggetto libro, come nell' esperimento *Tree of Codes* (2010) di Jonathan Safran Foer. Autore già citato che fa del trauma e della perdita il centro nevralgico dei suoi romanzi più famosi, a sua volta, infatti, riprende l'opera di Schulz riproponendone una riscrittura per sottrazione. Il testo *Tree of Codes* non è altro che il risultato di un lavoro su *The Street of Crocodiles* (il nome della traduzione inglese della raccolta dell'autore polacco). A partire dal titolo ~~STREET OF CROCODILES~~, Foer ricava una storia nella storia non solo cancellando, ma, anzi, effettivamente rimuovendo le parole dei racconti, per cui il lettore nell'aprire il libro non solo riflette sul vuoto e sul linguaggio nella narrazione del trauma pieno di omissioni e vuoti, ma lo sperimenta fisicamente nell'incontro con questo "sculptural/artistic object", com'è stato definito dalla critica. L'operazione di *Tree of Codes* acquisisce la peculiarità unica di un oggetto che va oltre le definizioni di critica letteraria e si fa esperienza

performativa del testo e della perdita. Esperimento che Foer inizia con il suo romanzo d'esordio *Everything Is Illuminated* (2002) basato su un reale viaggio compiuto sulle tracce della sua famiglia in Ucraina. In un'intervista, infatti, Foer afferma: «that journey was really one hole: nothing was left. For me, writing this book was like filling this hole with lots of words. So not creation, but replacement: replacing the emptiness with words».⁶⁶ Nella narrativa di Foer spesso si mischiano esperienza diretta e rielaborazione letteraria in cui lo scrittore si divide in una serie di *alter ego* narrativi che mettono insieme elementi di realtà e finzione. Foer in *Everything Is Illuminated* allunga la durata del viaggio realmente compiuto e ne fa intraprendere uno ancora più lungo a Safran, giovane americano sulle tracce del suo passato che sta per l'appunto scrivendo un libro sulla sua famiglia. Deciso a trovare la città di Trochenbrod (o Trachimbrod), rasa al suolo dai tedeschi nel secondo conflitto mondiale, Foer e il suo Io narrativo Safran si concentrano ancora una volta sulle testimonianze possibili o impossibili rispetto a qualcosa di cui non c'è più traccia fisica. Ancora una volta si lavora narrativamente a elaborare la memoria di qualcosa di passato, invisibile se non nei ricordi di chi quel trauma l'ha vissuto direttamente. Così il topos del viaggio torna come percorso iniziatico per fare i conti con la propria identità e il proprio passato, nel tentativo di poterne tracciare dei confini, giocando sull'assenza geografica, altro tema caro al popolo ebraico e alla ricerca di una presunta legittima dimora. Nel fare i conti con questo passato e con quello familiare dai contorni ancor più sfocati, Foer non fa agire Safran da solo. Lo scrittore infatti divide in più prospettive il racconto del

⁶⁶ J.S. FOER, intervista su <https://www.theguardian.com/books/2002/dec/04/guardianfirstbookaward2002.gurardianfirstbookaward>.

pellegrinaggio, introducendo anche uno spazio per il punto di vista della memoria del popolo ucraino connivente in parte alle persecuzioni. Mentre Alex, l'accompagnatore ucraino più giovane di Safran, rappresenta le nuove generazioni la cui memoria dell'Olocausto è ormai lontana, con il personaggio più anziano l'autore intende descrivere la pratica della rimozione dovuta al senso di colpa. Avendo dovuto scegliere se condannare se stesso e la sua famiglia o il suo più caro amico, il nonno di Alex si macchia la coscienza con il delitto dell'uomo nel momento in cui alla richiesta di puntare il dito contro un ebreo per avere salva la vita egli scelga di condannare l'amico per salvarsi con i suoi familiari. Il senso di colpa per il delitto indiretto ha due risvolti dagli aspetti performativi: da una parte la fondazione dell'agenzia di viaggi per ebrei sulle tracce della loro storia in Ucraina, a cui si affida Safran e dove lavora il nipote, dall'altra la sua dichiarata e simulata cecità. L'uomo, infatti, è alla guida della macchina che l'agenzia mette a disposizione per cercare Trochenbrod, pur giurando di essere cieco. Rivendicare la cecità pur mostrandosi capaci di guidare non è altro quindi che la metafora per descrivere il suo rifiuto ad affrontare la memoria traumatica, di cui anche il lettore viene a conoscenza quasi in chiusura del romanzo. Rimozione che il viaggio combatte, rileva e infine sconfigge.

Il processo di ricostruzione e di trasmissione dell'evento traumatico è un atto complesso e controverso: il trauma si elabora attraverso processi di memoria che comprendono elisioni, lacerazioni, omissioni, censure e perfino, attraverso meccanismi allucinatori, ripetitivi, e ossessivi che possono causare interpretazioni errate dello stesso evento. I traumi e le loro conseguenze sono oggi al centro degli "studi sulla memoria": studi trans-disciplinari che coinvolgono diverse discipline (psicoanalisi, psicologia, neuroscienze, filosofia, storia, antropologia, linguistica, semiotica, letteratura, studi culturali) che si sforzano di trovare nuovi strumenti epistemologici e metodi di analisi in rapporto ai diversi e complessi contesti storici.

Questi studi hanno messo in luce alcuni nodi concettuali importanti quali per esempio il delicato equilibrio tra memoria e oblio nei processi di rielaborazione dei traumi. Nelle testimonianze dei sopravvissuti ai campi di sterminio nazisti si evincono sia la difficoltà di dire l'orrore di cui sono stati testimoni sia il senso di colpa di essere sopravvissuti e infine la dolorosa decisione di testimoniare.⁶⁷

Tutti in *Everything is Illuminated* fanno i conti con la perdita e con il trauma: altro filone narrativo è quello infatti che riguarda la fondazione di Trochenbrod, la città scomparsa che si fa in qualche modo personaggio, apparendo al lettore segnata già nell'atto della sua fondazione da un evento traumatico: un annegamento in cui l'unica superstite è una bambina di nome Brod. Salvata dalle acque, nel richiamo ancora una volta di antichi e ricorrenti mitologie, la bambina si capirà ben presto essere un'antenata di Safran. Dalla vita difficile e angosciata dalle premonizioni Brod compare nel romanzo in maniera alternata alle vicende del pronipote, confondendo nuovamente i piani temporali della narrazione. L'immagine dell'assenza però ritorna in entrambi i filoni narrativi su cui Foer costruisce l'impianto del romanzo, come nota Maurizio Ascari: «Foer is a master of narrative techniques, for the action of this novel develops by means of two intertwining narrative threads which combine realism with the fantastic».⁶⁸ Da una parte la ricerca di una memoria familiare da parte dell'alter ego Safran Foer, dall'altra la storia fantastica e traumatica della capostipite della famiglia. Tra i miti a cui si fa riferimento oltre a quelli della nascita dalle acque spicca senza dubbio quello di Piramo e Tisbe e del loro amore attraverso la crepa nel muro. L' *hole* che

⁶⁷ V. FORTUNATI in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, di M. Ascari (a cura di), D. Fortezza (a cura di), V. Fortunati (a cura di), Roma, Meltemi, 2008, pp.9-10.

⁶⁸ M. ASCARI, *Literature of the Global Age*, North Carolina and London, McFarland & Company, 2011, p.126

ritorna spesso nel romanzo è qui, come nel mito, simbolo di assenza e al contempo di presenza, di lontananza e vicinanza: «They lived with the hole. The absence that defined it became a presence that defined them».⁶⁹ È grazie all'assenza che si indaga sulla propria identità, ma non è facile farci i conti nel momento in cui ciò comporta l'elaborazione di un passato traumatico. Nel gioco di specchi ancora una volta presente in un *Trauma Novel* ciò a cui veramente si assiste è nuovamente una *quest* metanarrativa e performativa in cui singoli e collettività riflettono su se stessi per affrontare le ferite della Storia, provando a inventarne di fittizie e simboliche per riempire quei vuoti.

⁶⁹ J.S. FOER., *Everything is Illuminated*, New York, Penguin, 2002, p.135.

7. Disegnare il silenzio

Those [things] that we encounter for the first time
immediately have a spiritual effect upon us.
A child, for whom every object is new, experiences the world in this way:
it sees light, is attracted by it, wants to grasp it,
burns its finger in the process, and thus learns fear
and respect for the flame.
– Wassily Kandinsky

Come già detto in realtà le discussioni sull'Olocausto dopo il secondo processo Auschwitz si sono moltiplicate, combattendo le resistenze a rievocare l'accaduto da entrambe le parti coinvolte nelle atrocità, ma solo tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI con l'avvento dei *memory studies* si è compreso quanto fosse importante il valore di certe testimonianze contro il negazionismo (punibile in Italia come aggravante di reato solo dal 2016 in poi, per dare un'idea della lentezza con cui il problema sia stato affrontato). In una probabile sublimazione performativa di un complicato retaggio storico e culturale sono stati proprio alcuni autori ebrei a dare una spinta essenziale a quello che è ora considerato uno dei linguaggi più fiorenti della contemporaneità: il *graphic novel*. Per rintracciare storicamente l'inizio di questa pratica basti pensare che molte tra le più celebri firme della *Marvel* sono di origine ebraica: non a caso è sotto il loro logo che nascono i primi "supereroi con super problemi", Stanley Martin Lieber, creatore di *Hulk* e *I Fantastici Quattro* già nel 1963 crea la figura di Magneto tra gli *X-Men* che vanta nella sua biografia fittizia l'essere sopravvissuto ai rastrellamenti nazisti che hanno distrutto la sua famiglia e di aver conosciuto Auschwitz, dove viene però ingaggiato tra i *Sonderkommandos* (nella versione cinematografica del 2000 la sequenza iniziale è infatti ambientata proprio nel campo). Anche il presunto primo

graphic novel, genere che gode di grande fortuna nella contemporaneità, *A Contract with God* (1978) di Will Eisner, anch'egli di famiglia ebraica, ha come protagonista un ebreo, il suo complesso contatto con Dio e le sue difficoltà nella vita dei sobborghi americani. Mentre in questi casi però si tratta di lavori che hanno come semplice sottofondo la storia del popolo ebraico negli anni successivi al conflitto, Auschwitz diventa il principale soggetto di due dei fumetti più significativi sull'argomento: il meno noto e più recente, ma forse più crudo, *Auschwitz* di Pascal Croci e il più celebre *Maus* di Art Spiegelman.

I tratti in comune tra *Auschwitz* e *Maus* sono molti, per quanto il primo sia dichiaratamente debitore al secondo. Mentre Croci pubblica l'opera nel 2002, dopo cinque anni di interviste e ricerche condotte tra i superstiti, *Maus* compare già nel 1986 e si basa tanto su fonti simili a quelle di Croci (film, documentari, fotografie), sia su racconti familiari, il che lo rende un'operazione più complessa dal punto di vista del diretto coinvolgimento emotivo dell'autore.

Nel rivendicare l'urgenza sempre viva di ricordare cosa sia successo negli anni della *Shoah* Croci apre la sua opera con un epigrafe tratta da una delle interviste condotte durante gli anni delle sue ricerche:

- "Et combien de temps êtes vous resté dans le silence?"
- "Cinquante deux ans. Je vous le dis, avant, on ne s'intéressait pas à tout ça..."⁷⁰

La prima tavola di *Auschwitz* entra subito nell'argomento dei terribili corsi e ricorsi storici che hanno permesso il ripetersi delle discriminazioni razziali. Nelle didascalie che si susseguono: «A l'aube des temps, les chrétiens avaient déclaré:

⁷⁰ P. CROCI, *Auschwitz*, Paris, EP editions, 2015, p.9.

vous ne pouvez pas vivre parmi nous comme juifs. Au Moyen-Age, les chefs séculiers décidèrent: vous ne pouvez plus vivre parmi nous. Enfin, les Nazis décidèrent: Vous ne pouvez plus vivre»⁷¹ è racchiusa la prima denuncia del fumettista francese. La storia si apre con un uomo e una donna in Ex-Yugoslavia nel 1993, quindi in un altro scenario catastrofico, che, accusati di tradimento politico, sono stanchi di scappare e capiscono la loro fine sia vicina. Decidono così di rompere il silenzio che si sono tacitamente imposti sulle rispettive esperienze nel campo di concentramento tanti anni prima, silenzio usato fino ad allora, come dichiarano, come difesa e come illusione. Sottolineando la scelta di lasciare finalmente un segno di testimonianza sancendolo con una scritta sulle mura del luogo dove si riparano si dicono sia arrivato il momento di raccontarsi, per quanto possa essere doloroso. I due hanno anche perso la figlia nel campo, la cui vicenda si basa sulla storia vera di una giovane deportata. Il giornalista e storico francese Christian Bernadac, figlio di un deportato, ha infatti curato molti degli scritti della collana *Amici della Storia*, pubblicata in Italia e Francia, che negli anni settanta raccoglieva le testimonianze e la documentazione relativa ai sopravvissuti nei lager. Da questi saggi storici sono tratti molti dei racconti che hanno costruito l'immaginario sull'Olocausto: come già visto in *Briar Rose*, anche il film *The Grey Zone*⁷² (2001) di Tim Blake Nelson e l'opera di Croci raccontano il caso riportato da Bernadac nel saggio *Les mannequins nus* (1978) di una ragazza sopravvissuta alle

⁷¹ *Ibidem*, p.7.

⁷² Il titolo del film si riferisce ovviamente alla 'zona grigia' di Primo Levi, ma la storia si basa sulle memorie di Auschwitz di Miklós Nyiszli: *Medico ad Auschwitz. Memorie di un deportato assistente del dottor Mengele*. Il testo, mai tradotto in Italia, fu pubblicato solo dopo la fine del secondo conflitto mondiale. È uno dei documenti più ricchi di dettagli su come venivano condotti gli esperimenti umani nel campo. Nel film si segue non solo la sua vicenda, ma anche il tentativo, fallito, dell'unica rivolta organizzata all'interno del lager (1944) che portò però alla distruzione di uno dei quattro forni crematori.

camere a gas e trovata viva per miracolo. La sua sorte cambia di narrazione in narrazione: la più fedele sembra essere quella del film, mentre Croci la trasforma nella figlia dei protagonisti che viene salvata da un membro del Sonderkommando, ma che purtroppo morirà di tifo due giorni prima della liberazione del campo. La narrazione di Auschwitz è diametralmente divisa in due parti, la prima riguarda l'esperienza del campo dal punto di vista maschile, l'altra femminile. In una dettagliata ricostruzione delle pratiche e dei lavori che i deportati erano costretti a subire, il disegnatore pone costantemente l'accento sull'insensatezza dell'orrore. Allora perché non solo descriverlo, ma anche rappresentarlo così minuziosamente? Nella lunga intervista che chiude l'edizione italiana Corci afferma:

La funzione di un libro è quella di aprire le frontiere del non-detto. La recente polemica sul film "La vita è bella" mostra che si tratta di un argomento delicato e che le passioni restano assai accese. Certo, io temo le mie affermazioni possano essere stravolte o mal interpretate... È un rischio che si corre quando si rifiutano i *clichés*. I miei disegni, miei dialoghi, sono piuttosto privi di ambiguità. Metto in evidenza elementi che svelano al lettore, insieme con i protagonisti, la portata dei crimini nazisti. La seconda guerra mondiale è stata presentata a lungo in modo assolutamente manicheo. Io ho rifiutato questa verità storica troppo manichea. Ho voluto negare questa visione, mostrando come all'interno di ogni comunità vi fossero varie sfumature.⁷³

Quando si affronta l'argomento del trauma non si può pensare a una descrizione oggettiva o manichea dei fatti. Il limite, e talvolta anche la cosa interessante della scrittura che indaga la memoria, è proprio la caoticità del racconto. Le tavole di Croci in cui solo il fumo è protagonista e nient'altro ne sono una puntuale rappresentazione. Il tempo della memoria non corrisponde al tempo della Storia, soprattutto quando quest'ultima appare smemorata. Mentre

⁷³ P.CROCI, *Auschwitz*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2004, p.85.

nell'epilogo di Croci si giunge alla conclusione che non c'è memoria che possa contrastare la violenza, le riflessioni di Siegelman hanno una matrice più personale. Le mosche che invece compaiono numerose nelle tavole di *MetaMaus* e in *Maus II*, sotto la dicitura *time flies*, se da una parte vogliono ricordare gli ammassi di corpi ad Auschwitz, dall'altra qui diventano simbolo di una memoria che oscilla tra il passare del tempo e il suo ricordo quasi molesto. *Maus* conosce tre pubblicazioni: la prima parte *A Survivor's Tale* viene pubblicata per prima, ancora incompleta, e raccoglie la nascita dell'idea di un graphic novel e i primi ricordi del padre di Spiegelman negli anni delle persecuzioni; *Maus II, And Here My Troubles Began*, ambientata principalmente nel campo di concentramento e che arriva fino alla morte del padre del protagonista; *MetaMaus*, molto più recente, che costituisce un compendio alla lettura di *Maus* dove l'autore cerca di rispondere alle domande e condividere materiale relativo all'opera che da una parte gli è valsa il Pulitzer, dall'altra l'ha intrappolato in un'identità fittizia, prima necessaria, poi soffocante.

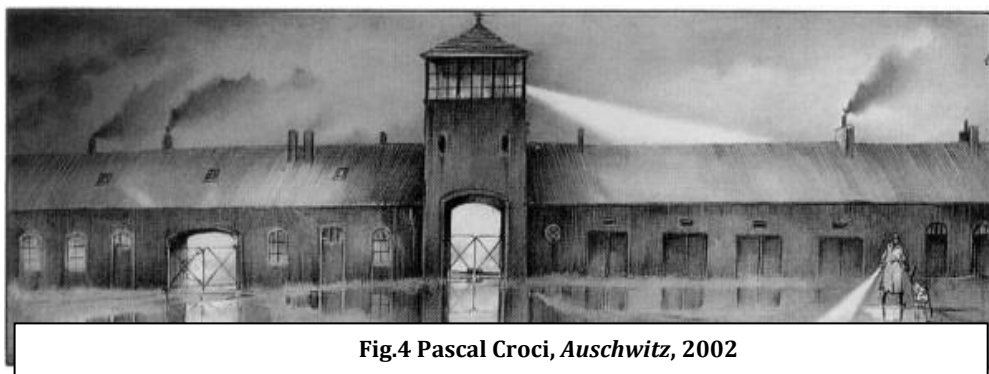


Fig.4 Pascal Croci, *Auschwitz*, 2002

8. Trappole per topi

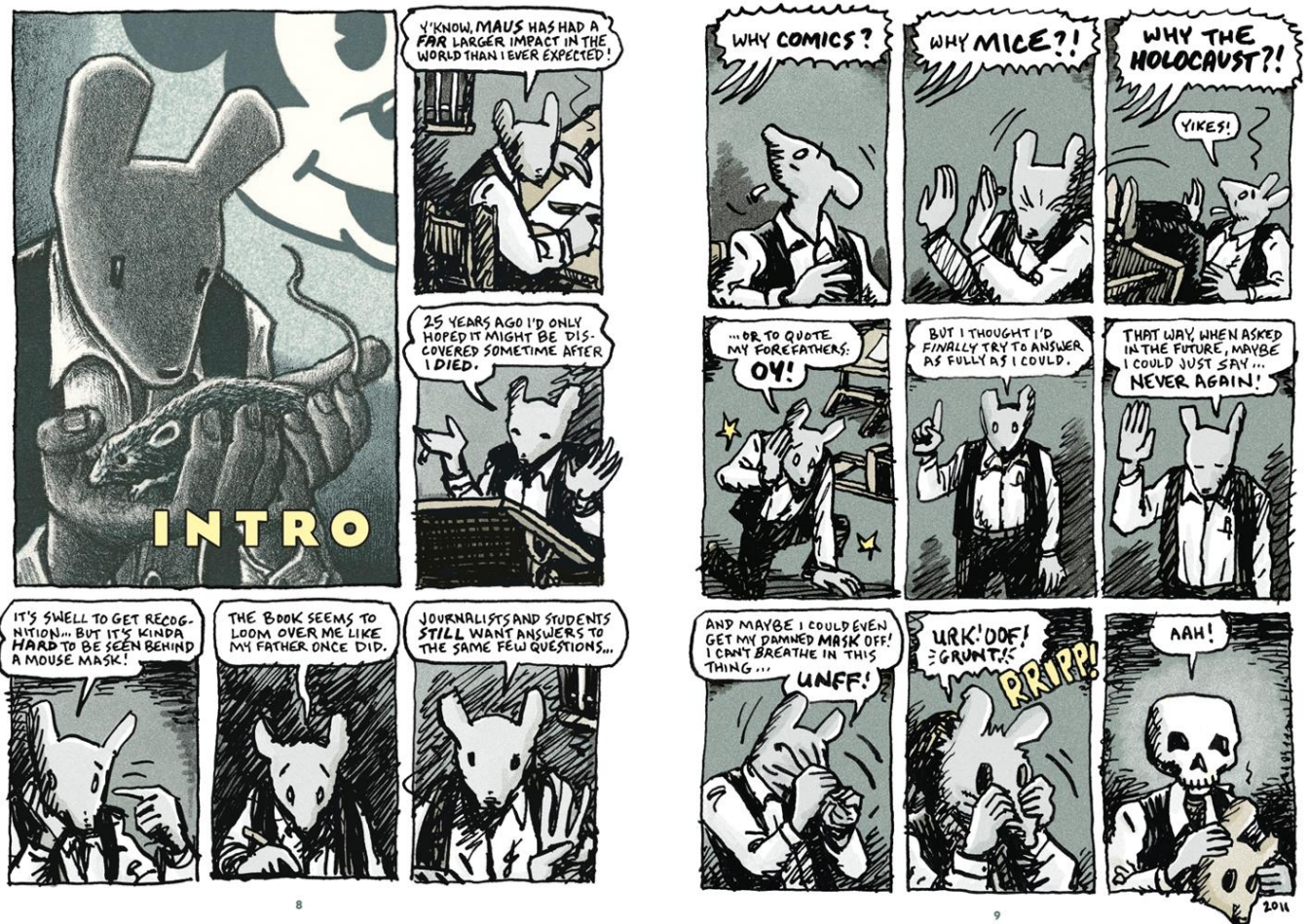


Fig.5 Art Spiegelman, *Metamaus*, 2011

The word comic brings to mind that they have to be funny ... [but] humor is not an intrinsic component of the medium. Rather than comic, I prefer the word comix, to mix together, because to talk about comics is to talk about mixing together words and pictures to tell a story.⁷⁴

MetaMaus nasce in seguito alle continue richieste, ancora a distanza di anni dalla sua opera più celebre, *Maus*, sulle scelte che hanno portato Spiegelman ad

⁷⁴ A. SPIEGELMAN in M. F. BERNARD-DONALS e R. GLEKZER (a cura di), *Witnessing the Disaster: Essays on Representation and the Holocaust*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, p. 27.

utilizzare il codice del fumetto, le maschere animali e l'Olocausto come tema. Come raccontato nelle strisce che aprono l'opera dichiaratamente metaletteraria, la maschera utilizzata in *Maus* è stata tanto garante di originalità e fama per Spiegelman, quanto una trappola dalla quale l'autore dichiara di aver sentito la necessità di liberarsi. Pur vantando una carriera che va dalle copertine di *Raw* a quelle del *New Yorker*, oltre a raccolte come *Breakdowns* e *In the Shadow of No Towers*, *Maus* sicuramente costituisce uno spartiacque decisivo nella carriera del fumettista americano. L'opera deve il successo alla sua natura complessa e apparentemente contraddittoria. La scelta di un tema delicato come la *Shoah*, non solo utilizzando il fumetto come medium, ma anche gli animali come protagonisti, ha suscitato le reazioni più svariate, mentre l'autore l'ha sempre rivendicata come la scelta rappresentativa più oggettiva:

I don't know exactly what a German looked like who was in a specific small town doing a specific thing. My notions are born of a few scores of photographs and a couple of movies... To use these ciphers, the cats and mice, is actually a way to allow you past the cipher at the people who are experiencing it. So it's really a much more direct way of dealing with the material.⁷⁵

Spiegelman, muovendosi tra i piani metaletterari con cui costruisce la narrazione, racconta la storia del padre sopravvissuto ad Auschwitz, nel tentativo di elaborare il trauma ereditario della seconda generazione. L'autore gioca con il suo stesso corpo sulla pagina, allo scopo anche di avviare una riflessione sulle modalità dello sterminio durante le atrocità naziste, in un paradosso che abbandona l'antropomorfismo per vestire e svestire i panni di un'identità

⁷⁵ A. SPIEGELMAN in A. HUYSSSEN, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p.130.

culturale, storica, religiosa, mediata dalla maschera animale. Rappresentare gli ebrei come topi, i tedeschi come gatti, i francesi come rane, gli americani come cani ha vari scopi, tra cui quello di riappropriarsi di una Storia culturale e familiare, ribaltando la sentenza di Hitler posta come epigrafe: «The Jews are undoubtedly a race, but they are not human».⁷⁶ Oltre a queste riflessioni però sopraggiunge un motivo molto più personale che muove l'opera: l'elaborazione di un trauma. Come si scopre leggendo Spiegelman, l'autore attraverso il lavoro sul trauma dell'Olocausto non cerca solo di elaborare l'ereditarietà di quegli orrori, per quanto sia ovviamente uno dei motivi principali tanto da far affermare al suo alter ego: «I know this is insane, but i somehow wish i had been in Auschwitz with my parents so i could really know what they lived through! I guess it's some kind of guilt about having had an easier life than they did».⁷⁷

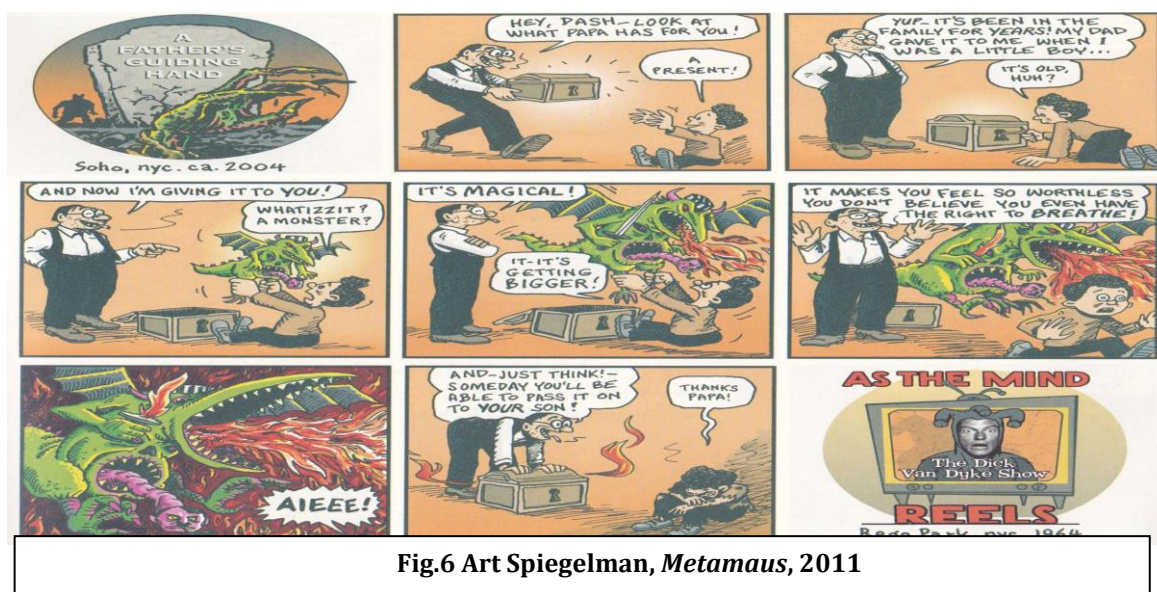


Fig.6 Art Spiegelman, *Metamaus*, 2011

In una delle vignette più famose di *Breakdowns Art* già aveva parlato del rapporto che si instaura con il concetto di ereditarietà traumatica e le sue conseguenze, ma

⁷⁶ A. SPIEGELMAN, *The Complete Maus*, New York, Penguin, 1996, p.10.

⁷⁷ *Ibidem*, p.176.

pochi anni dopo l'artista si trova ad affrontare anche un altro evento scioccante: il suicidio della madre. All'interno di *Maus* infatti si trova la sequenza *Prisoner on the Hell Planet* (già pubblicato su una rivista nel 1968) in cui Spiegelman abbandona la maschera animale e racconta dei momenti successivi al ritrovamento del corpo senza vita della donna e le conseguenze di questa scelta estrema. Sequenze narrative in cui si alternano rabbia e senso di colpa in cui Art si raffigura con una divisa da carcerato, simile a quella con cui disegna Vladek, il padre, nelle scene ad Auschwitz, in un gioco performativo che vuole rappresentare la complessità identitaria con cui il protagonista fa i conti. Non solo quindi Art deve affrontare il suo far parte della seconda generazione di sopravvissuti, ma anche le sofferenze inespresse che hanno portato la madre, dopo essere stata liberata da Auschwitz e aver già perso un figlio durante i rastrellamenti, a togliersi la vita dopo tanti anni. La presenza/assenza della madre si ritrova durante tutto il racconto di Spiegelman, tanto che la prima parte di *Maus* si chiude con la scoperta da parte di Art che in realtà la donna avesse lasciato alcuni diari in cui raccontava della terribile esperienza del campo dal proprio punto di vista, ma che il padre li abbia bruciati prima che Art potesse leggerli. Questa rivelazione risuona ancora più grave se rapportata alle parole in *Prisoner on the Hell Planet*: «In 1968, when I was 20, my mother killed herself and left no note»⁷⁸, tanto che *Maus I* si chiude con l'accusa di Art al padre: «Murderer».⁷⁹ In realtà l'opera viene pubblicata a metà anche per un motivo puramente editoriale: una prima striscia di *Maus* era infatti stata già pubblicata su *Raw* alcuni anni prima. Nel 1985 però, leggendo un'intervista a Spielberg, Art scopre che il regista sta producendo il cartone

⁷⁸ *Ibidem*, p. 102.

⁷⁹ *Ibidem*, p.161.

animato *Fievel sbarca in America*, in cui il piccolo Fievel è un topo di famiglia ebraica che scappa dall'antisemitismo russo. Spiegelman pensa che l'idea degli sceneggiatori di rappresentare gli ebrei come topi e i gatti come loro persecutori derivi dalla sua pubblicazione e per non creare ulteriori sovrapposizioni decide di far uscire *Maus* a metà prima che il film venga pubblicizzato. Scelta che a livello narrativo conferisce a *Maus II* un carattere ancor più metaletterario poiché mescola ancor più i piani temporali e porta all'estremo il gioco dell'autorappresentazione. Dopo un'apertura in cui Françoise, la moglie di Art, si chiede come sia stata rappresentata nel libro essendo lei di famiglia francese, di adozione americana e poi convertita all'ebraismo, la sezione *Time Flies* riflette sul rapporto tra il tempo che passa e la sua rappresentazione nella memoria e nel disegno. Molto diversa della sequenza finale di Croci che anche si muove tra più momenti storici, in questa serie di vignette si vede la differenza con l'opera di Spiegelman, mossa da motivi molto più personali.

Time flies...

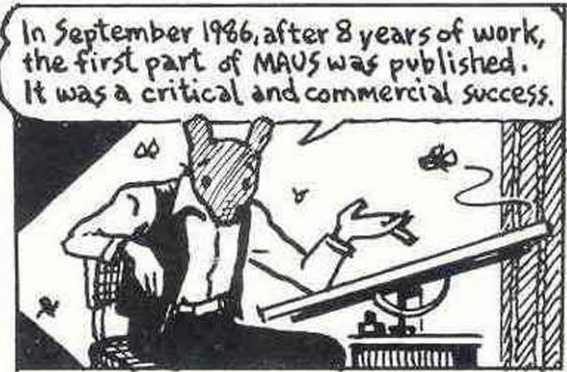


Fig 7, Art Spiegelman, *Maus II*, 1992

Le immagini dei corpi ammassati sono le stesse del fumettista francese, ma la diversa anatomia e la compresenza con l'autore che indossa una maschera ha qui una valenza performativa diversa che rimanda a quello che Eric Santner definisce feticismo narrativo:

...the construction and deployment of a narrative consciously or unconsciously designed to expunge the traces of the trauma or loss that called that narrative into being in the first place ... ; it is a strategy of undoing, in fantasy, the need for mourning by simulating a condition of intactness, typically by situating the site and origin of loss elsewhere. Narrative fetishism releases one from the burden of having to reconstitute one's self-identity under 'posttraumatic' conditions.⁸⁰

Muoversi tra il piano personale, quello della Storia, la maschera e la reale identità apre in *Maus* al discorso sull'autorappresentazione nel post traumatico come strategia di elaborazione. Se per stessa dichiarazione di Schechner lo scopo dei *Performance Studies* è diventare un nuovo metodo di analisi per comprendere le evoluzioni della realtà e uno strumento necessario alla sopravvivenza, esperimenti come quelli di Spiegelman ne sono un esempio concreto. Immagini e parole, le due parti che compongono la mescolanza di codici con cui Spiegelman opera, si prestano perfettamente al racconto di eventi reali, misti a ricordi, ricostruzioni, testimonianze ricostruite. Nel finale dell'opera sono inserite anche vere fotografie dei parenti scomparsi o sopravvissuti, tra cui una spicca per la sua stranezza: la foto che il padre di Art si fa scattare in un negozio dopo essere sopravvissuto ad Auschwitz. L'uomo intende inviare la foto alla moglie come testimonianza di essere ancora vivo prima che i due riescano a ricongiungersi, ma

⁸⁰ E.SANTER in C. L. P. SILET, *The Films of Steven Spielberg* (a cura di) Oxford, Scarecrow Press, 2002, p. 225

come vestito con cui farsi fotografare sceglie la divisa a righe da detenuto nel campo. Inserire questa foto ha tanto un valore documentaristico, quanto lascia l'ennesima traccia di come l'autorappresentazione post-traumatica abbia caratteristiche contraddittorie e talvolta agghiaccianti. L'ultima vignetta dell'opera vede addirittura il padre di Art in punto di morte, dopo aver completato finalmente la sua testimonianza, chiamare il figlio con il nome sbagliato: quello del fratello morto, Richieu, che tanto ha infestato proprio attraverso l'assenza la vita del protagonista. Nel suo saggio *Macchie sul silenzio. Auschwitz nel graphic novel di Art Spiegelman* Cristina Saffiotti scrive:

Le ultimissime parole di Maus sono affidate a un simbolo del silenzio eterno. Alla base della tavola è disegnata la lapide di Vladek e Anja Spiegelman, in continuità con l'immagine di Vladek malato e sospeso tra passato e presente, stanco di raccontare. La tavola è strutturata in modo tale da far assomigliare la lapide al tronco di un albero genealogico le cui fronde sono le ultime vignette del racconto. Si leggono i nomi e le date di nascita e morte degli Spiegelman. Appena sotto la lapide, il nome del discendente, "Art Spiegelman". Si tratta semplicemente della firma finale dell'autore, e le date che l'affiancano "1978-1991" sono le date di lavorazione del libro *Maus*. Ma la struttura della tavola ci suggerisce che sono anche le date di nascita e di morte dell'Art che abbiamo visto oscillare tra la spinta a testimoniare, a comprendere, e la rassegnazione di fronte all'indicibilità e incomprendibilità dell'Olocausto. Una rassegnazione spaventosa che lascia tracce d'inchiostro.⁸¹

Se è vero che le date di Art vogliono segnare la morte sulla pagina di una maschera funzionale al racconto e all'elaborazione, l'autore parlerà ben presto di una trappola che si è costruito da solo e di un'ombra difficile da rifuggire, parte per il successo, parte per l'impossibilità di lasciarsi definitivamente i traumi alle spalle.

⁸¹ C. SAFFIOTTI in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, di M. Ascari (a cura di), D. Fortezza (a cura di), V. Fortunati (a cura di), op.cit. p.70.

Nella vignetta del 2004 in cui racconta dei suoi tentativi di scappare da una maschera che egli stesso ha creato, che da funzionale è diventata ingombrante, c'è un nuovo confronto generazionale tra se stesso e il suo secondogenito.



Fig 8, Art Spiegelman, *Breakdowns: Portrait of the Artist as a Young %@&*!*, 2008

La vignetta si trova all'interno dell'altra sua celebre opera su un trauma storico che Spiegelman stavolta abitando a New York si trova a vivere in prima persona: il 9/11.

Gli orrori del secolo scorso propagano ancora la loro eco in quello nuovo. C'è chi ancora si trova a fare i conti con un'eredità traumatica da elaborare, c'è ancora una comunità, quella occidentale, che deve affrontare le stragi di cui è stata teatro e gli scontri che si sono susseguiti nel suo territorio. Dal sogno di un'Europa Unita, in ripresa economica dopo il secondo conflitto mondiale, si arriva al nuovo millennio dove la crisi ha nuovamente lasciato spazio a nuove crepe in cui le ideologie tornano a farsi portavoce del malessere. Mentre un'estetica del trauma storico si andava consolidando alla luce dei nuovi linguaggi mediatici, l'alba del

ventunesimo secolo è segnata da un nuovo trauma per l'occidente. Con l'attacco al *World Trade Center*, non in quanto unico, ma sicuramente come il più eclatante atto di terrorismo fondamentalista fino ad allora conosciuto, discriminazione e paura diventano forze latenti e aggressive pronte ad esplodere nei numerosi momenti di crisi che la radicalizzazione del terrorismo islamico ha comportato. Spiegelman è un esempio di come le generazioni che si sentono a cavallo tra eventi catastrofici di tale portata finiscano per tracciare un terribile filo rosso con cui rileggerli entrambi. Stesso discorso anche con Safran Foer e il suo celebre *Extremely Loud and Incredibly Close*, che si muove, come accennato, tra i bombardamenti di Dresda e l'attacco alle torri gemelle. Proprio come nel caso del trauma individuale, la temporalità sconvolta e frammentata collettiva genera tristi echi di passati momenti di crisi che già avevano segnato l'identità. L'insensatezza delle perdite nei conflitti è tristemente simile a quelle che si sta sperimentando con la nuova minaccia fondamentalista del sedicente stato islamico: gli scenari traumatici non hanno fatto che moltiplicarsi.

Seconda parte

9/11: Nuove estetiche post-traumatiche

1. L'ombra dell'attacco

To die, it's easy. But you have to struggle for life.
Art Spiegelman, *Maus I: A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*

Dopo il successo di *Maus*, Art Speigelman lavora, tra vari progetti, anche alle copertine del *New Yorker*. L'undici settembre il fumettista è a passeggio con la moglie non lontano delle torri e vive in prima persona l'attentato. Decide così di condividere nuovamente la sua esperienza traumatica a partire dalla scelta dall'illustrazione per la copertina della rivista: una pagina completamente nera su cui si staglia solo l'ombra dei due edifici. Nel 2004 pubblica poi *In the Shadow of No Towers*, un nuovo lavoro sull'elaborazione del trauma e sulle ossessioni che comporta il farne esperienza. Tradotto in italiano come "L'ombra delle torri", il titolo perde in traduzione quell'insistenza sul concetto di assenza, così centrale nell'opera. Spiegelman stesso dichiara:

Non essendo particolarmente attrezzato per essere d'aiuto nella ricerca dei sopravvissuti, mi dedicai a cercare un'immagine che illustrasse la catastrofe. Nonostante quella che sentivo essere l'irrelevanza del compito, la cosa mi diede modo di neutralizzare il trauma e di concentrarmi su qualcosa. È stato doloroso riconciliarmi di nuovo con il vuoto. Volevo vedere il vuoto, e volevo trovare l'immagine terribile, quella che ispira lo sgomento, di ogni cosa che è scomparsa quella mattina. Il surrealismo era inadeguato e, dopo aver disegnato diversi simil-Magritte a colori brillanti, dovetti indirizzarmi verso i quadri nero su nero di Ad Reinhardt per trovare una soluzione [...] Una finitura lucida sovrastampata contribuisce alla persistenza dell'effetto spettrale delle sagome, dato che sottolinea la loro presenza attraverso l'oscurità.⁸²

⁸² A. SPIEGELMAN in F.MIGNANTI "In the Shadow of No Towers: l'arte grafica di Art Spiegelman come contro-narrazione di 9/11" in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura*

Come accade per *Maus*, Spiegelman cerca uno strumento per lavorare sullo shock, al fine di narrare dell'esigenza di riempire attraverso l'arte un vuoto in cui si rischia di perdersi, in cui si insinuano le paure di un'intera comunità spaesata che l'artista pone al centro della sua opera. Ironicamente, infatti, Spiegelman mischia stereotipi americani, simboli della propaganda terroristica e personaggi del fumetto classico statunitense, muovendosi costantemente tra il piano personale e quello collettivo. Diviso tra la paura per il terrorismo e la rabbia per la risposta governativa all'attentato, ciò che appare più rilevante in un discorso sulla autonarrazione nel post-traumatico è il ritorno della maschera da topo che Art aveva usato in *Maus*.



Fig. 9, Art Spiegelman, *In the Shadow of No Towers*, 2004

Questa volta, a differenza dell'Olocausto, il fatto che l'esperienza traumatica sia direttamente esperita dall'autore e non mediata dal racconto di altri paradossalmente complica l'approccio narrativo. Inizialmente, infatti, Spiegelman raffigura se stesso in maniera verosimile, anche ironizzando su vizi fin troppo umani nella reazione allo stress come lo scaricare l'ansia sul fumo, che in più di un'occasione il mezzo del fumetto permette di trasformare progressivamente in quello delle torri. Poco dopo però ecco che riappare la maschera dell'animale in quanto alter-ego nella narrazione del trauma. Ciò che apparentemente era funzionale alla narrativizzazione dell'Olocausto, come la possibilità di mettere dei filtri che rendessero più facilmente affrontabile il racconto, si trasforma in una vera e propria trappola. Con l'insorgere di una nuova memoria traumatica, improvvisamente la trasfigurazione come protezione si trasforma in un vero e proprio *Io* alternativo che riappare quando si ripropone un evento scioccante. Visto il rapporto complesso tra la temporalità e la dimensione post-traumatica gli eventi qui si sovrappongono, riaprendo vecchie ferite. Se poi il momento in cui ciò accade è rievocato costantemente, le conseguenze si complicano ulteriormente, poiché il blocco malinconico finisce per farsi condizione esistenziale:

A chronicler of passing events may report that the episode itself lasted no more than one instant- a gunshot, say- but the traumatized mind holds on to that moment, preventing it from slipping back into its proper chronological place in the past, and relives it over and over again in the compulsive musings of the day and the seething dreams of night. The moment becomes a season, the event becomes a condition.⁸³

⁸³ K. ERIKSON, "Notes on Trauma and Community" in *Trauma. Exploration in Memory*, A.KAPLAN (ed.), op. cit., p.185.

Se la distruzione di uno dei simboli dell'occidente viene riproposto ossessivamente non solo alle sessantamila persone che abitavano New York e che ne subiscono quindi il primo contraccolpo, ma anche al resto del mondo attraverso il web e la tv, si comprende come sia possibile che un evento si tramuti in "condizione". Le macerie da elemento fisico si trasformano in metafora che la letteratura, il teatro, il fumetto, le arti tutte assorbe e ripropone. Come fu scritto qualche anno dopo l'attacco nel racconto della ricostruzione che ha portato alle fontane di Ground Zero e alla *Freedom Tower*: «The shape of the future was determined by the shape of those happenings: the battle, the circus, the process»,⁸⁴ ma il lavoro che doveva essere fatto aveva a che fare, sempre a detta di Philip Nobel, con la guarigione, oltre che con l'economia. Se la ricostruzione andava quindi affrontata da un punto di vista materiale, con lunghi dibattiti su come e cosa andasse ricostruito, allo stesso modo le narrazioni a ridosso degli attentati si interrogarono allora sulle macerie simboliche da rimettere a posto. Se Freud in *Lutto e Melanconia* parla del lutto non solo in termini di perdita di una persona amata, ma dice che questa possa essere anche riguardare un ideale, una condizione, un luogo, ciò che andò perduto quella mattina di settembre furono molto più di due edifici e di 3.000 vittime di circa 70 nazionalità diverse. Salman Rushdie, come già detto, fu una delle voci più influenti che aprì il dibattito su come uno scrittore, un artista, possa cercare di riscrivere e raccontare la data e l'orrore di quel giorno che superò la frontiera dell'immaginabile creando fratture profonde nell'idea di società cosmopolita newyorkese:

⁸⁴ P. NOBEL, *Sixteen Acres: Architecture and The Outrageous Struggle For The Future of Ground Zero*, New York, Metropolitan Books, 2005, p.15.

I am trying to talk about literature and ideas, but you see that I keep being dragged back to catastrophe. Like every writer in the world, I am trying to find a way of writing after September 11, 2001, a day that has become something like a borderline. Not only because the attacks were a kind of invasion but because we all crossed a frontier that day, an invisible boundary between the imaginable and the unimaginable, and it turned out to be the unimaginable that was real.⁸⁵

Il lavoro di propagazione dell'informazione tramite immagini, suoni, linguaggio conciso e diretto dei mezzi di comunicazione di massa, hanno inoltre contribuito ulteriormente alla nascita di un certo tipo di scrittura post-11 settembre. Se l'interiorizzazione dell'evento traumatico lavora attraverso simboli, il contributo dei media non fa che alimentare questo processo e rendere ancora più complessa l'opera di narrativizzazione. Capaci di registrare, immagazzinare e riprodurre all'infinito un'incredibile quantità di dati, queste peculiarità rendono i mezzi di comunicazione di massa una sorta di potenziamento della memoria collettiva traumatizzata, da un lato favorendo la ripetizione ossessiva dell'accaduto, dall'altro fornendo infinito materiale per il lavoro sul racconto finalizzato all'elaborazione.

The relation between trauma and language is a problematical one. Trauma involves an event that cannot be spoken. The traumatic event is a blank, in the face of which words always and necessarily fall short. And yet trauma must be spoken. Trauma leads to numbness, flashbacks or nightmare, these intrusive symptoms can only be dealt with when a traumatic memory must be turned into narrative memory.⁸⁶

Solo trasformando la memoria traumatica in memoria narrativa, come si è visto, si può avviare il processo di elaborazione della perdita e nella letteratura

⁸⁵ S.RUSHDIE, *Step Across This Line*, London, Vintage, 2002, p. 99.

⁸⁶ K. VERSLUYS, *Out of the Blue*, New York, Columbia University Press, 2009, pp.156-57.

post 9/11 si avverte come questo possa accadere solo riaffrontando il trauma tramite tecniche narrative, già sperimentate nel racconto di altri traumi collettivi, che da una parte rispettino e utilizzino i meccanismi della memoria traumatica, come la frammentarietà del ricordo, dall'altra per la prima volta affrontino un nuovo tipo di memoria collettiva che lavora per immagini condivise. Il lavoro sulla testimonianza diventa così ancora più complicato e scivoloso.

2. Trauma latente, terrorismo agente

Il terrorismo è un modo di comunicare,
senza comunicazione non vi sarebbe terrorismo
-Marshall McLuhan, *Stille*

Il 20 settembre del 2001 l'allora presidente degli Stati Uniti G.W. Bush usa per la prima volta la definizione di *War on terror* per descrivere quello che si sarebbe rivelato solo l'inizio dell'epoca contemporanea insanguinata dagli attacchi terroristici di matrice jihadista. Le immagini dell'attacco al *World Trade Center*, avevano già irrimediabilmente segnato il nuovo secolo con la loro portata traumatica. La sequenza degli aerei che si infrangono nelle torri e il loro successivo collasso sono fotogrammi che hanno squarciato in due la storia dell'occidente contemporaneo: da una parte le conquiste del dopoguerra, le lotte per i primi diritti fondamentali, il boom economico, il consolidamento della natura cosmopolita delle più grandi città del vecchio e del nuovo continente; dall'altro, dopo l'attacco, l'entrata in una nuova epoca segnata dalla paura, dalle divisioni, dai fondamentalismi e del parallelo aggravarsi della crisi economica. Prima dell'undici settembre in realtà erano già stati numerosi gli attentati jihadisti, anche in città poi nuovamente coinvolte nel XXI secolo: a Madrid nel 1985 un'esplosione in un ristorante provoca 18 morti, mentre a New York nel 1993 il *World Trade Center* viene invece colpito da un terrorista, che uccide sei persone e ne ferisce circa mille. Attentati rivendicati dal fondamentalismo islamico, ma in un periodo storico in cui questo ancora non aveva instaurato con i media un rapporto strumentale come dal 2001 in poi. Risulta ormai chiaro, dopo gli ultimi attacchi, che il vocabolario degli

attentatori si fortifichi attraverso i mezzi di comunicazione di massa in un'azione che da unicamente retorica diventa addirittura di autenticazione. Un esempio è l'invocazione *Allāhu akbar*, ormai tristemente conosciuta, ma già contenuta al punto 9 del documento di preparazione tecnica e spirituale fornito da al-Qaeda agli attentatori prima che si imbarcassero sui rispettivi voli 9/11:

9. Nel corpo a corpo battiti come si battono gli eroi che non vogliono più ritornare in questo mondo e di ad alta voce *Allāhu akbar*, perché *Allāhu akbar* induce il terrore nei cuori degli infedeli. Disse l'Altissimo «Colpiteli alla nuca e spezzate loro ogni dito»⁸⁷

Già dall'estratto appare chiaro che generare terrore sia uno dei fini dell'esclamazione, diventando un atto linguistico lontano dalla sua natura puramente spirituale. Dopo gli attentati del 2001, però, per quanto come visto fosse già in uso, la formula non aveva la rilevanza che ha acquisito negli ultimi anni. In parte a causa della lunga serie di attentati 'di terra' che garantiscono maggiori testimonianze dirette, in parte proprio per i meccanismi con cui si è costruita la narrazione di tali eventi. L'esempio di *Allāhu akbar* aiuta a comprendere come il linguaggio diventi performativo perché elemento costituente dell'azione stessa. Invocare *Allāh* in queste circostanze, sentirlo invocato, o anche solo venire a sapere che sia stato invocato, immediatamente connota l'azione come potenzialmente terroristica, moltiplicando l'effetto traumatico visto il clima di tensione in cui è immersa la contemporaneità. La voce del terrorismo nella sua amplificazione attraverso i media, che ne diventano anche piattaforma di propaganda, arriva a mietere ancor più vittime di quelle unicamente coinvolte nell'azione, anzi, è il

⁸⁷ In D. SALERNO, *Terrorismo, Sicurezza, Post-conflitto. Studi semiotici sulla guerra al terrore*, op.cit. p.21

linguaggio stesso che diventa azione. Mentre il punto 10 del documento citato prosegue, infatti, con la promessa che dopo la morte i martiri si ritroveranno nel giardino delle vergini, si può notare come anche il ritorno alla retorica delle guerre contro gli infedeli fornisca una nuova prospettiva sui meccanismi del proselitismo durante un conflitto e una riabilitazione dell'idea dell'eroe singolo. Se i paesi coinvolti nei conflitti mondiali, anche se purtroppo ed evidentemente solo in parte, sembrano scoprire l'insensatezza delle carneficine e la pericolosità dell'idea di una superiorità religiosa, razziale, morale, segnando il declino irrimediabile dell'immagine del soldato come eroe predestinato, la propaganda della *jiha*d la nobilita nuovamente proprio in nome della glorificazione del martirio.

Whereas secular terrorist regard violence either as a way of instigating the correction of a flaw in a system that is basically good or as a means to foment the creation of a new system, religious terrorist see themselves not as components of a system worth preserving but as "outsiders" seeking fundamental changes in the existing order. This sense of alienation also enables the religious terrorist to contemplate far more destructive and deadly types of terrorist operation than secular terrorist, indeed to embrace a far more open-ended category of "enemies" for attack- that is, anyone who is not a member of the terrorists' religion or religious sect. This explains the rhetoric common to "holy terror" manifestos describing those outside the terrorists' religious community in denigrating and dehumanizing terms as, for example "dogs", "children of Satan", and "mud people". The deliberate use of such terminology to condone and justify terrorism is significant, for it further erodes constraints on violence and bloodshed by portraying the terrorists' victims as either subhuman or unworthy of living.⁸⁸

I nuovi martiri puntano, o vengono convinti, a neutralizzare il nemico in nome quindi di un piano divino e di una società di là da venire, anche se

⁸⁸ B. HOFFMAN, *Inside Terrorism*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 89.

paradossalmente nella nuova crociata il sedicente califfato utilizza strumenti familiari al nemico stesso. Si sa ad esempio quanto la rete abbia giocato un ruolo fondamentale nella propaganda jihadista, basti pensare ai video delle esecuzioni o ai fotomontaggi utilizzati sui manifesti di propaganda contro la società occidentale, ma rientra nello stesso discorso anche la creazione di un vero e proprio *brand* Isis, a partire dalle bandiere, fino allo stilista per creare le divise del califfato. È questo che il 9/11 ha per primo introdotto come modalità di attacco: la strumentalizzazione mediatica con l'utilizzo di simboli familiari alla cultura occidentale su cui incombe la minaccia terrorista, pratica in uso dal video di Osama Bin Laden diffuso il 7 ottobre 2001 in cui veniva dichiarata guerra agli USA. L'uso strumentale del terrore però è un marchio di fabbrica di entrambe le fazioni: basti pensare alle immagini del 2004 dei militari americani che torturano i prigionieri nel carcere di *Abu Ghraib* che, come afferma Codeluppi trasformava:

...anche l'America in uno Stato terrorista. Il sociologo francese (Baudrillard) perciò ha scritto di questo argomento nell'articolo *Pornographie de la guerre*, pubblicato poi su *Libération* il 19 maggio 2004 e tradotto pochi giorni dopo su *Repubblica* con il titolo *Il reality dell'orrore*. La sua tesi è che non c'è più bisogno di giornalisti "embedded", cioè incorporati nelle truppe come nella guerra del Golfo. Grazie alle tecnologie digitali sono adesso i soldati stessi a produrre delle immagini che vanno pienamente a integrarsi nella guerra. Per Baudrillard, pertanto, la guerra è pornografica perché non riesce a essere soltanto se stessa, a ucidere semplicemente delle persone, ma è costretta a diventare anche intensamente oscena e immorale. Come la società. Infatti, come succede più in generale a tutte le immagini circolanti nel sociale contemporaneo, anche queste fotografie delle torture non sono più in grado di rappresentare la realtà. Costrette a mostrare tutto, a rendere tutto esplicito e trasparente, hanno perso la capacità di comunicare. La rappresentazione prevedeva uno sguardo distante rispetto a una "messa in scena", ma ora non esiste più nessuna scena.⁸⁹

⁸⁹ V. CODELUPPI "Baudillard, il terrorismo e i media" i J. BAUDILLARD, *Pornografia del terrorismo*, op.cit., p. 21.

Da allora e ancor più con la nascita dello Stato Islamico è diventato centrale il discorso sui simboli: parole ed immagini si sono susseguite rafforzando e modificando la portata degli eventi, generando schieramenti, costruendo nuove comunità immaginarie divise dagli eventi e unite nella paura. Judith Butler fornisce un esempio di come assenza o presenza di un simbolo abbiano potuto dal 9/11 costruire barriere:

What kind of public culture is being created when a certain “indefinite containment” takes place outside the prison walls, on the subway, in the airports, on the street, in the workplace? A falafel restaurant run by Lebanese Christians that does not exhibit the America flag becomes immediately suspect, as if the failure to fly the flag in the months following September 11, 2001 were a sign of a sympathy with al-Qaeda, a deduction that has no justification, but which nevertheless ruled public culture- and business interests – at that time.⁹⁰

L'iconografia post-traumatica, che siano da una parte le bandiere nere o dall'altra quelle delle nazioni come Francia, Belgio o Germania proiettate sugli edifici più importanti come espressione solidale e di vicinanza alle vittime, e il linguaggio del trauma collettivo, come la diffusione degli hashtag *#prayfor*, sono diventati così elementi che hanno significativamente plasmato la società contemporanea, diventandone un elemento costituente. La letteratura, il cinema, l'arte in quanto espressioni della società hanno quindi posto al centro questi elementi la cui commistione ha dato vita a una nuova narrativa sul racconto del trauma. I tratti in comune con la narrativa post-traumatica del secolo scorso sono numerosi, ma dopo il 9/11 si viene a creare un vero e proprio filone letterario post-attentati che aggiunge, si vedrà, delle caratteristiche nuove alla forma del *Trauma Novel*.

⁹⁰ J. BUTLER, *Precarious Life, The Power of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004, p. 77.

Partendo dall'undici settembre, passando per i tristi fatti di Madrid, Londra e Parigi, purtroppo seguiti ancora da tanti atti di barbarie, si andrà ad analizzare come il romanzo, ma anche il cinema o l'arte, dialoghino con la realtà contemporanea su cui incombe la latenza traumatica. Nella sua rievocazione non solo un'arma per l'elaborazione, ma anche, di contro, una forza propagatrice che ne alimenta la latenza stessa. Rimane centrale la figura del testimone, nuovamente diretto, indiretto, fittizio, che riutilizzano come in passato tanto la fiaba quanto la distopia in quanto metafora strategica per eccellenza per comprendere l'incomprensibile.

3. Figure che cadono

Tutte le famiglie felici si somigliano;
ogni famiglia infelice è invece disgraziata a modo suo.
– Leo Tolstoy, *Anna Karenina*

Extremely Loud and Incredibly Close di Jonathan Safran Foer e *Falling Man* di Don DeLillo sono forse tra i romanzi più celebri sull'attentato al *World Trade Center*. Entrambi presentano molte tra le caratteristiche più diffuse della letteratura post-attentato di stampo occidentale. Entrambi, ad esempio, sono costruiti attorno all'immagine ormai diventata icona dell'9/11, la fotografia di Richard Drew *The Falling Man* che ritrae uno dei tanti corpi in caduta dalla torre nord la mattina dell'attacco. Susan Sontag ha scritto molto sull'impatto di questo tipo di immagini nella memoria:

Nonstop imagery (television, streaming video, movies) is our surround, but when it comes to remembering, the photograph has the deeper bite. Memory freeze-frames; its basic unit is the single image. In an era of information overload, the photograph provides a quick way of apprehending something and a compact form of memorising it. The photograph is like a quotation, or a maxim or proverb. Each of us mentally stocks hundreds of photographs, subject to instant recall.⁹¹

Quanto la fotografia del cosiddetto *jumper* dal *Windows of the World*, il ristorante della Torre Nord, abbia colonizzato traumaticamente l'immaginario di molti lo si capisce dal fatto che l'immagine, in un primo momento pubblicata sul *New York Times*, fu poi censurata per molti anni, con l'accusa di essere eccessivamente violenta nel mostrare la scelta estrema compiuta da alcuni. Che la

⁹¹ S. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, op.cit. p. 22.

questione non fosse chiusa si capì con l'inchiesta condotta qualche anno dopo del giornalista Tom Junod, seguita dal documentario di Henry Singer, che furono prodotti qualche anno dopo, in cui veniva condotta una vera e propria *quest* alla ricerca dell'identità del soggetto della fotografia. Oggigiorno sembra assurdo che ci siano voluti anni prima che l'immagine fosse di nuovo al centro dei dibattiti mediatici e letterari dopo essere stata sottratta al grande pubblico perché troppo emotivamente impegnativa da far circolare, eppure fornisce un'idea di quanto il processo di mediatizzazione della catastrofe e la diffusione di immagini scioccanti si sia velocizzata con l'incremento degli attacchi terroristici e dei drammi dei migranti nel Mediterraneo. Riprendendo le parole di Schechner sul terrorismo come pratica profondamente performativa tutto ciò risulta ancor più comprensibile:

Gli aerei esplosivi che hanno buttato giù le torri del *World Trade Center* a New York l'11 Settembre 2001 sono state la madre di tutte le azioni terroristiche. Il seguito ha cambiato non solo il modo in cui le cose sono ma il modo in cui appaiono e i modi in cui le persone si comportano [...] Tutto questo funziona nell'atmosfera di una performance globale, uno scontro di civiltà- un film epico o, piuttosto, un serial thriller. La violenza e la minaccia di violenza sono usate entrambe come strumenti di guerra e come performance simboliche.⁹²

La performance globale basata sulla reazione al terrorismo vede quindi nella letteratura una delle sue espressioni, la quale a sua volta acquisisce caratteristiche profondamente performative, come accade nei due romanzi sopra citati.

⁹² R.SCHECHNER, "Performance Globali e Interculturali", in *Mantichora* vol.2, p.8.

In *Extremely Loud And Incredibly Close*, nel tentativo di raccontare come funziona la memoria post-traumatica, Foer escogita una scrittura che non si limita all'utilizzo delle parole, ma sperimenta nuove modalità di racconto tramite un mélange di immagini, colori, foto e fotomontaggi. Il ricco apparato di elementi fotografici può apparire, a un primo sguardo, come un'interruzione continua della narrazione, la quale infatti assume un ritmo sincopato. Se però se ne osserva attentamente l'inserimento nel romanzo, il lettore ha possibilità di apprezzare l'arricchimento che fornisce alla narrazione stessa, rendendola anzi più credibile nella ricostruzione di un flusso di coscienza post-traumatico, il cui ritmo frammentato rappresenta efficacemente il modo in cui funziona la memoria sconvolta da una perdita. *Extremely Loud And Incredibly Close* è costruito, come altri romanzi fin ora analizzati, su una testimonianza: Oskar Shell, un bambino di 9 anni, ha perso il padre nell'attentato alle torri gemelle. Sono trascorsi circa due anni dalla tragedia, ma risulta immediatamente chiaro che il bambino non abbia ancora elaborato il lutto. Oskar racconta in prima persona i suoi stati d'animo, la paura, la confusione, la rabbia, l'angoscia, il che rende il romanzo esemplificativo in ogni suo aspetto delle dinamiche fin ora elencate sulla letteratura che racconta il trauma. Il confuso e impaurito stato emotivo del protagonista subisce un mutamento solo quando un giorno, rovistando tra le cose del padre, il bambino trova accidentalmente una chiave, custodita in una busta con su scritto il nome "Black". Oskar inizia così un'affannosa ricerca che lo conduce in giro per la città di New York, visto come un corpo più grande, un *Traumascap*e di Tumarkin, nel tentativo di ricucire la ferita dall'individuale al collettivo e viceversa. Questa inchiesta darà uno scopo al bambino, un motivo per andare avanti, una spinta per

poter finalmente riuscire a compiere un lavoro su se stesso, riconnettendo ancora una volta il topos della *quest* a quello del trauma. Un trauma che fa riflettere su New York come luogo in cui ricominciare a circolare anche dopo lo shock della sua evidente mutilazione, in cui Oskar infatti sembra incarnare una cellula che ne riattivi il funzionamento, contro il ristagno malinconico. Allo stesso tempo però una ambientazione così specifica intreccia più vite e più momenti storici: oltre Oskar, con la sua ricerca e le sue fobie, e sua madre, divisa tra il tentativo di ricostruirsi una vita e la preoccupazione per il figlio, ci sono due effettivi co-protagonisti che per alcuni capitoli parlano in prima persona, il nonno e la nonna del bambino, genitori del padre deceduto nell'attentato. Entrambi costituiscono dei ponti con quel passato che sembra riaffacciarsi tragicamente come nel caso di Spiegelman quando dall'Olocausto si trova a parlare del 9/11, ponte temporale che diventa quasi tratto caratteristico della letteratura post-attacco. I due anziani, infatti, sono funzionalmente inseriti da Foer nel romanzo come testimoni del bombardamento di Dresda nel 1945, durante la seconda guerra mondiale. La loro storia come coppia e come singoli individui è complessa, s'intreccia con il racconto di Oskar e della sua ricerca, creando un ponte tra un trauma passato e uno più recente, un *continuum* in una storia familiare che attraversa le fasi storiche più tragiche degli ultimi cento anni, e la cui eredità traumatica richiama le teorie sull'intombamento di Nicholas Abraham e Maria Torok che parlano di quei "fantasmi" che se non affrontati possono trasmettersi di generazione in generazione. La forza di Oskar, la sua spinta alla ricerca disperata di indizi, la sua capacità ingenua e fresca di costringere anche tutti gli altri personaggi a riflettere sulle proprie paure, costituiscono la forza del racconto:

The three narratives alternate in an unchanging sequence: Oskar-Grandpa-Oskar-Grandma. The novel goes through this cycle four times and comes full circle with one last chapter by Oskar. This recurrent arrangement may seem contrived or mechanical, but, pivoting upon the tale of Oskar, the novel brings a significant part of the twentieth century within the purview of September 11. Oskar's story is the 9/11 tale proper. To a large extent, the novel is the narrative of his grief. Shorn of much its direct geopolitical significance, September 11 is imaged on the most intimate scale as a personal brokenness, concretized as the rupture between father and son.⁹³

Le tre voci che aggiungono man mano elementi al racconto, sono l'una funzionale all'altra nella riscotruzione dell'intera vicenda. Ognuno di loro ha subito un trauma che viene affrontato in modi tanto simili quanto diversi nel loro essere profondamente performativi: la *quest* di Oskar, la scrittura di lettere della nonna, il rifiuto del linguaggio da parte del nonno. Ogni personaggio del racconto incarna un differente stadio nel processo di elaborazione della distinzione che fa LaCapra tra *acting out* e *working through*. Mentre, a fatica, Oskar riesce nella storia a uscire da questo stadio, grazie all'espedito della chiave che gli permette di combattere attivamente i suoi fantasmi, i personaggi dei due nonni sembrano più restii all'elaborazione. Oskar compirà il passaggio al *working through*, per quanto non ne sia consapevole sin dall'inizio e, anzi, inizi la sua ricerca proprio per avvicinarsi in qualche modo al padre, mentre per i nonni il processo di elaborazione sarà più complicato visto il grado di compromissione delle loro identità che hanno rifiutato per troppo tempo di affrontare le proprie tragedie.

Since Dominick LaCapra's reintegration of the Freudian terms 'acting out' or melancholia and 'working through' or mourning in the field of trauma studies, this dichotomy has become the default theoretical groundwork for working with trauma

⁹³ K. VERSLUYS, *Out of the Blue*, op.cit. p.79.

literature. [...] In *Extremely Loud and Incredibly Close*, these two ways of reacting to and dealing with trauma are embodied respectively by the protagonist's paternal grandfather and by his paternal grandmother, both survivors of the Allied firebombing of Dresden in 1945. Foer ties up this 'old' trauma with a fresh one-9/11- by having the Shells lose their only son, the protagonist's father, in the World Trade Center. Aspects of both acting out and working through are in turn synthesized in the protagonist himself, Oskar Shell. In his behavior, the boy displays characteristics of both a melancholic and a mourner.⁹⁴

Nella storia il personaggio adolescente è quello che ha il coraggio di agire, di affrontare le proprie paure, portando tutto il resto della famiglia verso una nuova prospettiva esistenziale più libera dai drammi del passato, senza rinnegarli. Le pagine dedicate alle memorie del nonno e della nonna di Oskar sono tra le più struggenti del romanzo. Entrambi hanno in qualche modo consegnato la propria capacità e possibilità di comunicazione alla scrittura, tant'è che le loro testimonianze si presentano sotto forma di lunghe lettere, o anche di pagine vuote. Non è sempre chiaro il destinatario, il che infittisce i misteri che si susseguono nel romanzo che altro non sono che tasselli sparsi di memorie di vita frammentate. Tassello dopo tassello le loro storie si ricompongono e il loro dramma si svela al lettore, intrecciandosi poi alla narrazione e alla storia di Oskar. Dal contenuto delle lettere che entrambi scrivono il lettore è catapultato nella sofferenza degli anziani e le due narrazioni aiutano la comprensione dell'intera vicenda familiare degli Shell. Entrambi, come detto, sopravvissuti al bombardamento di Dresda, hanno scelto di trasferirsi negli USA dove, dopo un incontro casuale, hanno deciso di unire le loro solitudini, che nonostante il matrimonio sono rimasti tali. La loro non è una

⁹⁴ S. UYTTERSCHOUT e K. VERSLUYS, "Melancoly and Mourning in Jonathan Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close*" in *Orbis Litterarum*, Singapore, Blackwell Publishing, 2008, pp. 216-217.

storia d'amore, ma piuttosto un rapporto basato sulla comune perdita di un amore importante, Anna. Esiste tra loro una sorta di tacito accordo a non parlare del passato, il che ne aumenta le distanze, non esiste condivisione, la loro vicinanza è solo fisica, ma mai emotiva. Tra loro aleggia sempre lo spettro di un passato non affrontato, che a un certo punto, in occasione di un *Halloween*, Foer fa letteralmente apparire nelle vesti di una bambina travestita da fantasma:

The doorbell rang. Your grandfather was at the airport. I opened the door and a child was standing there in a white sheet with holes cut out for her eyes. Trick or treat! she said. I took a step back.

-Who is that?

-I'm a ghost!

-What are you wearing for?

-It's Halloween

-I don't know what that means.

-Kids dress up and knock on doors, and you give them candy.

-I don't have candy.

-It's Hal-lo-ween!

I told her to wait. I went to the bedroom. I took an envelope from underneath the mattress. Our savings. Our living. I took out two one-hundred-dollar bills and put them in a different envelope, which I gave to the ghost.

I was paying her to go away.

I closed the door and turned off the lights so no more children would ring our bell.⁹⁵

In questo passaggio l'autore sembra suggerire che sia in qualche modo il fantasma di Anna a ripresentarsi sotto le vesti di una bambina in maschera per Halloween che la donna paga per andare via. La doppia perdita subita anche dal nonno, quella di una futura moglie e di un/una futuro/a bambino/a è un tabù per i coniugi, tant'è che lui non saprà fino alla fine del romanzo che la nonna era a conoscenza della gravidanza della sorella maggiore. In una delle lettere del nonno al figlio Thomas è scritto esplicitamente :«Your mother and I never talk about the

⁹⁵ J. S. FOER, *Extremely Loud and Incredibly Close*, London, Penguin, 2006, p.176.

past, that's a rule».⁹⁶ Imporsi una regola che renda la loro solitudine ancor più profonda è sintomo dell'incapacità di lasciar andare il passato, costringendosi a un presente di infelicità al quale nessuno, a furia di seppellire i propri pensieri, sembra voler rinunciare. Questi pensieri e sentimenti vengono trasformati in lettere mai spedite, o addirittura non spedibili, come quelle del nonno al proprio figlio mai nato, o a quello che ha rifiutato di conoscere, Thomas, poiché la sua nascita significava aver trasgredito all'accordo che i due avevano stabilito prima del matrimonio: niente bambini. Quando la nonna capisce di non poter sottostare a questa regola, l'uomo decide di andarsene lasciandola sola con il bambino, salvo ritornare dopo averne scoperta la morte nel terribile attentato. In questo caso si comprende come simbolicamente il nome del padre di Oskar sia stato assegnato per sopperire a una mancanza, quella del marito Thomas. Le ultime parole del nonno prima di allontanarsi dalla donna incinta sono raccontate dalla nonna, in un momento toccante del romanzo in cui si percepisce tutta l'inadeguatezza che i due provano nei confronti dell'essere sopravvissuti:

-Why are you leaving me?
-He wrote, I do not know how to live.
-I do not know either, but I'm trying.
-I do not know how to try.
There were things I wanted to tell him. But I knew they would hurt him. So I buried them, and let them hurt me.⁹⁷

L'insistenza posta sul seppellire dentro di sé le proprie emozioni conferisce ancora una volta al corpo la dimensione di una cripta, in cui l'*Io* fagocita le sofferenze senza riuscire a liberarsene poiché la mente le ha intrappolate pur di non lasciar andare via il ricordo. I nonni, inoltre, utilizzano l'inglese piuttosto che il

⁹⁶ *Ibidem*, p.108.

⁹⁷ *Ibidem*, p.181.

tedesco per comunicare, compiendo una scelta ben precisa. L'intenzione è quella di confinare la lingua madre per tentare di seppellire il ricordo delle perdite subite durante il bombardamento. Il momento in cui viene sancita quest'ulteriore regola è immediatamente prima del matrimonio: «We never used German again. The next day, your grandfather and I were married».⁹⁸ La scelta linguistica del nonno è ancor più radicale. Una volta giunto negli USA, l'uomo si chiude in un mutismo assoluto. La prima parola che viene meno è il nome di Anna, fino ad arrivare all'ultima, il pronome personale *I*. Con la creazione del *daybook*, il quaderno delle risposte preconfezionate, il nonno riesce a comunicare almeno il minimo indispensabile senza dover parlare, ma c'è un momento in particolare in cui la scrittura non basta e le parole si trasformano addirittura in numeri nel tentativo di mandare un messaggio.



Fig 10, Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005

Thomas ha abbandonato la moglie nel momento in cui lei, trasgredendo al loro accordo, è rimasta incinta e vuole tenere il bambino. Tornerà solo nel momento in cui verrà a sapere della morte del figlio dopo l'attacco alle torri gemelle. Disperato tenta di contattare la moglie per telefono, ma non potendo parlare digita i numeri che corrispondono sulla tastiera alle lettere che formano le

⁹⁸ *Ibidem*, p. 85.

parole che vorrebbe dirle. Graficamente il momento è raccontato con una sequenza lunghissima di numeri che lascia incuriosito il lettore dal lungo messaggio in codice.

Hayles ne ha ben evidenziato l'effetto straniante:

Lacking any indication of where the breaks between words occur and faced with mounting uncertainties about which of the three letters is the correct choice, the reader is confronted with possible combinations that increase exponentially as the message does go on, for some three pages of single digits separated by commas[...] It implies that language has broken down under the weight of trauma and become inaccessible not only to Thomas, but the reader as well.⁹⁹

Prima della telefonata, al lettore è descritto il momento in cui il nonno in aeroporto rientra negli USA. Al check-point un ufficiale gli chiede di specificare il motivo della sua visita, è a questo punto che Foer fa esprimere esplicitamente, e graficamente, al personaggio la sua incapacità e resistenza all'elaborazione del lutto:

When I got off the plane, after the plane, after eleven hours of travel and forty years away, the man took my passport and asked me the purpose of my visit, I wrote in my daybook, "To mourn", and then "To ~~mourn~~ try to live".¹⁰⁰

Il secondo elemento centrale nella storia è il rapporto padre-figlio. La tematica intergenerazionale, si vedrà in seguito, si presenta come tematica incredibilmente ricorrente nei testi sul trauma. Imparare a fare a meno del padre non è altro in questo contesto che riuscire a sopportare il processo di elaborazione,

⁹⁹ N. K. HAYLES, "The Future of Literature: Complex Surfaces of Electronic Text and Print Books", in *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*, U.S.A., University of Notre Dame Press, 2008, p.198.

¹⁰⁰ J.S. FOER, *Extremely Loud and Incredibly Close*, op.cit. p.268.

per quanto difficile, e quello di autoaffermazione. Il nonno ha perso definitivamente ogni speranza di riabilitare la sua figura di padre, dopo la perdita di ben due figli, e la possibilità di imparare a lavorare sul lutto sembra essere andata persa con loro. Ciò che si può provare a fare con difficoltà è cercare di vivere, e a giocare un ruolo centrale sarà Oskar in questo tentativo riabilitando almeno la figura di Thomas come nonno, dato che è impossibile riabilitare quella di padre. Allo stesso modo lo stesso Oskar riesce a lavorare su di sé grazie alla dinamica analizzata in precedenza per cui solo testimoniando cosa è accaduto più e più volte attraverso il racconto si arriva alla ricostruzione e alla ammissione anche degli aspetti più terribili dell'esperienza traumatica come il senso di colpa che spesso la caratterizza. Oskar, infatti, riesce solo alla fine del suo percorso a confessare quello che considera il più terribile segreto che si porta dentro sulla morte del padre: il non aver avuto il coraggio di rispondere quando ha capito si trattasse di messaggi d'addio:

After I listened to the messages, the phone rang. It was 10:22. I looked at the caller ID and saw it was his cell phone[...] I couldn't pick up the phone. I just couldn't do it. It rang, and I couldn't move. I wanted to pick it up, but I couldn't.¹⁰¹

Il bambino è bloccato dal terrore di dover parlare al padre cosciente che si potrebbe trattare dell'ultima volta e perde l'occasione. Il fatto però di averlo confessato sembra suggerire una speranza finale di potersi liberare da quel senso di paralisi e a riuscire a vomitare il dolore in cui si era rinchiuso, narrando quella memoria traumatica che solo rielaborata può interrompere il meccanismo del

¹⁰¹ *Ibidem*, p.301.

ristagno melanconico. Se la vera riconquista freudiana dell'Io, infatti, si allontana dal ripiegamento nostalgico, dall'attaccamento morboso e malinconico all'oggetto perduto e dal senso di colpa nei suoi confronti, il lavoro sul lutto con la conseguente riabilitazione della figura paterna avviene graficamente con la simbolica risalita dell'uomo che cade dalle torri che chiude definitivamente il romanzo. In un flipbook che invita il lettore a giocare con le ultime pagine del romanzo la sequenza del corpo in caduta viene infatti ripercorsa a ritroso, con la figura che pian piano risale verso la torre. Il movimento ascensionale sembra, apparentemente, suggerire una riconquista di quello che era il rapporto con quel corpo anche al di là dell'evento traumatico, non visto più solo come icona del trauma e del lutto, ma come elemento da cui ripartire per trovare una nuova possibilità di lavoro sull'assenza e sulla memoria.

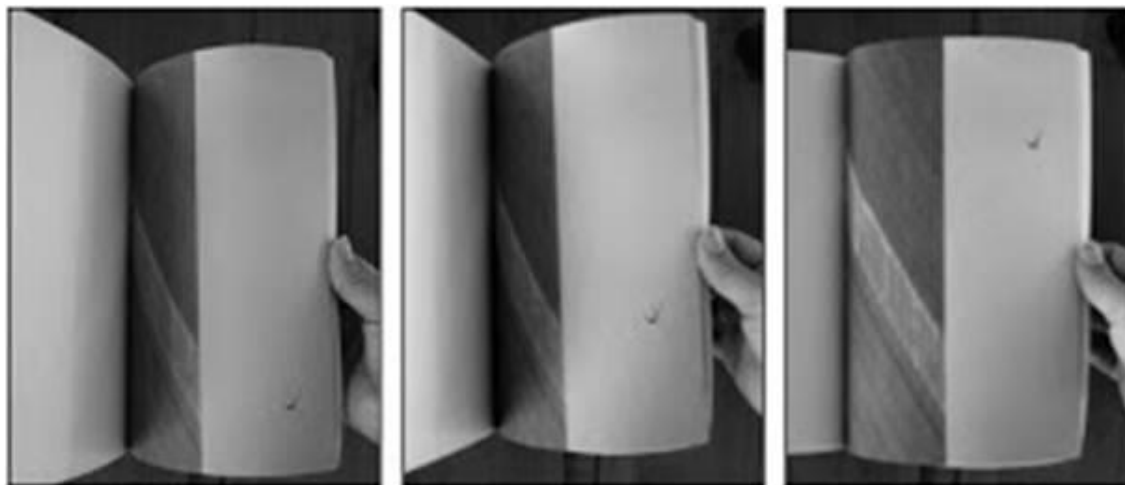


Fig.11 J.S.Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, final flipbook, pp. 327-355

Stessa immagine, ma diverso spirito in *Falling Man* di Don DeLillo, che anche pone al centro l'immagine della caduta catturata da Drew, ma ponendola come metafora senza scampo: «*L'Uomo che cade* è un romanzo sul lutto non tanto

perché descrive gli eventi dell'11 settembre, ma piuttosto insiste sulla fallibilità dei personaggi, sulla loro tendenza a cadere o fallire». ¹⁰² Decisamente meno possibilista nell'apertura all'elaborazione di quanto non sia il romanzo di Foer, DeLillo scrive un testo post-11 settembre in cui viene rappresentata la spirale depressiva in cui si è ritrovata New York dopo l'attentato. I personaggi di DeLillo, ognuno a loro modo, sembrano incapaci di sfuggire ad un destino compromesso dall'inettitudine a fronteggiare il trauma. Anche qui viene inserito l'elemento della *quest* che ruota attorno una valigetta che il protagonista si trova tra le mani durante la fuga dalle torri, ma che non sa a chi appartenga. Nella ricostruzione della storia dell'oggetto però non veicola un percorso che apre all'elaborazione come in Foer, piuttosto il contrario: la valigia reifica la predestinazione per chi non può liberarsi dall'accaduto. La persona a cui la valigetta conduce, infatti, è un'altra sopravvissuta che stringe con il protagonista una relazione proprio per la comune impossibilità di superare il trauma. La città stessa sembra essere costretta in un loop post-traumatico significato narrativamente dall'autore con la figura di un performer che compare di tanto in tanto tra le pagine mentre si aggira per New York inseguito dalla polizia che non riesce a fermarne le esibizioni. L'uomo, vestito come il protagonista della foto di Drew, in maniche di camicia e pantalone nero, si lancia con una corda da vari edifici riprendendo esattamente la posizione con la gamba piegata e le braccia lungo il corpo, a sottolineare il momento in cui il sogno dell'invincibilità americana e degli USA come *locus amoenus*, solitamente lontano dal baricentro dei conflitti, sia precipitato e la speranza di liberarsi da quel momento con lui.

¹⁰² R. GRAMANTIERI, *Post- 11 settembre. Letteratura e trauma*, Bologna, Pisani editore, 2016, p.74.

A man was dangling there, above the street, upside down. He wore a business suit, one leg bent up, arms at his sides. A safety harness was barely visible, emerging from his trousers at the straightened leg and fastened to the decorative rail of the viaduct. She'd heard of him, a performance artist known as Falling Man. He'd appeared several times in the last week, unannounced, in various parts of the city, suspended from one or another structure, always upside down, wearing a suit, a tie and dress shoes. He brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when the people were forced to jump. He'd been seen dangling from a balcony in a hotel atrium and police had escorted him out of a concert hall and two or three apartment buildings with terraces or accessible rooftops.¹⁰³

Lo scrittore in questo modo descrive quanto l'immagine sia penetrata nella coscienza collettiva post-9/11, diventandone un emblema. Ne sono prova anche le opere incredibilmente contestate di Eric Fischl *Tumbling Woman* (2002) e di Sharon Paz *Falling* (2002), entrambe ancora concentrate sull'idea di caduta inarrestabile, ma allo stesso tempo eternizzata dalla fotografia di Drew che DeLillo descrive con l'incipit: «It was not a street anymore but a world, a time and space falling ash and near night».¹⁰⁴ Caduta che non finisce con la salvezza, come nel caso del protagonista Keith Neudecker, ma diventa mera sopravvivenza. Descrivendo i momenti concitati della fuga, lo scrittore propone immediatamente una continuità tra l'individuo e il *Traumascape* «That was him coming down, the north tower»,¹⁰⁵ il cui crollo non finisce una volta recuperate le forze, ma ricomincia con l'impossibilità di superare l'evento traumatico. Dopo un primo momento di apparente recupero, accudito dalla ex moglie, infatti, Keith prima inizia una relazione con l'altra sopravvissuta legata alla valigetta, in una sorta di eco del dolore che gli sembra più reale di una vita effettiva, fino al punto poi di diventare

¹⁰³ D. DELILLO, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007, p.40.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.3.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.6.

un incallito giocatore di poker, vizio condiviso con un amico visto morire nell'attacco. Tutto nel romanzo descrive il senso di un'ineluttabilità del destino per chi è segnato dal trauma: anche il figlio di Keith passa le sue giornate a scrutare i cieli con un cannocchiale in attesa che ritorni Bill Lawton, nome storpiato dal bambino di Bin Laden, questo cattivo di cui ha sentito parlare che si aggira per i cieli. Con gli amici infatti passa il tempo alla finestra, suscitando preoccupazione nelle madri:

- Justin's getting interested in the weather. I think they're doing clouds at school", she said, realizing how hollow this sounded.
- They're not whispering about clouds.
- Okay
- It has something to do with this man.
- What man?
- This name You've heard it.
- This name- Lianne said.
- Isn't this name they sort of mumble back and forth? My kids totally don't want to discuss the matter, Katie enforces the thing. She basically inspires fear in her brother. I thought maybe you would know something.
- I don't think so.
- Like Justin says nothing about any of this?
- No. What man?
- What man? Exactly- Isabel said.¹⁰⁶

L'attesa dell'evento traumatico rientra quindi nelle sue modalità di propagazione, la sensazione che non sia finita prosegue, si espande, trova una sua eco nei media e nella loro riproposizione ossessiva del crollo. L'unica possibilità di superamento pare sia solo l'oblio più totale, tanto che il tema dell'Alzheimer torna

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.20.

più volte legato alle vicende di Lianne, l'ex moglie del protagonista. Che il commento più diffuso sull'accaduto, come riporta anche Susan Sontag nelle sue riflessioni sulla fotografia post-9/11, sia stato "sembrava un film" è esemplificativo della difficoltà che ancora oggi persiste nell'integrare come accaduta una vicenda che nel suo sembrare profondamente irrealista continua ad essere non-integrabile. Baudrillard nel suo *L'esprit du terrorisme* (2011) si chiede:

Mais la réalité dépasse-t-elle vraiment la fiction? Si elle semble le faire, c'est qu'elle en a absorbé l'énergie, et qu'elle est elle-même devenue fiction. On pourrait presque dire que la réalité est jalouse de la fiction, que le réel est jaloux de l'image... C'est une sorte de duel entre eux, à qui sera le plus inimaginable. L'effondrement des tours du World Trade Center est inimaginable, mais cela ne suffit pas à en faire un événement réel. Un surcroît de violence ne suffit pas à ouvrir sur la réalité. Car la réalité est un principe, et c'est ce principe qui est perdu. Réel et fiction sont inextricables, et la fascination de l'attentat est d'abord celle de l'image (les conséquences à la fois jubilatoires et catastrophiques en sont elles-mêmes largement imaginaires).¹⁰⁷

Se nel post 9/11 la proliferazione di queste immagini è stata, ed è ancora oggi, inarrestabile, è comprensibile la visione di DeLillo che insiste sull'impossibilità di una fuga reale dal simbolico, a maggior ragione se come afferma Baudrillard realtà e finzione sono ormai dimensioni inestricabili. Freud stesso nel definire la nevrosi traumatica parla di questa possibilità: anche se si è usciti incolumi da un evento traumatico, i sintomi psichici che sviluppa in seguito possono ripresentarsi anche con una semplice evocazione simbolica di quanto è accaduto. La circolarità del testo, con la chiusura in cui viene nuovamente raccontata la fuga dalle torri, rafforza ancor più la sensazione di un'impossibilità di

¹⁰⁷ J. BAURDILLARD, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 37.

scappare davvero da un destino segnato dal trauma subito. In chiusura, accanto a Keith, infatti, cade una camicia dalla valenza quasi fantasmatica: «Everything was, all around him, falling away, streets, signs, people things he could not name. Than he saw a shirt come down of the sky. He walked and saw it fall, arms waving like nothing in this life».¹⁰⁸ Lo stesso momento, quello dell'impatto, viene descritto anche da una seconda voce che si intermezza con le vicende di Keith, anzi, si potrebbe dire che letteralmente le due narrazioni si frantumano l'una nell'altra nelle ultime pagine. Hammad, uno dei terroristi nella cellula di Atta, descrive gli spostamenti da Amburgo alla Florida, gli addestramenti di volo, le sensazioni a pensiero di essere parte di un disegno più grande che trova nel martirio il suo massimo compimento. Prima si sono visti alcuni passaggi del documento fornito agli attentatori la notte prima dell'attentato, qui è invece immaginato il risultato di quella lettura, dei sermoni tenuti da Amir (Mohamed el-Amir el-Sayed Atta) che Hammad descrive come uno la cui mente volava alta: «his mind was in upper skies»,¹⁰⁹ quasi a sottolineare il movimento perpendicolare nello schianto tra loro e le torri, la caduta. Quello di DeLillo costituisce così uno dei racconti dal punto di vista del terrorista che si ripete negli ultimi attimi di vita: «Forget the world. Be unmindful of the thing called the world. All of life's lost time is over now. This is your long wish, to die with your brother».¹¹⁰ Così come il terrorista si ripete di dimenticare il mondo, Keith che corre lontano dalle torri con una valigetta non sua

¹⁰⁸ D. DELILLO, *Falling man*, op.cit., p.316.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.102.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.304.

in mano si ripete che quello ora era il mondo, quella “apocalisse delle Torri” come l’ha definita Marco Belpoliti in cui «ha inizio una nuova fase dell’età dei disastri».¹¹¹

¹¹¹ M. BELPOLITI, *L’età dell’estremismo*, Parma, Guanda, 2014, p.83.

4. Ricostruire

But who can remember pain, once it's over?
All that remains of it is a shadow, not in the mind even, in the flesh.
Pain marks you, but too deep to see. Out of sight, out of mind.
Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*

Janet Walker nel suo studio sul trauma, il cinema e la memoria (2005) definisce quest'ultima un territorio 'friabile'¹¹², in cui la fantasia, in senso freudiano, agisce nel colmare quei vuoti che si aprono nella temporalità sconvolta del traumatizzato. La pratica che viene definita *recovery*, a cui il soggetto accede attraverso il tentativo di rievocare l'accaduto, per avviarsi ha un incredibile bisogno tanto di questa fantasia creatrice, quanto di un destinatario che accolga la testimonianza. Nel racconto, anche se caotico e imperfetto, vengono infatti veicolati messaggi che, se anche non immediatamente consapevoli, finiscono invece per aprire la strada al recupero dei ricordi repressi. Mentre però nel caso dei traumi collettivi del XX secolo ci si doveva confrontare con tracce mancanti del trauma utili alla ricostruzione storica, nel caso dell'undici settembre ed oltre non si può più parlare di una memoria storica lacunosa, anzi, si presenta il problema opposto: quello dell'eccessiva documentazione e di un apparato iconografico che influisce sulla fantasia stessa, anche quando non si parla direttamente dell'evento. Un esempio efficace per comprendere come funzioni l'immaginazione collettiva sul 9/11 è il film del 2015 sull'impresa del funambolo Philip Petit tra le Torri Gemelle, *The Walk*. Ambientato quasi completamente sulle torri, ricostruite grazie alla potentissima grafica contemporanea, pur non riferendosi mai chiaramente

¹¹² J. WALKER, *Trauma Cinema, Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley, Los Angeles, and London, University of California Press, 2003.

all'attacco sembra costantemente suggerire il vuoto lasciato dagli edifici. L'impresa storica del 1974, quando Petit attraversò le torri camminando sul suo filo montato abusivamente, arriva allo spettatore irrimediabilmente mediata dal pensiero della loro successiva distruzione, senza che la storia ne tratti, se non per qualche accenno nella cornice iniziale quando il personaggio di Philippe Petit afferma, guardando le Torri Gemelle: «So, picture with me it's 1974, New York city, and I am in love with two buildings - two towers. Or as everyone in the world will calls them, the Twin Towers of the World Trade Center», o nel finale in cui l'inquadratura riprende le torri e le fa brillare con intento chiaramente nostalgico.



Fig 11. *The Walk*, scritto e diretto da Robert Zemeckis, 2015

Nel caso del film la nota nostalgica appare, in fondo, unicamente come un tributo che il cinema fa con i suoi mezzi ad un luogo così simbolico, anche ovviamente servendosi dell'interesse che immediatamente garantisce vista la sua iconicità, ma talvolta, come sostiene Anne Kaplan, la retorica impregnata di

orgoglio nazionale si impantana in un narcisismo ferito.¹¹³ Ciò ha complicato ancor più il discorso sul trauma legato al terrorismo contemporaneo poiché è proprio su una certa retorica nostalgica che i costruttori di antagonismi trovano terreno fertile. La strumentalizzazione della nostalgia talvolta finisce per cristallizzare le versioni delle parti in causa, definendo buoni e cattivi senza interrogarsi sulle concause degli eventi storici. A tal proposito nei *Trauma Studies* si è a lungo dibattuto, poiché alcuni teorici sostengono che per la loro evoluzione questi meccanismi hanno causato un eccessivo eurocentrismo:

Most attention within trauma theory has been devoted to events that took place in Europe and United States, most prominently the Holocaust and, more recently 9/11. The impetus for much of the current theorization about trauma and witnessing was provided by the Nazi genocide of European Jews. As is apparent from work of Caruth, Felman and Laub, Hartman, and LaCapra, trauma theory as a field of cultural scholarship developed out of an engagement with Holocaust testimony, literature and history. However, if trauma theory is to redeem its promise of cross-cultural ethical engagement, the sufferings of those belonging to non-Western or minority cultures must be given due recognition.¹¹⁴

Questo eurocentrismo comporta senza dubbio una radicalizzazione ancora più estrema nella suddivisione degli schieramenti e di conseguenza, anche in questo caso, nella riproduzione letteraria delle testimonianze che si dividono a loro volta in due fazioni che si raccontano.

¹¹³ E.A. KAPLAN, *Trauma Culture: The Politics of terror and Loss in Media and Literature*, op.cit.

¹¹⁴ S. CRAPS, "Beyond Eurocentrism. Trauma Theory in the global age" in *The Future of Trauma Theory*, op.cit. p. 46.

5. Prospettive

The truth is the thing I invented so I could live.
Nicole Krauss, *The History of Love*

There was another document on the table, a four-page booklet in Arabic, put together by Information Office in Kandahar (and bound in grimy tassel). Each of them had been given one; the other would often produce their personal copy and nod and sway and mutter over it for hour after hour.

But Muhammad Atta wasn't like the others (and he was paying a price for it). He had barely glanced at the thing until now. 'Pull your shoelaces tight and wear tight socks that grip the shoes and do not come out of them.' He supposed that this was sound advice. 'Let every one of you sharpen his knife and bring about comfort and relief of his slaughter.' A reference, presumably, to what would happen to the pilots, the first officers, the flight attendants. Some of the Saudis, they said, had butchered sheep and camels at Khaldan, the training-camp near Kabul. Muhammad Atta did not expect to relish that part of it: the exemplary use of the box-cutters. He pictured the women, in their uniforms, in their open-necked shirts. He did not expect to like it; he did not expect to like death in that form.¹¹⁵

Martin Amis con *The Time's Arrow*, come visto in precedenza, aveva già provato ad entrare nella testa di un uomo la cui vita era stata votata al male nei campi di sterminio. Anche in quella occasione lo scrittore ripercorre, anche se all'indietro, gli ultimi istanti della vita del protagonista per provare a raccontare come fosse possibile compiere delle scelte atrocemente incomprensibili. Dal 2001 Amis sceglie di confrontarsi con l'attacco al *World Trade Center* e sono numerosi gli articoli, i saggi, le storie brevi che da quell'anno comporrà sull'accaduto, fino a pubblicarne una raccolta dal titolo *The Second Plane: September 11, 2001-2007*. La citazione

¹¹⁵ M.AMIS, "The Last Day of Muhammad Atta" in *The Second Plane: September 11, 2001-2007*, London, Vintage, 2008, p.100.

riportata in apertura del capitolo appartiene a una delle storie brevi più recenti, scritta nel 2006 e pubblicata sul *New Yorker*, ripercorre le ultime ore di Atta, il più noto tra gli attentatori, nonché il più anziano, che l'undici settembre si mise al comando del velivolo che colpì la Torre Nord. Amis non è stato l'unico a compiere questa operazione, come si vedrà: i romanzi che tentano di riscrivere l'accaduto dal punto di vista dei terroristi corrispondono in parte a quell'operazione che già era stata tentata da Amis stesso, da Littell con *Le Benevole* o ancora dal lavoro teatrale *Ubu and the Truth Commission*¹¹⁶ di Jane Taylor, diretto da William Kentridge, sul post-apartheid. L'interesse nei *perpetrators* dei crimini storici si va infatti diffondendo, costituendo una interessante aggiunta nella categoria dei *Trauma Novel* a cui fa riferimenti Luckhurst. Le caratteristiche stilistiche già identificate di molti romanzi post-traumatici vengono rispettate, tanto nella scomposizione temporale, con continui flashbacks e ripetizioni, quanto nelle forme ossessive con cui si ripropongono i pensieri della voce narrante. Il tema dell'autoaffermazione ricorre in questi testi poiché, come afferma Domenico Tosini nel suo studio sul

¹¹⁶ Attraverso un mezzo diverso e con meno distanza temporale dai fatti di cui si narra, la vicenda ruota attorno l'organo della Truth and Reconciliation Commission (TRC), il tribunale che si occupò di raccogliere le testimonianze delle vittime dell'apartheid. Il tribunale accoglieva anche dichiarazioni rilasciate dai collaboratori nella pratica di segregazione razziale, i quali potevano rilasciare dichiarazioni sulle loro azioni e chiedere una sorta di assoluzione. All'interno dello spettacolo il racconto delle testimonianze si intreccia con una serie di documenti video. Ciò che emerge anche da questo tipo di lavoro è che sul racconto e sulla riproposizione narrativa dei fatti si basa l'unica possibilità di elaborare e ricostruire l'impatto di cosa sia accaduto nei meccanismi complessi alla base dei traumi storici. Come suggerito dal titolo l'opera si ispira liberamente alla vicenda dell'*Ubu Roi* di Jarry e risulta particolarmente interessante vista la commistione di mezzi presenti sulla scena. Volti a raccontare il tormento interno del protagonista, in un misto di rievocazione delle crudeltà e senso di colpa, l'utilizzo di video installazioni in scena, di pupazzi e di attori di varia provenienza si presta a raccontare le dinamiche profondamente performative che caratterizzarono i racconti e le procedure utilizzate dalla commissione stessa. Come afferma lo stesso Kentridge: "The Commission itself is theatre, or at any rate a kind of ur-theatre [...]. One by one witnesses come and have their half hour to tell their story, pause, weep, be comforted by professional comforters who sit at the table with them. The stories are harrowing, spellbinding. The audience sit at the edge of their seats listening to every word. This is exemplary civic theatre, a public hearing of private griefs which are absorbed into the body politic as a part of a deeper understanding of how the society arrived at its present position." (W.Kentridge, in J. Taylor, *Writer's Note*, 2007 p. iv).

terrorismo: «Tutti i gruppi armati hanno bisogno di legittimazione, perché la perdita della legittimità significa il venir meno del sostegno da parte della società nella quale agiscono».¹¹⁷ In questo modo si comprende immediatamente perché, si vedrà, c'è in questi romanzi una grande insistenza sul senso di appartenenza ad un piano più grande e si attinge a una retorica della guerra che nell'Occidente contemporaneo si era apparentemente estinta con i conflitti mondiali.

L'emergere della globalizzazione delle comunicazioni crea un palcoscenico inedito per il terrorismo internazionale. È la componente mediatica che viene ritenuta da molti la condicio sine qua non del nuovo terrorismo internazionale. Quest'ultimo viene paragonato a una nuova forma di teatro. I terroristi vogliono molti spettatori, non molti morti, e gli attacchi sono una coreografia costruita per le telecamere. La spettacolarità, l'imprevedibilità, la drammaticità delle azioni terroristiche si sposano perfettamente con i valori notiziari dei media, costringendoli a dedicare ampi spazi al fenomeno. Da queste considerazioni nasce la "teoria del contagio", secondo la quale esisterebbe una precisa relazione tra l'impatto del terrorismo e lo sviluppo dei media [...] Sono i mass media a pubblicizzarlo e a favorirne l'imitazione e la proliferazione. La conquista della visibilità spinge i gruppi "terroristici" a insistere e porta altri gruppi a seguire il loro esempio.¹¹⁸

La performatività intrinseca nel nuovo modo di fare terrorismo si muove quindi tra due estremi apparentemente inconciliabili, ma che in realtà si sono rivelati una strategia vincente nel seminare terrore e nelle vittorie riportate in quella guerra da salotto che si vince sugli schermi del televisore¹¹⁹ di cui parla Scurati: da una parte il ritorno all'idea di una presunta guerra santa i cui aspetti caratterizzanti riciclano concetti come la guerra agli infedeli dell'undicesimo secolo, così come la propaganda fondamentalista a favore del sacrificio in nome del

¹¹⁷ D. TOSINI, *Terrorismo e antiterrorismo nel XXI secolo*, Bari, Laterza, 2007, p.10.

¹¹⁸ E. De ANGELIS, *Guerra e Mass Media*, Roma, Carocci, 2007, p.56.

¹¹⁹ A. SCURATI, *Televisioni di guerra*, Verona, Ombre corte, 2003.

sedicente stato islamico; dall'altra si ha invece la tecnologia più sofisticata al servizio del terrore, lo studio sull'apparenza di tale propaganda, a partire dai fotomontaggi, fino alle scelte d'immagine per bandiere, divise, video in cui si giura fedeltà alla causa che diventano puntualmente virali in rete. È con il 9/11 che questo processo ha inizio, mentre le sue conseguenze continuano a generare vittime, la cui vita cambia significativamente, che ci si trovi da una parte o dall'altra delle 'fazioni'. Oltre alla militarizzazione dei luoghi turistici e dei controlli aerei, abbiamo nuovamente guerre che si muovono su due fronti, quello più canonico e terribile dei bombardamenti nei paesi orientali coinvolti, e quello 'invisibile' che portava il bambino in *Falling Man* a scrutare i cieli in cerca di aerei. Mentre tutto ciò accade nella realtà, pur con caratteristiche quasi irreali, la letteratura prova a interpretare con i suoi mezzi cosa stia accadendo in queste comunità.

Alla guerra permanente corrisponde quindi una propaganda altrettanto permanente, che si estende oltre le singole guerre "guerreggiate", per creare uno stato di guerra continuo. Un diffuso e ineliminabile senso di insicurezza viene esorcizzato attraverso il palliativo di una guerra infinita [...] Come sfondo della guerra globale permanente viene poi introdotta una nuova grande narrazione, dopo il vuoto seguito alla caduta dell'URSS. L'immagine del mondo corrisponde a uno scontro di civiltà. La distinzione tra bene e male, tra civiltà e barbarie, appare netta, e non c'è più posto per le sfumature e per i distinguo. Nella lotta al terrorismo l'imperativo è "o con noi o contro di noi".¹²⁰

Con noi o contro di noi non è solo l'imperativo nella lotta al terrorismo, ma anche la sfida del terrorismo stesso. Nel romanzo di Jarrett Kobek *ATTA* la suddivisione del mondo in *noi* e *loro* segue la metafora architettonica su cui, già nella sua tesi di laurea, l'attentatore del 9/11 fonda la sua visione del mondo. Atta,

¹²⁰ *Ibidem* p.90.

infatti, negli studi condotti parte al Cairo, parte in Germania scrive di quanto le costruzioni che egli definisce occidentali, come i grattacieli, abbiano rovinato lo skyline di città quali Aleppo, significando l'infinita e ingiusta invasione che hanno dovuto subire i paesi arabi da parte delle superpotenze occidentali. Già in Germania sviluppa le prime radicali posizioni antisemite e antiamericane, fino a radicalizzarsi e fondare la cellula di Amburgo che entrerà presto in contatto con Bin Laden e al tragico epilogo del dirottamento degli aerei. Il romanzo di Jarrett Kobek segue due piani temporali, uno che racconta la storia di Atta dall'infanzia alla radicalizzazione, l'altro relativo invece più nello specifico all'attentato. Le due narrazioni sono alternate e numerate in ordine decrescente dal nove all'uno, la prima con il titolo in lettere (*nine, eight, seven...*), la seconda numericamente (9, 8, 7...). In entrambe le sequenze tornano i pensieri ossessivi sui grattacieli che incarnano simbolicamente le ingiustizie, il nemico, eppure sembrano anche suscitare nel giovane Atta una fascinazione. Viene descritto il periodo in Germania, i rapporti con la famiglia, l'incontro con Bin Laden. L'ossessione del protagonista nel suo sentirsi un eletto, in quanto mezzo della volontà divina, riempie i suoi pensieri di quelle stesse frasi retoriche che già Amis aveva usato nel descrivere il rapporto tra Atta e i confratelli:

The compound radiates inner beauty, that of self-containment. A self-sustaining environment. The brothers want nothing from the outside world. They work the land. Their moral instructions come from Qu'ran. They pray. Nothing comes in, nothing goes out. Only new recruits, new soldiers for Allah, Even Talibans are unwelcome. The doors open only for those who behead America, striking away the fangs of the great Jew serpent.¹²¹

¹²¹ J. KOBK, *ATTA*, Los Angeles, Semiotext(e), 2011, p.123.

La strategia performativa del terrorismo è naturalmente veicolata anche dal linguaggio la cui manipolazione risulta essenziale nella pratica di radicalizzazione, con strategie quali la ripetizione infinita dello scopo ultimo, le giustificazioni, un testo interpretato in maniera funzionale al fine. Elementi presenti nei *Trauma Novel*, ma in questi casi declinati in maniera diversa, analizzati nel momento della loro nascita, della formazione dello scopo con cui poi colpiscono, o persuadono, le vittime di questo gioco sanguinoso. I discorsi dei terroristi devono essere analizzati, come afferma anche Daniele Salerno, non come una formula di *how-to-do*, ma di *how-to-be*, quindi profondamente performativa che si ritrova anche nelle riflessioni sull'*Orrorismo* di Adriana Cavarero:

L'esplosivo portato in una cintura o in uno zaino, e persino il meccanismo di detonazione, non riescono a gettare alcuna ombra tecnologica sulla centralità del corpo omicida dello *shahid*. Qui, anzi, la biopolitica si rovescia sul suo asse, mettendo in risalto un corpo che si uccide per uccidere: quasi che il principio di mantenere in vita il guerriero si ribaltasse in quello di darsi la morte. Con sinistra chiarezza, emerge una tanatologia in versione radicalmente biologica che esalta la mortalità del corpo facendo, al contempo, del corpo medesimo un'arma di morte.¹²²

In questo modo la propria e altrui considerazione nella realtà muta per aderire a un copione, alla teatralizzazione, appunto, della pratica terroristica. In questa costruzione del 'noi' e 'loro' si assegnano delle parti, l'ossessività con cui il canovaccio è ripetuto definisce le comunità immaginate di cui Anderson parlava già negli anni '80, attraverso i *mediascapes* e i *traumascapes* di Appadurai e Tumarkin. Nella sequenza finale di Kobek, quella in cui convergono le due

¹²² A. CAVARERO, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, op. cit., p. 130.

narrazioni/numerazioni, dal titolo ZERØ in cui ormai gli attentatori sono sull'aereo
Atta rivolge un ultimo pensiero alle torri:

People who live within cement have hearts of stone, lose any sense of ownership, Life inside these boxes, inside another person's artwork, does not enable the spirit. Destroys it, grinds it down. Yamasaki's buildings sheer away humanity, leave only the beast. Kindness, morality, blessings. Gone. All goes. The occult recipe for disaster is made not with sorcery and magic but with the drafter's table, with the pencil, with the pen, with the blueprint, with public money.¹²³

In una nuova associazione tra la struttura, il suo valore simbolico, la gente a cui viene fatto riferimento si percepisce come la visione di Kobek, quanto quella di Amis, sia stata condizionata dal fenomeno definito 'Occidentalismo', non nella sua accezione russa ottocentesca, ma come contraltare contemporaneo all'*Orientalismo* di Said. Nel testo di Burama e Avishai sull'argomento si legge infatti: «The story we have told in this book is not one of a civilization at war with another. On the contrary, it is a tale of cross-contamination, the spread of bad ideas». ¹²⁴ Una storia quindi di contaminazioni incrociate che hanno dato vita tanto a un'etica quanto a un'estetica in entrambe le nuove fazioni che la letteratura si propone di indagare nel tentativo di elaborare l'incomprensibile età di violenza che è iniziata con il nuovo millennio. Non è stato il *millennium bug* come si temeva, quanto l'undici settembre a segnarne l'inizio, in quanto azione tanto violenta, quanto performativa e narrativamente rappresentativa della radicalizzazione di un assetto globale.

Hanif Kureishi scrive:

¹²³ *Ibidem*, p.152.

¹²⁴ I. BURAMA and M. AVISHAI, *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*, London, Penguin, 2004, p.11.

Edward Said wrote of the way Western writers constructed the East: the Orient as a convenient and simplistic fabrication, often an obscene fantasy [...] Not that fantasies don't go both ways. Among Muslims, there has been a reverse Occidentalism, at work. Many of the fundamentalists I met, indeed many Muslims, were keen to see the West as corrupt and over-sexualised; there was "too much freedom".¹²⁵

Il concetto di libertà diventa qui territorio scivoloso, tanto da rendere in parte quasi ironico pensare che a *Ground Zero* ora sorga proprio la *Freedom Tower*, quasi quanto la celebre intenzione statunitense di esportare la democrazia con la guerra. Nella narrativa sul terrorismo torna spesso la problematica di quanto sia insidioso chiedere dopo il 9/11 cos'è la libertà. I numerosi controlli a cui ad esempio si è sottoposti quando si è in partenza sono una conseguenza diretta di una perdita di libertà in favore della sicurezza. D'altra parte c'è chi sembra godere di libertà precluse a differenti gruppi etnici e religiosi proprio a causa della radicalizzazione contemporanea del terrorismo fondamentalista. La religione diventa quindi una forma di liberazione dall'oppressione sociale, o una nuova gabbia ideologica che preclude l'integrazione? Nella difficile investigazione dell'argomento ci sono stati casi in cui gli scrittori si sono chiesti da dove derivasse l'astio che sembra attecchire così facilmente nelle classi più emarginate. Nel testo ad esempio di Judith Butler e Athena Athanasiu *Dispossession: The Performative in the Political* le due studiose riflettono sulla performatività come strategia di autoaffermazione dell'Io anche in un contesto socio-politico, rintracciando le cause delle disparità sociali nel sistema neo-liberale su cui si fonda l'economia globale. Se quindi il 'non avere' corrisponde in qualche misura al 'non essere', è facile

¹²⁵ H. KUREISHI, *The World and the Bomb*, London, Faber&Faber, 2005, p.10.

comprendere come anche l'azione terroristica, in quanto pratica di autoaffermazione e di adesione ad un'identità collettiva, risulti una soluzione estrema, ma efficace nel rivendicare un proprio posto nel mondo. Motivo per cui nella descrizione contemporanea degli attentati spesso le prime ipotesi sui cosiddetti lupi solitari portate avanti dai media cercano immediatamente di individuare gli aspetti più evidenti dell'emarginazione sociale di chi ha deciso di immolarsi per la causa anche se apparentemente non vicino all'organizzazione ufficiale del sedicente stato islamico. Come si vedrà per i casi di terrorismo in Europa tanto la sociologia quanto la letteratura hanno esplorato anche questi percorsi, come nei due celebri romanzi *Terrorist* di John Updike e *The Reluctant Fundamentalist* di Mohsin Hamid. Nel caso di Updike il protagonista è, infatti, un diciottenne alle prese con la *High School* americana in cui si coniano tanto le dinamiche crudeli del liceo, quanto le pratiche discriminatorie da parte degli altri ragazzi a causa della religione di Ahmad. Cresciuto solo con la madre emigrata negli Usa e abbandonato da piccolo dal padre, il ragazzo trova nel rigore mussulmano una pratica a cui aderire per appagare un senso di appartenenza in una realtà che osserva quasi straniato:

Devils, Ahmad thinks. These devils seek to take away my God. All day long, at Central High School, girls sway and sneer and expose their soft bodies and alluring hair. Their bare bellies, adorned with shining navel studs and low-down purple tattoos, ask, What else is there to see? Boys strut and saunter along and look dead-eyed, indicating with their edgy killer gestures and careless scornful laughs that this world is all there is — a noisy varnished hall lined with metal lockers and having at its end a blank wall desecrated by graffiti and roller-painted over so often it feels to be coming closer by millimetres. The teachers, weak Christians and non-observant Jews, make a show of teaching virtue and righteous self-restraint, but their shifty eyes and hollow voices betray their lack of belief. They are paid to say these things, by the city of New

Prospect and the state of New Jersey. They lack true faith; they are not on the Straight Path; they are unclean. ¹²⁶

Ahmad cerca nel Corano un codice di comportamento che giustifichi la sua emarginazione da un mondo circostante che risulta privo di qualsiasi moralità, una realtà che non l'accetta in quanto adolescente apparentemente 'diverso'. Quella stessa realtà in cui, racconta Updike, si risveglia l'altro personaggio chiave del romanzo Jack Levy, un consulente sessantatreenne che lavora nel liceo di Ahmad e che avrà il compito di contrastare la sua radicalizzazione. Levy, ebreo, disilluso, non vede un'America migliore di quella di Ahmad, ma crede ancora che il ragazzo abbia una possibilità di non trincerarsi dietro il suo odio. Le storie dei due personaggi si intrecceranno senza però che si eviti il coinvolgimento del giovane musulmano in un'impresa suicida promossa da una cellula terrorista locale. Nel ragazzo Updike non descrive un odio radicale come quello che Kobek o Amis riservavano ad Atta, tanto che, pur lasciandosi convincere infine per avere la possibilità di giustificare il proprio senso di alienazione, è ad Ahmad che lo scrittore mette in bocca parole di compassione come quando riflette nelle torri siano morti molti innocenti e per di più molti musulmani. Ahmad odia la realtà che lo circonda, ma non sembra sin dall'inizio tanto crudele da concepire la morte come parte di un disegno più grande. Il lavaggio del cervello gli verrà fatto in seguito, convincendolo che la sua obiezione rispetto al coinvolgimento anche di musulmani sia priva di fondamento. In realtà già in questo passaggio si ha un indizio di ciò che permetterà al romanzo di chiudersi con una possibilità per

¹²⁶ J. UPDIKE, *Terrorist*, New York, Brilliance Audio, 2006, p.3.

Ahamad di comprendere che il tutto non sia che una recita: Il personaggio di Charlie viene infatti qui inquadrato come qualcuno che sta recitando a memoria, ed infatti si tratta di un infiltrato nella cellula jihadista che spinge Ahmad alla radicalizzazione solo per sventare il piano dei terroristi. In questo caso il suo recitare la parte del mussulmano che odia 'l'impero americano' denuncia al lettore quella che è la costruzione del mito del nemico tipica della *jihad* sfruttata nella manipolazione del pensiero. Pratica che attecchisce nelle menti di giovani disadattati di cui Ahmad è metafora, ma con cui Updike prova a vedere ancora una possibilità di dialogo. Se infatti nelle ultime pagine sembra che il giovane, pur dopo essere stato lo stesso a parlare dell'ingiusta morte di mussulmani nell'attacco del 9/11, si sia convinto a diventare un martire per la causa della guerra agli americani, tanto da affermare di voler regalare una vittoria gloriosa all'Islam in cui rimarrebbero uccisi molti infedeli e se ne colpirebbero psicologicamente tanti altri, in realtà viene infine convinto da Levy a desistere nel suo intento suicida. In una triste anticipazione dell'utilizzo di un TIR per compiere un attentato terroristico, e in seguito si vedrà quanto la letteratura sull'argomento sia costellata di macabre anticipazioni a causa proprio dell'immaginario traumatico di cui si fa portavoce, Ahmad qui è solo un ragazzo vittima di un sistema sociale in cui la discriminazione diventa arma quanto il fondamentalismo:

Negli Stati Uniti non esiste un fenomeno simile a quello della Gran Bretagna, con giovani radicali musulmani, inglesi di seconda o terza generazione, che parlano con l'accento dello Yorkshire e poi complottano contro il loro Paese. Qui il vero problema è quello della violenza generata dall'esclusione.¹²⁷

¹²⁷ UPDIKE J., intervista su *Repubblica online*
<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/01/20/john-updike.html>.

Mentre questa esclusione in *Terrorist* si apre con l'astio del giovane protagonista nei confronti dell'America, il romanzo di Mohsin Hamid *The Reluctant Fundamentalist* presenta un incipit diametralmente opposto: «Excuse me, sir, but may I be of assistance? Ah, I see I have alarmed you. Do not be frightened by my beard: I am a lover of America».¹²⁸ In questa prima frase sono condensate le coordinate fondamentali nel romanzo: strutturato come un lungo racconto che torna indietro nel tempo, il che rispecchia ancora una volta la caratteristica della frammentazione del piano narrativo tipica di questi testi, viene narrato in prima persona da Changez, il protagonista. Di origini pakistane, il ragazzo vanta una brillante carriera negli Stati Uniti grazie a un'ottima formazione a Princeton seguita dalla conquista di un posto come analista finanziario di un'importante ufficio legale a New York. Grazie allo status garantitogli dal suo lavoro sente di aver realizzato il sogno americano del *self made man*, gira per il mondo e inizia una tormentata relazione con Erica, un'aspirante scrittrice conosciuta durante un viaggio in Grecia. Sono questi due piani, quello lavorativo e quello sentimentale, su cui lo scrittore sembra giocare performativamente con la vita del protagonista, quasi muovendo i due filoni narrativi a specchio. La sua vita, infatti, sembra non risentire immediatamente degli umori post-9/11, ma è da quel momento che comincia la rimozione di quello che lo stesso Changez definirà «the veil behind which all this had been concealed!».¹²⁹ Il velo rappresenta l'illusione del senso di appartenenza che il protagonista sente di aver conquistato seguendo il modello americano dell'uomo di successo che si mette al servizio dell'economia

¹²⁸ M. HAMID, *The Reluctant Fundamentalist*, London, Penguin, 2007, p.1.

¹²⁹ *Ibidem*, p.178.

statunitense. Arriva dopo una serie di eventi, infatti, a definirsi uno giannizzero dell'Impero americano, si fa crescere la barba in un inconsapevole segno di solidarietà con il proprio paese in cui i conflitti si susseguono catastroficamente in una reazione a catena innescata proprio dallo scoppio della guerra in Afghanistan dichiarata dagli Stati Uniti. Questo risentimento verso un paese di cui ha desiderato far parte, ma di cui realizza non sarà mai davvero parte inizia con quel sorriso dopo la distruzione delle torri:

I turned on the television and saw what at first I took to be a film. But as I continued to watch, I realized that it was not fictions but news. I started as one- and then the other- of the twin towers of New York's World Trade Center collapsed. And I smiled. Yes, despicable as it may sound, my initial reaction was to be remarkably pleased [...] I was caught up in the symbolism of it all, the fact that someone had so visibly brought America to her knees.¹³⁰

L'episodio in cui il protagonista avverte un brivido di soddisfazione nel constatare che anche l'America sia fallibile, viene immediatamente seguito da un suo rientro dall'estero in aeroporto dove viene trattato ai controlli con sospetto e gli viene ripetutamente chiesto dello scopo del viaggio negli USA. Alla risposta "ci vivo", la domanda viene ripetuta quasi a sottolineare nuovamente che in realtà la vita in cui si è immedesimato non può per lui che essere una recita, una temporanea veste per aderire a un canone di vita, quello occidentale, che non è il suo, trasformandolo, appunto, in uno giannizzero. E. Ann Kaplan nel suo testo *Trauma Culture: The Politics of terror and Loss in Media and Literature* descrive quanto destabilizzante sia stato l'attacco sia sul piano collettivo che su quello

¹³⁰ *Ibidem*, p.85.

identitario, descrivendo la riattivazione di vecchi traumi, quanto la messa in crisi del sé nei confronti dell'autopercezione nella società:

My relation to the public sphere was also changed since NY City and the USA as nation, both were destabilized as concepts. But my inner world was even more changed, not only did the catastrophe reactivate my old traumatic symptoms from World War II in England but it also brought about surprising new crises to do with my professional and political identification, or rather my political identity itself.¹³¹

A rimarcare tutto ciò subentra il filone sentimentale, quello forse ancor più crudele in cui si insinua anche il tema del post-traumatico che, come spessissimo accade in questi romanzi, giustappone un trauma individuale e un trauma collettivo. Erica, infatti, sin dall'inizio della relazione mostra i segni di una depressione latente causata dal lutto non elaborato per la perdita del suo ragazzo, morto di cancro prima di conoscere Changez. La giovane tenta di superare la perdita immergendosi nella scrittura di un romanzo e sperando che la nuova relazione l'aiuti, ma entrambe le scelte sembrano, invece che alleviare il dolore, far riecheggiare ancor più la presenza fantasmatica dell'amore andato perduto. Nel tentativo di essere corrisposto da Erica Changez arriverà addirittura a invitare la compagna a immaginare che, mentre stanno avendo un rapporto sessuale, lui sia l'ex fidanzato. 'Performando' la parte di qualcun altro Changez nuovamente si mette al servizio di una entità che crolla e che non vuole in realtà abbandonare il passato: l'America con le sue torri e il crollo nervoso di Erica lo spingono a riflettere sui ruoli che egli è costretto a interpretare pur di essere riaccettato. Come gli Stati Uniti falliranno nel loro ristabilire il cosmopolitismo sereno frantumato dal

¹³¹ E. A. KAPLAN, *Trauma Culture: The Politics of terror and Loss in Media and Literature*, op.cit.

trauma dell'attacco, così Erica, infine, sceglierà il suicidio suggellando tragicamente la fine del loro rapporto. In una morte che fa eco, forse non a caso, a quella di Ofelia, Changez trova la conferma che tutte le sue azioni si basassero su amori impossibili, come quello che dichiara all'inizio per l'America, di cui si definisce non a caso *a lover*, suggerendo ancora una volta la sua natura semplicemente di 'amante', evidentemente non corrisposto. Se il dramma sociale come diceva Turner era l'occasione per analizzare le dinamiche intra-societarie, ecco che il romanzo di Mohsin Hamid le mette a nudo utilizzando gli stilemi del romanzo sul trauma in una lettura delle nuove identità post-attentato. Al contrario dell'affresco di Updike, qui la storia nasce con l'adesione performativa alle norme comportamentali della società che invece il protagonista di *Terrorist* rispetta, ma si tratta di due storie che seguono fondamentalmente due copioni che portano alle estreme conseguenze delle scelte compiute come individui nello scenario globale.

Come le prospettive cambiano nel racconto letterario dello stesso fenomeno, così nel passaggio transmediale la centralità di alcuni temi emerge più di altri. Nella versione cinematografica del "Fondamentalista riluttante", ad esempio, il focus è molto più sul rischio di radicalizzazione del protagonista, a cui, infatti, viene chiesto anche di entrare a far parte di una cellula jihadista, e la situazione di partenza del romanzo, in una sala da tè, diventa un'intervista vera e propria più che un racconto. Ovviamente il cinema, rivolgendosi a un pubblico certamente più ampio finisce per prediligere ciò che immediatamente il fruitore percepisce come collante tematico tra più comunità: la paura del terrorismo più che la crisi personale e i pregiudizi e le discriminazioni indiscriminate che ne conseguono. Mira Nair, la regista, punta il dito quindi più su queste contraddizioni

di quanto non faccia un altro regista indiano, Karan Johar, in un tentativo simile, ma che non parte da un romanzo: *My Name is Khan*. Produzione Bollywoodiana del 2010, una delle più costose di tutti i tempi, pare, il film si muove nuovamente a ridosso del 9/11 e oscilla tra i drammi collettivi e quelli individuali che il protagonista sceglie però di combattere attraverso un rito in qualche misura nuovamente performativo. Rizwan Khan è un ragazzo che vive con la madre e il fratello Zakir in un distretto mussulmano di Mumbai. Rizwan è affetto dalla sindrome di Asperger, malattia che lo differenzia dai suoi coetanei, ma che lo aiuta a sviluppare una grande varietà di abilità particolari. Alla morte della madre il ragazzo lascia Mumbai alla volta degli USA dove si è trasferito il fratello in precedenza. Una volta a San Francisco Rizwan inizia una nuova vita e conosce Mandira, una donna divorziata già con un figlio Sameer. Per quanto Zakir disapprovi la relazione per via della fede induista di Mandira alla fine i due decidono di sposarsi e il figlio di lei prende il cognome del nuovo padre, Khan. Subito dopo l'attacco alle *Twin Towers* proprio quel cognome avvierà la strada alla tragedia familiare. Come viene detto nel film infatti: «Nel mondo occidentale, la storia è divisa in soli due periodi: prima e dopo Cristo. Ma d'ora in poi ci sarà una seconda distinzione: l'11 settembre».

Seguono una serie di episodi di razzismo nei confronti della famiglia, dall'isolamento all'armadietto di Sameer riempito con foto di Osama Bin Laden, finchè il ragazzino viene addirittura ucciso da una banda di bulli. La perdita del figlio è devastante per entrambi, ma Mandira presa dal dolore arriva al punto di accusare Rizwan sia stata colpa sua e del suo cognome. Quando l'uomo chiede come potrà mai perdonarlo per una colpa che non ha, piena di rabbia Mandira gli

dice che dovrà trovare il presidente degli Stati Uniti e dirgli: «My name is Khan, and I'm not a terrorist!». Rizwan, nonostante la sua malattia e tutti i problemi che comporta, come la difficoltà di comunicazione che torna, come in Safran Foer, a intrecciarsi con la difficoltà di comunicare nel post-trauma, compie un viaggio attraverso le città americane nel tentativo di incontrare il presidente Bush. Durante una parata in cui finalmente sta per passare il presidente Rizwan prova a urlare nella folla la frase che gli ha chiesto Mandira, ma pronunciata la parola terrorista in mezzo alla calca, ovviamente il termine viene estrapolato dal contesto e l'uomo viene immediatamente preso per un attentatore, incarcerato e torturato. Quando i media prendono però a cuore la sua causa, grazie anche alle testimonianze di persone che Rizwan ha aiutato nel suo lungo viaggio, soprattutto in occasione dell'uragano Wilhelmina che si abbatte sugli USA mentre lui insegue Bush, finalmente la storia di Khan si compie. Scarcerato, perdonato dalla moglie e ascoltato dal nuovo presidente, Obama, il film si conclude proprio con Obama che afferma davanti alla nazione intera: «Your name is Rizwan Khan, and you're not a terrorist!». Durante tutto il film torna più volte la canzone di protesta *We Shall Overcome*, in realtà inno del movimento per i diritti civili degli Afro-americani. In questo caso anche la canzone diventa vero e proprio simbolo transculturale contro le discriminazioni, in quanto inno delle comunità diasporiche che chiedono riconoscimento negli Stati Uniti. All'uscita di *My Name is Khan* erano passati dieci anni dagli attacchi. Ormai il 9/11 era stato definitivamente riconosciuto, come si dice nel film di Johar, come una data che ha cambiato nuovamente gli assetti tra Occidente e Oriente. Quando, alla vigilia dell'undicesimo anniversario dell'attacco, con l'uscita del film *L'innocenza dei musulmani*, si riattivò la paura di movimenti di

piazza anti-americani e di attentati da parte di gruppi fondamentalisti, come poi purtroppo è successo, aumentò la produzione di opere sul tema. Un esempio fu l'operazione *Decade. Twenty new plays about 9/11, and its legacy*.

6. Decade

«Or are you only looking for holes?»
-A.Wood, *My Name is Tania Haed*

Senza tener presente come avanguardia e neo-avanguardia hanno cambiato le regole del teatro, ampliandone le potenzialità narrative, non si potrebbe comprendere come questo sia arrivato a essere pensato come uno straordinario mezzo pedagogico per la rielaborazione del trauma. Il teatro diventa terapeutico nel momento in cui si contempla la possibilità di rappresentare la realtà così com'è, senza abbellimenti per il piacere del pubblico, il quale, assistendo ad uno spettacolo, viene invece posto nelle condizioni di interrogarsi rispetto a ciò che lo circonda. Se il teatro deve non solo rappresentare la vita, ma essere vita esso stesso, allora ne consegue che le rappresentazioni possono permettersi di non aderire a un canone codificato prettamente teatrale, come le regole spazio-temporali aristoteliche, per rispecchiare più fedelmente un territorio come quello della memoria o dell'inconscio.

Le teorie sul teatro come terapia, come visto, sono state elaborate principalmente dallo psichiatra Jacob Levy Moreno, che negli anni venti del XX secolo inventò, come già accennato, la pratica psicoterapeutica dello psicodramma. Pensato principalmente per la terapia di gruppo, lo psicodramma si propone di far riattivare nei pazienti le sensazioni di vissuti problematici che ne hanno compromesso o segnato le identità. Come afferma Christel Stalpaert:

The particular ways in which theatre functions as a medium of cultural memory and trauma relief have been widely debated over the years, on an aesthetic, a theoretical as well as therapeutic level. The arguments differ, but scholars agree that concepts from

dominant psychiatric modes of trauma relief are easily adopted in performances dealing with witnessing, remembering and 'acting out' traumatic events. Theatrical master-narratives that are embedded in a classical dramatic aesthetic and 'work through' cultural traumas are for that matter productions of dominant representational memory regime. The representational logic and the perceived cathartic effect of Aristotle's Poetics is foundational for this form of theatre memory. Its representational poetics founds traditions and safeguards continuity and identity at the cost of a-presentational modes of coping with traumas and at the cost of differential perspectives. These cultural traumas equally function in an inclusive as well as in an exclusive way.¹³²

Se il teatro che si occupa del trauma ha bisogno di confrontarsi con il vissuto diretto della situazione traumatica, le rappresentazioni sul 9/11 si muovono su un terreno tanto fertile quanto scivoloso. Riscoprendo l'intima commistione tra la realtà quotidiana e quella teatrale si stabilisce un nuovo rapporto tra le azioni e i pensieri che prende forma nello psicodramma, nella cui messa in scena ciò da cui il paziente deve partire è la scelta di un ruolo. In questa operazione il terapeuta può scorgere aspirazioni e propensioni del soggetto in questione, dal modo poi in cui interpreta il ruolo è possibile far emergere elementi utili all'individuazione delle complicazioni che sopraggiungono nel ricoprire quel ruolo, piuttosto che un altro. Il fatto che gli eventi di un trauma collettivo come il 9/11 siano ancora così recenti e ben impressi nella mente degli spettatori crea quella situazione di coinvolgimento ideale di cui parlava Artaud. Si tratta di un confronto per il pubblico con quelle situazioni e ricordi che risvegliano il terrore e lo sconvolgimento legato a un'esperienza vissuta. Rievocare quegli istanti può

¹³² C. STALPAERT, "Towards an Embodied Poetics of Failure" in *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, n. 20.01: "On Poetics and Performance", 2015, pp.56-57.

essere un modo per il teatro di aiutarne l'elaborazione, sia per chi ne scrive, che per chi assiste alle performance.

Uno degli esperimenti di letteratura teatrale che ha sfruttato le potenzialità di un soggetto narrativo così complesso è una raccolta dal titolo *Decade. Two Towers. Ten Years, Twenty plays*. Come suggerito dal sottotitolo, si tratta di un'antologia che raccoglie venti atti unici di scrittori emergenti che si sono trovati dieci anni dopo a scrivere per il teatro sulla data che ha sfigurato il volto di New York. La raccolta nasce da un progetto parallelo *Decade. Twenty new plays about 9/11, and its legacy* che si svolse tra Londra e la città statunitense. Il progetto assegnava agli scrittori il compito di scrivere un atto unico che durasse tra i trenta secondi ai quindici minuti. Le opere mirano a una futura messa in scena e rappresentano il prodotto dei due workshops in cui agli autori veniva chiesto di condividere i loro ricordi e le loro sensazioni legate all'esperienza dell'attentato. Nella premessa i due curatori del testo affermano:

There will be people who rehearse the argument that theatre has no valid role in examining recent trauma and disaster, but - while it's certainly true that bad art about any tragedy could be offensive- we have no doubt that theatre is at its most urgent and essential when asking questions about the things that most disturb and frighten us. And, as we later verified on both sides of the Atlantic, 9/11 proved to be an issue that people were burning either to avoid or to talk about. Either way, it felt like there was something to explore.¹³³

Consapevoli della difficoltà di trattare un tema così delicato i due curatori hanno preferito far prevalere la necessità di esplorare il potenziale narrativo del

¹³³ A. V. V., R. GOOLD & R. HICKE (eds.), *Decade. Two Towers. Ten Years. Twenty plays*, London and New York, Nick Hern Books, 2011, p. vii.

9/11 e ciò che ne è venuto fuori è un'opera polifonica. La pluralità dell'antologia non è data unicamente dal fatto che sia composta da tanti atti unici, ma anche dal fatto che queste *pieces* molto diverse l'una dall'altra raccontano l'avvenimento da tanti punti di vista. Il tempo come sempre è un elemento importante in ogni opera: a volte apparentemente sospeso, in altre invece risulta estremamente preciso. Si racconta l'undici settembre a distanza di anni e durante ciò che stava accadendo, attraverso le testimonianze e i ricordi di vittime e testimoni, di sopravvissuti e soprattutto di chi nell'attentato ha perso qualcosa o qualcuno.

Non in tutte le rappresentazioni è possibile scorgere una speranza di riscatto per i protagonisti come in Foer o in Updike, anzi, nella maggior parte dei casi il risvolto dello scorcio di vita raccontato è decisamente negativo, più simile a DeLillo o Hamid. Le tecniche proposte per la narrazione contemplan in buona parte l'utilizzo di tecnologie di supporto, il che ricrea ancor più efficacemente la dimensione del 9/11 come quella di una realtà estremamente globalizzata e il cui impatto è stato significativo in ogni parte del mondo. C'è un'importante rappresentanza di svariate etnie e confessioni tra i personaggi degli atti unici, tra cui ovviamente quella di coloro i quali vengono associati alla fazione terrorista a causa della propria fede, come nel testo *Voices from the Mosque*. L'atto unico è il prodotto di alcune interviste condotte nelle moschee di Londra dopo l'accaduto e la messa in scena prevedrebbe che gli attori ascoltino con delle cuffie le voci, mentre sono in scena, per poi riproporre al pubblico il contenuto delle interviste, copiando esattamente e dettagliatamente ogni colpo di tosse, respiro, interruzione, esitazione. Tra i tre personaggi che si alternano ci sono notevoli differenze nell'interpretazione del fatto. Le descrizioni fatte però sono perfette per capire

come sia cambiato il punto di vista occidentale nei confronti della comunità mussulmana:

IMAM: Because obviously when I go to airport, or when I go to the er- train station bus stop, I see people are looking at me. Yeah- I think that- but I think it's just- they don't know me. They don't understand me. Ya know. If they want to know me they should to talk to me they could ask me. 'What you- who are you? why do you dress like this?' Ya know, 'Wha- what do you want?' They should ask me. Then-they-they'll see- that I'm no different to- them. It's the same thing. It's just that I believe in Islam and they don't. Ya know. But what they- the-the view that they are looking at me because they think that I victim or I'm - I'm - I'm like ya know terrorist or- but that view is wrong because they don- they haven't spoken with me. This is what it is. They should find out about Islam and Muslims before they-ya know-accuse- someone.¹³⁴

Grazie a esperimenti simili si ha quindi anche nel teatro l'occasione di ascoltare la testimonianza di quelle persone che hanno ricoperto involontariamente il ruolo di carnefici nella vicenda. La discriminazione crescente dopo gli attentati ha modificato il modo in cui molti cittadini del mondo cosmopolita americano o britannico sono stati trattati e alcune *pieces*, questa in primo luogo, danno voce a questa sofferenza, a questa paura di essere emarginati da parte di una società come potenziali nemici. Al contempo queste parole pongono lo spettatore al cospetto del fantasma dell'Islam fondamentalista che lo terrorizza e a causa di cui si sente privato della sicurezza.

Un'altra opera in cui la tecnologia è molto presente, per quanto non sia direttamente utilizzata in scena, è *Broadcast Yourself*, di Mona Mansour. Otto voci narranti diverse, segnalate con la dicitura *chorus*, numerate da uno a otto, raccontano quali siano i video più cliccati sul web sul 9/11. I video sono tutti

¹³⁴ *Ibidem*, p. 40.

riportati con il nome con il quale compaiono in rete, se ne cita la fonte, ma ciò che appare più sconvolgente è il numero di visualizzazioni. Il primo che appare nella sequenza conta 18 milioni di spettatori. I diversi cori si confrontano sulle visualizzazioni con un dialogo incalzante in cui ogni battuta sembra completare l'altra, creando un ritmo che da l'idea della morbosità frenetica con la quale questi video vengono ossessivamente visti e rivisti.

CHORUS TWO: When you type '9/11 people , in the search window, what

Immediately pops up is:

'people jumping out', 'people running' and just 'people,'

In that order

CHORUS ONE. Which tells me that the main thing people want to see is

people jumping out, first. Which, if I'm being honest, is what I want to see first.

CHORUS TWO. Not the moment of the impact. It's not that. It's the fall, somehow. The drop. Something about what it is right before someone dies. What do they look like right before they die? ¹³⁵

La curiosità dello spettatore è tutta concentrata sul momento immediatamente precedente a quello della morte, come nel caso dell'infinito ritorno della foto di Drew dell'uomo che cade nell'immaginario collettivo. Il gesto del rivedere i video, che appare a prima vista unicamente voyeuristico, ha anche qui una doppia valenza. Lo spettatore fa esperienza di ciò che Freud nel 1914 definisce come coazione a ripetere. La celebre osservazione dello psicanalista sull'osservazione del proprio nipotino che giocava con un rocchetto quando la

¹³⁵ M. MANSOUR, "Broadcast Yourself" in *Decade. Two Towers. Ten Years. Twenty plays* R. GOOLD & R.IICKE (eds), op. cit. p.127 (La spaziatura anomala è prevista dal testo).

madre si allontanava mostrava come, invece di lamentarsi, il bambino utilizzava il rocchetto per mettere in scena l'atto della separazione, del suo allontanamento e del poterlo tirare indietro nuovamente a suo piacimento. In tal modo imparava a tollerare la separazione e, contemporaneamente, si vendicava della madre allontanando egli stesso il rocchetto.

La ripetizione è un normale fenomeno dello sviluppo motorio e mentale del bambino nel processo di apprendimento: viene utilizzata nel tentativo di evitare i cambiamenti che inducono ansia o timore e per replicare risultati ed esperienze appaganti. Nei giochi dei bambini, la ripetizione può servire a padroneggiare l'esperienza della perdita o di eventi traumatici subiti, grazie al capovolgimento della propria posizione passiva in un ruolo attivo[...] Inoltre, nella nevrosi traumatica che si può sviluppare dopo un trauma improvviso, la ripetizione dell'incidente nei sogni è un tentativo di dominare retroattivamente l'esperienza dolorosa. Secondo Freud, in questi casi, la nevrosi insorgerebbe come conseguenza dello spavento, dovuto alla mancanza del tempo necessario per sviluppare l'angoscia, che rappresenta una vera e propria preparazione psichica al pericolo. L'angoscia che accompagna i sogni ripetitivi dei traumatizzati rappresenterebbe, quindi, il punto di partenza per un tentativo di elaborare psichicamente il trauma.¹³⁶

Come il rocchetto per il nipotino di Freud anche i media (in particolare i video della pièce) rendono possibile l'illusione di ripetere e in qualche modo controllare il trauma dell'attentato. In entrambi i casi si parla di non elaborazione di un trauma, che si cerca di superare grazie ad un'esorcizzazione dell'accaduto aiutata e supportata dalle immagini a livello tecnologico, ma allo stesso tempo anche teatrale per chi assiste a questo tipo di spettacolo. Il rievocare aiuta ad elaborare poiché ci si espone alla sofferenza, in qualche modo la si provoca per poi imparare a gestirla, a placare l'angoscia grazie al fatto che il tutto è mera finzione o

¹³⁶ Dal dizionario di medicina *Treccani*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/coazione-a-ripetere_\(Dizionario-di-Medicina\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/coazione-a-ripetere_(Dizionario-di-Medicina)).

controllabile, circoscritto a uno spazio e un tempo a cui lo spettatore, se vuole, può sottrarsi in qualsiasi momento. Assumendo questa prospettiva si capisce che non c'è piacere nell'assistere al dolore che va in scena, o di cui si legge, ma che il dolore è in qualche modo strumentalizzato ai fini dell'elaborazione. In *Broadcast Yourself* non manca però anche una denuncia alla componente morbosa della visualizzazione compulsiva dei video, la descrizione di una sorta di fascinazione nei confronti del male che va in scena, per cui anche il regno del paranormale trova seguaci la cui mente ricama negativamente su un avvenimento che già di per sé è mostruoso:

CHORUS ONE. Satan's face seen in WTC Plane Crash

Explosion, stickybomb, has 2 millions more.

CHORUS EIGHT. Really? Satan's face in the Twin Towers? Do you need to see Satan's face? Isn't it horrific enough already? All of it?¹³⁷

Se la coazione a ripetere in *Broadcast Yourself* risulta come un meccanismo del tutto solipsistico, di un soggetto che ne fa esperienza da solo davanti a un pc e solo per la durata di un video, in *The Sentinels* di Matthew Lopez il tempo in cui si reitera la coazione è decisamente più dilatato. L'opera si divide in dieci frammenti, di cui nove ambientati negli anni successivi all'attentato e un ultimo che invece riporta la data del 2000. Il racconto va nuovamente a ritroso: si parte dal 2011, l'ambientazione è sempre la stessa per i primi nove frammenti, un bar a Ground Zero, mentre l'ultimo si svolge nel ristorante Windows on the World in cima alla torre nord del *World Trade Center*. La storia è quella di tre donne, quattro se si

¹³⁷ M. MANSOUR, "Broadcast Yourself" in *Decade. Two Towers. Ten Years. Twenty plays* R. GOOLD, R.IICKE (Eds), op. cit. p.130.

conta anche il personaggio della cameriera che funge più da testimone agli incontri delle altre tre, rimaste vedove a causa dell'attentato. Per anni hanno deciso di incontrarsi l'undici settembre nello stesso bar, mangiando gli stessi pancakes al mirtillo, istituendo questo appuntamento come una sorta di rituale commemorativo. Grazie all'espedito narrativo che racconta gli incontri di anno in anno, si assiste al percorso che le vedove compiono nel tentativo di provare ad elaborare il lutto, quali sono i passaggi critici negli anni e come infine le loro vite in qualche modo continuino il proprio corso. Il quadro iniziale è quello più distante dall'attentato, due delle tre donne sono sedute al solito tavolino, della terza più avanti si scoprirà che ha deciso di disertare questi appuntamenti dopo un'accesa discussione sul senso del continuare a commemorare in questo modo i propri defunti. Il racconto dei primi anni è molto drammatico, si avverte la difficoltà di ognuna nel tentativo di sopravvivere al dolore. Sono presentati tre caratteri diversi, tre modi diversi di reagire. La più legata al rituale è Alice, sarà lei a non mancare mai all'appuntamento annuale, se non nel 2005 in cui questo non si terrà, e che fino all'ultimo ribadirà l'importanza di ricordare:

ALICE. It's comforting. Still. After all these. And it's not just for support. Not just. We've accomplished/quite a lot in the last few years.

KELLY. I know you have. You have been amazing. Watching over us all while we go about our lives. Always vigilant. You keep the flame burning.

ALICE. You're the only person I know who could use words like 'vigilant', and not make me feel I'm being mocked.

KELLY. I'm not/ mocking you!

ALICE. I know, that's why I said-

KELLY. I'm mocking those fats who waddled down to the service today.

ALICE. Kelly!

KELLY. Being widow is no reason to let yourself go.

ALICE. Well you...

KELLY. This is different and you know it! And besides, I'm not a widow any more.

ALICE. You'll always be a widow.

Silence.

KELLY. So Christa's not...

ALICE. No.

KELLY. Have you-

ALICE. Not for years.

KELLY. Oh.

ALICE. Her choice.

KELLY. Yes. Well, again, you are ever vigilant. Even if some people want to forget. You will never let us.¹³⁸

Da queste poche righe dell'appuntamento del 2011 emergono tutte le ambivalenze dei personaggi. Alice è indubbiamente la più legata al tributo annuale, mentre Kelly ha per anni disertato l'appuntamento preferendo un allontanamento da New York. Una volta tornata afferma però di aver finalmente compreso l'importanza di quell'appuntamento annuale e si rammarica delle numerose assenze. Nel testo si apprende infatti che Kelly nel frattempo ha deciso di risposarsi, che aspetta un bambino e per questo pone la questione che aver perso qualcuno non è una buona scusa per lasciar andare la propria esistenza. Infine il

¹³⁸ M. LOPEZ "The Sentinels", in *Decade. Two Towers. Ten Years. Twenty plays* R. GOOLD, R.IICKE (Eds), op. cit., p. 110.

personaggio di Christa incarna una reazione ancora diversa: la fuga dal ricordo, il tentativo di rimozione. Presente per i primi anni, dalle sue parole risulta evidente che lei cerchi freneticamente di crearsi un'alternativa per non chiudersi al mondo. Apparentemente risulta la più insensibile, ma ha anche il coraggio di ammettere come stanno le cose:

CHRISTA. And for how long? I mean, I know the point. I Know. I just don't see the point any more. You know? I don't need to... I just don't need to keep coming back. Dressing all in black, going back down friggin' hole in the ground.

Playing the grieving widow for television. Being a campaign prop for two assholes wanna be President. I'm through with it, I'm done. Slideshow over.

E ancora:

CHRISTA. I'm tired Alice, I'm just tired. I can't keep living my life as if it were the direct result of my husband's death. He died. He is dead. It doesn't make a difference how. Could have just as easily been a car crash or cancer, the result is just the same. Only with those, you don't have Presidential candidates showing up every four years on the anniversary of their death. It's the same thing over and over and over. It doesn't mean anything anymore.¹³⁹

Nelle parole piene di rabbia che Christa usa nel rivolgersi ad Alice si scorge un grande dolore difficile da gestire e superare, ma ciò che colpisce di più lo spettatore è la polemica sulla strumentalizzazione politica di questa sofferenza. Le testimonianze dei sopravvissuti, racconta la donna, sono state fin troppo spesso strumentalizzate dalla politica, sottoponendo le famiglie colpite dalla tragedia a una pressione mediatica costante e poco rispettosa.

¹³⁹ A. WOOD "My Name is Tania Head" in *Decade.Two Towers. Ten Years. Twenty plays*, R. GOOLD, R.IICKE (eds.), op. cit. *Ibidem*, p.116.

L'atto unico che chiude la raccolta riprende la problematica della strumentalizzazione del dolore da parte della stampa. Si tratta di un lungo monologo diviso ancora una volta in dieci segmenti, divisione che torna spesso nell'antologia probabilmente per richiamarne il titolo. La protagonista, unico personaggio dell'atto, si presenta nella sua prima battuta: *My name is Tania Head*. Il tutto si svolge come se la donna fosse intervistata, le sue parole vengono ogni tanto interrotte da un flash di macchina fotografica. A Tania viene chiesto ossessivamente di raccontare la sua storia. Di origini spagnole si è trasferita a New York dove ha conosciuto Dave, ragazzo bellissimo e premuroso con il quale si è presto sposata. Entrambi nelle torri il giorno dell'attentato lei, nella torre sud, è sopravvissuta, Dave, nella torre nord, ha perso la vita. Non fa che ripetere quanto sia felice di essere viva e di poter raccontare come è sopravvissuta; così dalle sue parole apprendiamo che è stato il pensiero di Dave e del suo vestito da sposa a tenerla in vita in quei momenti terribili. Proprio il riferimento al vestito da sposa però appare nuovamente subito dopo nel testo per gettare un'ombra sinistra sull'apparente serenità di Tania. Nel secondo frammento, infatti, si legge:

II

TANIA catches a glimpse of a woman in a white wedding dress moving through a crowd (or the audience).¹⁴⁰

Questa prima visione lascia intendere allo spettatore che Tania non è in realtà così presente a se stessa come sembrerebbe nel suo primo lucido racconto dell'accaduto. Nel terzo frammento sopraggiunge poi l'elemento ossessivo che

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 228.

suggerisce come le parole di Tania siano in realtà recitate, più che veramente sentite:

III

TANIA.

I am glad to be here.

I am glad to be here.

I'm glad to be here today.

I' m glad to be here with you.

I', very glad to be here.

I'm very glad to have been invited here today.

I'm glad to be able to speak today.

I'm glad to be able to speak to you.

I'm glad to be able to speak. ¹⁴¹

La frase che la donna ripete in ogni sua possibile declinazione, è un incipit fisso per introdurre all'ennesimo pubblico di ascoltatori la sua triste storia personale e l'enfasi su questo punto, sulla sua felicità di essere sopravvissuta, lascia intendere l'accanimento che esiste su questo tipo di testimonianze. Nel quinto frammento riappare il vestito da sposa:

V

TANIA catches another glimpse of the woman in the white wedding dress. The woman strides through the crowd, clearly looking for someone, and becoming increasingly panicked. ¹⁴²

¹⁴¹ *Ibidem*, p.229.

La visione in questo caso è ancora più chiara e nel movimento frenetico della sposa che si aggira tra la folla si inizia a capire che il destino di Tania è in qualche modo segnato, facendo presagire un tragico epilogo. L'elemento quasi inquietante della donna in abito da sposa in cerca dello sposo defunto richiama alla mente tutto quell'immaginario malinconico a cui si è accennato della donna che diventa pazza a causa di un lutto o del mal d'amore. Come il personaggio per esempio di Miss Havisham in *Great Expectations* vive barricata nel suo immenso palazzo dove ha dato ordine che tutti gli orologi fossero fermati nell'ora esatta in cui il matrimonio è saltato. Da quel momento non toglie il suo vestito da sposa, né permette che la più piccola cosa venga mossa nella stanza del banchetto nuziale, volendo che tutto si consumi lentamente. La donna incarna pienamente la figura di chi nel post-trauma subisce il suo tempo, invece di esserne padrona, e rimane bloccata nella non elaborazione della perdita. Non è un caso che simbolicamente la sua scelta di non dismettere mai gli abiti da sposa segni la sua fine, morirà bruciata viva per un incidente, infatti, proprio a causa del vestito mai abbandonato, senza sapersene liberare. Mentre la morte di Miss Havisham è frutto della sua incapacità di riappropriarsi della sua vita, rimanendo imprigionata nel suo ruolo malinconico, la morte della protagonista della pièce, il suo suicidio, ha valenza quasi opposta. La scelta di mettere fine alla sua vita sembra un modo per sfuggire al tormento a cui la sottopongono i media nell'imprigionarla nel ruolo della sopravvissuta:

IX

TANIA.

¹⁴² *Ibidem*, p.230.

I'm more than happy to talk to people about my experiences. I wouldn't be as involved as I am with the Survivor's Network if I wasn't happy.

I've spoken to Mayor Bloomberg for goodness' sake.

Yes his name was Dave, as I'm sure you know from any number of sources. I've done interviews before. There's nothing new to say.

Fighting over a cab, yes, it hasn't changed. And it's hardly going to now, is it.

[...]

Have you actually spoken to any of the Survivors' Network. I was the one to get access to Ground Zero, speak to them about that, about what that mean to them

We do always talk about how blue the sky was.

I've organized meetings, lined up speakers, I found a specialist trauma expert to lead a couple of sessions. Ask them about that. Or are you only looking for holes?

How should I know, I was unconscious.

I am a survivor.¹⁴³

Da questo passo si capisce che Tania è soggetta a un accanimento da parte degli intervistatori che la spingono a ripetere ossessivamente la sua storia, sempre e solo insistendo sulla dinamica dell'accaduto ogni volta con le stesse domande. Tania nell'atto unico è confinata dal suo pubblico al ruolo di vittima che ha perso qualcosa, ruolo dal quale non può liberarsi, ma che è costretta con il suo racconto per gli spettatori a ribadire ogni volta: «Playing the grieving widow for television», come già affermava Christa in *The Sentinels*. La scelta di scrollarsi di dosso l'etichetta di vedova è presa in modo drastico da Tania che con il suicidio compie un gesto quasi liberatorio dalla macabra insistenza a rievocare i propri fantasmi. Si presenta nuovamente la dinamica per cui se la narrativizzazione e la performance

¹⁴³ *Ibidem*, p. 232.

sono consapevoli, anche la rievocazione del vissuto traumatico diventa energia terapeutica, in caso contrario, quando legate alla loro ripetizione mediatica sensazionalistica, fungono da gabbie che bloccano l'elaborazione. Per far sì che il teatro, la letteratura, il cinema, siano strumenti non per cavalcare le ansie, ma per diventare narrativizzazione terapeutica, questi devono avere in sé analisi e denuncia delle conseguenze di tali meccanismi, in caso contrario, invece, ne diventano parte integrante. Se la celebre descrizione di Šklovskij dello straniamento in *L'arte come procedimento* (1925) affermava che lo scopo dell'arte è trasmettere come visione e non come riconoscimento, si comprende così come attraverso la narrativizzazione dell'evento traumatico si comprometta l'identificazione dell'Io con il trauma stesso, la sua simbologia, le sue conseguenze. Come suggerisce la psicoanalisi, si pongono le distanze tra il soggetto e il problema, tali da vedere il problema per poterlo affrontare. Ovviamente attraverso l'arte ci si identifica empaticamente comunque con qualcuno, o persino qualcosa, ma questo qualcuno o qualcosa, nell'essere altro da noi, esemplifica lo sguardo da assumere nella comprensione dei fenomeni. Come afferma Massimo Fusillo:

D'altronde la costruzione dell'Io si realizza in una serie continua di identificazioni: in questo l'artista non fa che estremizzare un tratto comune alla vita psichica di tutti, che si alimenta di proiezioni e di parti del sé verso l'esterno e specularmente di assimilazioni dell'altro da noi.¹⁴⁴

Nell'estremizzazione dell'arte c'è la sua chiave terapeutica, ciò che facilita il passaggio dall'*acting out* al *working through* di LaCapra. Si tratta di quel passaggio da una sorta di performatività passiva, basata solo sull'adesione per inerzia alle

¹⁴⁴ M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, p.66.

dinamiche che muovono i contesti in cui si vive e la cultura di cui si è depositari, a una performatività attiva, con l'utilizzo dell'immedesimazione e dell'auto-narrativizzazione come pratiche necessarie, ma consapevoli, che portano a non subire paure e identificazioni nocive. Con l'aumentare degli episodi di violenza, però, la situazione sembra complicarsi. Ciò su cui ci si vuole ora interrogare, infatti, è come in Europa, alla luce degli attacchi subiti nel vecchio continente, la letteratura si stia esprimendo su tali dinamiche.

Terza Parte

DAL POST-TRAUMATICO AL PRE-TRAUMATICO:

L'Europa tra migrazioni e fondamentalismo

1. C'era una volta l'Europa

Le moral d'un
homme est comme la fumée, un rien l'emporte
d'un côté ou de l'autre et au bout du compte il s'étirole et se perd dans la folie.
Boualem Sansal, *Le village de l'Allemand ou le journal des frères Schiller*

Nel proseguire il discorso su come l'estetica del romanzo post-traumatico si sia evoluta nella contemporaneità a ridosso dei traumi collettivi risulta interessante vedere come si arrivi alla produzione di romanzi sugli attentati terroristici nel vecchio continente. Fin ora dell'Europa si era parlato come palcoscenico delle due grandi guerre a ridosso delle quali si sviluppa un genere letterario dalle caratteristiche che si ritrovano nella letteratura post-traumatica del nuovo millennio, a cui però si aggiungono alcuni tratti peculiari del racconto post-9/11 come il linguaggio dei media. Tra le caratteristiche sempre più ricorrenti ci sono ancora una volta l'elemento dell'intertestualità, in un consueto ritorno di autori del canone europeo con cui ci si confronta, così come accade con la rievocazione storica di traumi collettivi precedenti e con tematica intergenerazionale: ciò che gli autori compiono è un'indagine su come il rapporto tra il passato e il presente abbia portato a una realtà così complessa e spaesata, come oggi si presenta l'Europa.

«Invidio coloro che negli ultimi anni hanno scritto del futuro brillante dell'Europa, mi piacerebbe condividere il loro ottimismo. Per parte mia, ho il sospetto che sarà un futuro modesto: spero che l'Europa non si riduca a un museo.»¹⁴⁵

Questo affermava nel 2006 Walter Laqueur, celebre storico del terrorismo, alla luce solo di una parte degli eventi che hanno trasformato l'Europa non tanto in

¹⁴⁵ W. LAQUEUR, *Gli ultimi giorni dell'Europa. Epitaffio per un vecchio continente*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 10

un museo, quanto in una realtà che ricorda piuttosto gli scavi di Pompei. Se uno dei capisaldi su cui si basa l'idea di museo, infatti, è il rispetto per il passato, per la cultura, per la diversità è per mancanza di tale principio che l'Europa contemporanea si riscopre xenofoba, divisa, sofferente e intollerante.

Nel 2006, quando Laqueur scrive, già si era assistito agli attacchi di Londra e Madrid, eppure quando si riferisce alle dinamiche che gli fanno scrivere *l'Epitaffio per un vecchio continente* egli non richiama tanto il singolo atto di violenza e le sue conseguenze. Rintraccia piuttosto le cause dei problemi europei nella cattiva gestione dei grandi flussi migratori, destinati da allora a crescere, e nelle difficoltà evidenti di lavorare su politiche di integrazione efficaci nel tessuto sociali delle grandi nazioni europee. L'incapacità di comprendere e accettare il cambiamento ha dato, per Laqueur, inizio alla fine di un sogno come gli Stati Uniti d'Europa. Le politiche economiche dettate dalla crisi hanno fatto il resto, ma dal mancato lavoro su assetti demografici quali nel 2004 il 55% dei nuovi nati di Bruxelles con genitori immigrati, è chiaro quanto l'Europa stesse cambiando al suo interno, ma forse senza accorgersene. Un'Europa che riscopre ora la sua identità infelice, come la definisce invece Alain Finkilekraut:

L'immigrazione, che contribuisce e contribuirà sempre più alla crescita demografica del Vecchio Mondo, pone le nazioni europee e l'Europa stessa di fronte alla questione della propria identità. Siamo individui spontaneamente cosmopoliti che ora, a causa dello shock dell'alterità, scoprono il loro essere. Scoperta preziosa, ma anche pericolosa: dobbiamo combattere a tutti i costi la tentazione etnocentrica di perseguire le differenze e di erigerci a modello ideale, senza per questo soccombere alla tentazione penitenziale di rinnegare noi stessi per espiare le nostre colpe. La buona coscienza ci è preclusa, ma ci sono dei limiti anche alla cattiva coscienza. La nostra eredità, che non fa certo di noi degli esseri superiori, merita di essere

preservata, nutrita e trasmessa tanto agli autoctoni quanto ai nuovi arrivati. Resta da capire, in un mondo che sostituisce l'arte di leggere con l'interconnessione permanente e che stigmatizza l'elitarismo culturale in nome dell'uguaglianza, se c'è ancora qualcosa da ereditare e trasmettere.¹⁴⁶

Dopo i due conflitti mondiali i flussi migratori erano ancora prevalentemente interni e prevedevano lo spostamento di forza lavoro in nazioni dove il migrante puntava, nella maggior parte dei casi, a integrarsi nella comunità d'arrivo o a tornare a casa una volta arricchitisi. La successiva immigrazione, con la caduta dei grandi imperi coloniali, vede intenti e provenienze ben diversi: solo per metà risulta essere tornata in patria da Asia, Africa o Medio Oriente, mentre chi è rimasto si è insediato legalmente o illegalmente nei territori europei, spesso ricreando comunità diasporiche non particolarmente aperte ad acquisire usi e costumi del luogo d'arrivo, complice la resistenza all'integrazione degli ospitanti. L'attenzione rivolta a questi gruppi, secondo Laqueur, sarebbe dovuta essere decisamente maggiore, in quanto costituenti importanti del nuovo assetto sociale del vecchio continente, il quale si ritrova profondamente cambiato, senza essere evidentemente davvero pronto a questo cambiamento:

Il problema nelle società dell'Europa occidentale, è spesso quello degli immigrati della seconda e terza generazione, proprio quelli che ci si aspettava sarebbero stati ben integrati, membri alla pari di queste società, che invece si sono ribellati contro il loro paese d'adozione. Le ragioni di solito menzionate sono la povertà (due terzi dei mussulmani inglesi fanno parte di famiglie a basso reddito), le abitazioni inadeguate e il sovraffollamento, le ghettizzazione, la disoccupazione specialmente tra i giovani, la mancanza di istruzione e i pregiudizi razziali dei vicini non mussulmani; si dice che

¹⁴⁶ A. FINKIELKRAUT, *L'Identità infelice*, Milano, Guanda, 2015, p. 5

tutto questo conduca alla mancanza di mobilità sociale, alla criminalità e in generale all'emarginazione delle comunità mussulmane.¹⁴⁷

Ovviamente non si può generalizzare rispetto ai motivi che muovono un giovane straniero a subire le fascinazioni del sedicente stato islamico in materia di rivalsa identitaria attraverso la violenza. Ciò che però sicuramente è emerso è che, tranne in casi celebri come quello prima analizzato di Atta, il bacino di reclutamento dell'*Isis* è quello delle periferie dove pullula il malcontento. Molte sono le dinamiche che trasformano la mancata integrazione in un problema serio quanto i *foreign fighters*, ma è innegabile considerare che l'Europa e il mondo occidentale tutto abbia delle responsabilità rispetto all'accrescere di un nemico interno quale l'Islam radicale, i cui componenti trovano accattivante la via del terrorismo per trovare riconoscimento, conquistando un'identità definita dall'antagonismo. Allo stesso tempo c'è bisogno di uno sguardo più ampio, al di là dei confini geografici europei, che parta dalle prime mosse di Al-Quaeda, dalle Guerre del Golfo e dalle divisioni tra sciiti e sunniti per arrivare alla situazione contemporanea in Siria o in Libia, nel tentativo di evidenziare un problema tanto interno, quanto su scala globale:

Ma come mai sembra che questo ISIS si sia creato all'improvviso? La guerra in Siria è stata sottovalutata da parte della politica internazionale, così come gli avvenimenti degli ultimi tre anni in Iraq, e non si sono misurate le conseguenze della "liquefazione" di questi due stati [...] All'origine ci sono sicuramente la Seconda guerra del Golfo, del 2003, e le modalità con cui si è inventato un nuovo tipo di governance per l'Iraq, che doveva sostituirsi al nazionalismo arabo di Saddam Hussein e del partito Ba'th (partito socialista arabo). Certo, la guerra del golfo del 2003 ha ribaltato un dato che

¹⁴⁷ W. LAQUEUR, *Gli Ultimi giorni dell'Europa. Epitaffio per un vecchio continente*, op.cit., p.46.

non era prodotto soltanto della storia dell'Iraq del Novecento, ma anche della storia dell'Impero ottomano e della sua struttura multietnica.¹⁴⁸

Il problema ha quindi radici antiche e difficilmente rintracciabili in un solo momento nella storia. Ciò che però ora interessa comprendere in un discorso sulla letteratura post-traumatica è come vengano percepiti dagli europei tanto questi cambiamenti d'assetto globale, quanto la diffusione di queste figure radicalizzate che minacciano costantemente lo scenario contemporaneo. D'altra parte a riprova del fatto che la letteratura abbia tentato ancor prima del 9/11 di descrivere questo scenario in evoluzione, basti pensare al caso, già accennato e che verrà poi ripreso in seguito, di S. Rushdie dopo la pubblicazione dei *Satanic Verses*. Come noto si tratta di un caso estremo che portò addirittura Rushdie a dover fronteggiare una *fatwa*, con tanto di roghi in pubblica piazza del suo romanzo da parte di alcuni gruppi islamici radicali in giro per il mondo. Già allora si susseguirono attacchi violenti quali l'uccisione del traduttore giapponese e gli agguati al traduttore italiano e all'editore norvegese di Rushdie. Gli estremisti agirono per la natura a loro avviso blasfema del testo che non faceva altro che descrivere, come afferma Rushdie stesso, la visione del mondo attraverso gli occhi di un emigrante e scritto a partire dall'esperienza di sradicamento:

Those who oppose the novel most vociferously today are of the opinion that intermingling with a different culture will inevitably weaken and ruin their own. I am of the opposite opinion. The *Satanic Verses* celebrates hybridity, impurity, intermingling, the transformation that comes of new and unexpected combinations of human beings, cultures, ideas, politics, movies, songs. It rejoices in mongrelization and fears the absolutism of the Pure. *Mélange*, hotchpotch, a bit of this and a bit of that is

¹⁴⁸ ALLAM K.F., *Il Jihadista della posta accanto. L'Isis a casa nostra*, Milano, Piemme, 2015, p.72.

how newness enters the world. It is the great possibility that mass migration gives the world, and I have tried to embrace it. The Satanic Verses is for change-by-fusion, change-by-conjoining. It is a love-song to our mongrel selves.¹⁴⁹

Nel tentativo di affrontare, quindi, le tematiche che hanno generato il clima in cui la contemporaneità è immersa, trattando tanto l'emigrazione di massa, tanto il processo di fondamentalizzazione di un certo tipo di Islam, Rushdie diventa icona di tutta quella letteratura che oggi si trova a descrivere le conseguenze di tali processi culturali e sociali e che vede in alcuni romanzieri europei nuovi esponenti. I tre eventi che fino ad ora hanno maggiormente stimolato la creatività degli autori contemporanei sul tema del terrorismo sono l'attacco in Spagna del 2004, gli attentati in Inghilterra del 2005 e la terribile successione di avvenimenti tragici in Francia nel 2015. Ciò che però cambia significativamente in questi esempi è il progressivo slittamento del *quando* questi romanzi vengono scritti e pubblicati rispetto agli eventi: mentre nei casi precedenti si parla di letteratura che segue gli avvenimenti nel tentativo di raccontarli, dargli eco, talvolta elaborarli, man mano che si moltiplicano gli attentati i testi finiscono più per nutrirsi delle ansie collettive sul 'cosa potrebbe succedere', che narrare di eventi già accaduti. Non sono pochi, purtroppo, i casi in cui si sia arrivato addirittura a predire cosa sarebbe successo di lì a poco, tanto in Europa, come si vedrà, quanto negli USA stessi. Un esempio americano è quello legato al romanzo di Tom Loneragan: *Heartbreak Hill, the Boston Marathon Thriller*. Come suggerisce il sottotitolo si tratta di un romanzo nel quale l'autore immagina un attentato terroristico durante la celebre maratona

¹⁴⁹ S. RUSHDIE, *Immaginary Homelands: Essays and Criticism (1981-1991)*, New York, Penguin, 1991, pp. 394.

di Boston. Il testo è stato però scritto nel 2002, mentre il celebre attentato che ha realmente colpito la maratona si è verificato il 15 aprile del 2013. Immaginando una serie di esplosioni la macabra coincidenza ha ovviamente fatto conquistare a Lonergan il titolo di veggente, come accaduto anche per i romanzieri europei, ma ciò che risulta interessante, ovviamente, non sono le speculazioni sui poteri divinatori dei singoli, quanto una riflessione su come sia possibile che l'immaginazione sia arrivata anche in questi terribili casi ad anticipare le realtà che di lì a qualche anno sarebbero diventate così tristemente celebri.

2. Madrid, 2004

Our stories are so fundamental to us
that it's easy to forget that we choose them.
Jonathan Safran Foer, *Here I Am*

La mattina dell'11 marzo 2004 segna l'inizio della lunga scia di attentati in Europa compiuti per mano del fondamentalismo islamico nel XXI secolo. A Madrid, nelle stazioni di Atocha, Santa Eugenia, El Pozo del Tío Raimundo e in un treno nei dintorni di via Téllez, dieci deflagrazioni causarono nel giro di pochi minuti 191 morti e i 2.057 feriti. Come è noto in un primo momento le autorità spagnole diffusero la notizia si fosse trattato di un attentato dell'ETA con lo scopo di colpire la capitale a pochi giorni dalle elezioni politiche. La versione fu ribadita più e più volte dai portavoce del governo, mentre *El País* titolava *Matanza de Eta en Madrid* ufficializzando la natura dell'attentato. Ci vollero due giorni e numerose evidenze per giungere alla rettifica che fece emergere la verità, accompagnata dalla notizia del ritrovamento di un video contenente le rivendicazioni di *Al Qaeda*. L'undici settembre era ancora vicino nel tempo, ma la distanza geografica e la relativa tranquillità di cui godeva fino a quel momento il Vecchio Continente non portarono immediatamente a sospettare la matrice jihadista dell'attacco, il che fornisce a posteriori la misura di quanto sia tristemente cambiata la frequenza di questi attacchi in Europa. Forse per questo motivo, forse per la strana evoluzione nella gestione della vicenda sin dal suo inizio, alcuni studiosi hanno notato come:

La vorágine de información de aquellos cuatro días, la confusión generada por las mentiras de la política, la manipulación de los medios de comunicación, la sorpresa de los resultados de las elecciones del 14 de marzo y el aluvión de comentarios

periodísticos de después ha producido efectos bastante excéntricos en la novela española contemporánea, que hasta ahora ha reflejado esta temática en un grado mucho menor de lo que cabría esperar de lo que ha constituido, sin lugar a dudas, la página más negra de la historia del país desde los días de la Guerra Civil. La mentira del gobierno, después revelada a los ojos de los españoles y del mundo entero, ha conferido a todo lo que se escribió en aquellos días un carácter de ficción, una ficción perpetrada por los políticos y los medios de comunicación.¹⁵⁰

Sono meno di una decina i romanzi che trattano, anche se in maniera talvolta trasversale, di ciò che accadde a Madrid e la maggior parte non sono tradotti in altre lingue, causando una scarsa circolazione delle poche voci spagnole che si sono confrontate con l'attentato. Talvolta dipingendo la città prima dell'attentato, talvolta immaginando le conseguenze sugli spazi madrileni dopo la ferita, ciò che ritorna è sempre lo spazio metropolitano, come è successo per New York, un organismo vivente ferito e mutato dalla paura e dall'incertezza. Tra questi titoli è bene citare *La piedra en el corazon* (2006), *Donde Dios no Estuvo* (2007), *Madrid Blues* (2008), *La vida antes de Marzo* (2009), *El Mapa de la Vida* (2009), *El Corrector* (2009). Probabilmente quest'ultimo rappresenta l'esempio che ha conosciuto maggior circolazione grazie al maggior numero di traduzioni e al fatto che il lettore trova tristemente familiare l'esperienza descritta dal protagonista di assistere all'attacco attraverso la televisione, avvisato da un susseguirsi di telefonate di amici e parenti. La narrazione dell'attentato avviene, quindi, come nel caso di molti di questi romanzi, in maniera mediata dove le immagini arrivano violente al protagonista attraverso la TV. In un gioco metaletterario

¹⁵⁰ M. OTTAIANO, "La narración y el vacío: El 11-m en las novelas de Luis Mateo Díez y Ricardo Menéndez Salmón", in *El Rapto de Europa, Experimentación y vanguardia en el cine español*, n° 25, Madrid, 2014, p.100.

immediatamente individuabile e riferibile a quello che si accennava prima sul costante ritorno alla tematica intergenerazionale, la storia segue nuovamente due filoni, uno individuale e l'altro più collettivo. In quello individuale si affronta il rapporto del protagonista, Vladimir, un traduttore professionista, con un figlio che non conosce neanche. Il bambino, Eric, infatti, è frutto di una fugace relazione con una donna trasferitasi in Australia che di tanto in tanto manda lettere e foto del piccolo. L'esistenza del figlio è un segreto persino per la compagna storica di Vladimir, poiché concepito in un momento di crisi della coppia. Vladimir sceglie di riguardare le foto che gli giungono sporadiche proprio nel momento dell'attacco, in un improvviso desiderio di sentire il figlio più vicino, di averlo accanto in un momento terribile, quasi come alla ricerca di una speranza di futuro mentre sente la realtà crollargli addosso. È come se il discorso tra padri e figli suggerisse qui quel confronto tra passato e presente con cui l'identità occidentale si trova a fare i conti in queste occasioni di crisi, riflettendo su come sarà il suo eventuale futuro. Vladimir sembra aver difficoltà a trovare le parole per affrontare l'accaduto e il suo lavoro di traduttore assume così una valenza simbolica importante. Senza parole mentre assiste alla tragedia di Atocha e delle altre stazioni attaccate, il protagonista si ritrova a pensare, infatti, alla traduzione a cui sta lavorando in quel momento: *I Demoni* di Dostoevskij.

Así que ahí estaba yo, a las 07:37 horas del jueves 11 de marzo de año 2004, fresco y recién desayunado, con una hermosa luz de invierno entrando por la ventana como un dardo de escarcha, leyendo una prueba de imprenta compuesta en tipografía Bembo de 12 puntos en la que Alexei Kirilov le confesaba a Pitor Verhovenski que «el terror

es la maledición del hombre», cuando el primer tren saltó por los aires y de pronto nuestros relojes se pusieron a cero.¹⁵¹

La scelta di Menéndez Salmón di inserire proprio *I Demoni* come testo canonico con cui dialogare non sembra casuale in quanto riflessione sulla natura umana, sulle sue zone d'ombra e sulla paura, come Foer aveva fatto nel 2005 con *Amleto*. A partire quindi da Dostoevskij, Vladimir afferma anche rispetto al presente ogni tempo ha i suoi simboli, i suoi emblemi, le sue cabale e il nostro ha fatto della paura il suo stendardo, il suo salmo, il suo firmamento.

Il racconto è particolarmente dettagliato e ripercorre di ora in ora ciò che successe in quelle ore concitate, l'errore dell'attribuzione all'ETA, le dichiarazioni dei politici e le testimonianze, il tutto filtrato attraverso il piccolo schermo utilizzato come canale attraverso cui il male si diffonde. Quel male che era già tematica centrale della trilogia che trova in *El Corrector* una sorta di compimento. *Derrumbe*, il primo dei tre, parla di su una serie di omicidi ad opera di un serial killer, indagando sull'insensatezza della violenza; il secondo, *La ofensa*, è ancor più significativo nel discorso sul romanzo post-traumatico attraverso la storia del XX e XXI secolo, poiché, nuovamente, tratta proprio della storia di Kurt Crüwell e della sua forzata carriera nelle truppe di Hitler. La prospettiva dell'orrore nazista e quella del terrorismo contemporaneo tornano così a confrontarsi attraverso la penna di un autore che cura tanto la dimensione della perdita del singolo, sia il clima in cui tutto ciò accade. Nel chiedersi come poter trattare entrambe le tematiche la riflessione attraverso le parole del protagonista confonde i piani

¹⁵¹ R.MENÉDEZ SALMÓN, *El corrector*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p.13.

temporali, si interrompe, riprende il discorso da punti inaspettati, tutti però legati al tema della traduzione della paura e del trauma da convertire in parole. L'autore insiste sul tema della correzione, come se le parole effettivamente possano provare a diventare veicolo, forza, strumento nella lotta contro il male, si riflette anche sul danno che una certa retorica del linguaggio post-traumatico può causare, diventando un'arma altrettanto temibile nel suo non far altro che accrescere la paura, quella asservita e strumentale al potere e alla politica, che torna come caratteristica tanto dell'apparato terroristico quanto dell'Occidente tutto. Passando in rassegna da Platone a Costantino, fino ad arrivare a George W. Bush che inneggia alla guerra da farsi post-9/11 e al governo spagnolo che accusò l'ETA senza effettivi riscontri lo scrittore arriva ad affermare, infatti, che:

Nadie como el político ha pervertido tanto el sentido de las palabras, de todas la palabras; ni siquiera el más recalcitrante fideísta. Y si, como quería Heráclito, el alma humana se parece a una araña que acude velozmente a cualquier lugar de su tela cuando siente una de sus partes dañada, el político es una araña que acude velozmente al depósito común del lenguaje cada vez que se siente atacado por alguno de sus adversarios. Pero para el político, al revés de lo que sucede con la araña, ya no hay telas sagradas, porque todas han perdido su lustre. Ésa es su inmensa condena. Ha gastado el tapiz de tanto usarlo sin sentido. En aquellos terribles días el lenguaje fue vituperado, arrastrado por el fango y reducido a moneda de Judas entre toda nuestra clase política. Cómo maltrataron el lenguaje, cómo engañaron a sus usuarios, cómo sentenciaron a muerte nuestra dignidad es algo que jamás tendríamos que perdonar. Y, sin embargo, lo hacemos.¹⁵²

Il linguaggio e la sua manipolazione tornano anche nel romanzo americano *Leaving the Atocha Station*. Scritto da Ben Lerner nel 2012 il testo in questo caso segue le vicende di un giovane poeta americano che vince una *fellowship* per

¹⁵² *Ibidem*, p.53.

andare a Madrid a studiare il ruolo della letteratura nella guerra civile spagnola, ma finisce per essere spettatore della storia stessa. Intanto perché una volta a Madrid decide di tralasciare gli studi e abbandonarsi alla vita della città come un *flâneur* contemporaneo che passeggia per *El Retiro* immergendosi nella letteratura europea, dal Don Chisciotte a John Ashbery e Tolstoj. Sceglie deliberatamente, inoltre, di perdersi nella confusione linguistica tra l'inglese e lo spagnolo e passa il tempo di ogni conversazione a riflettere su cosa nella traduzione tra la lingua madre e quella del paese ospitante vada perso e ai molteplici significati che in ognuna di queste hanno i singoli vocaboli, alle interpretazioni a cui si prestano diversi contesti e situazioni. Nelle sfumature del linguaggio, ancor di più se tradotto tanto in un'altra lingua, in prosa o in poesia, risiedono tutte le possibili interpretazioni della realtà che affasciano il protagonista. Egli gioca anche sul non detto o sull'identità come frutto di una costruzione di storie sempre potenzialmente plasmabili per costruzione e interpretazione. Le storie che racconta si intrecciano però con la Storia dell'undici marzo 2004:

It was still early, rush our. A few fire trucks passed by on *El Paseo del Prado*, sirens blaring. I was hungover, disoriented. Then several police cars passed. I leaned out the window and looked down the street, but couldn't see anything [...] I took the elevator to the lobby where people were huddled arounds TVs [...] Now trucks full of what looked like soldiers or special police were passing. I followed them toward Atocha, about a ten-minute walk, more and more fire trucks flashing by me, until I arrived at what they call a scene of mayhem. It was cloudy. There were police and medical workers and other people everywhere, many of them weeping and/or screaming, and, as I got closer to the station, more and more confusion. People streamed from the various exits, some of them wounded, lightly I guess, and emergency workers rushing in.¹⁵³

¹⁵³ B. LERNER, *Leaving the Atocha Station*, London, Granta, p. 117.

Nonostante le testimonianze fornite, non si può dire l'attentato sia un vero *turning point* nella storia del protagonista, tanto che il titolo tradotto in italiano *Un uomo di passaggio*, elimina completamente il riferimento ad Atocha e restituisce l'idea di una testimonianza quasi casuale. Effettivamente, oltre la descrizione di quello a cui Adam assiste, ciò che risulta interessante è la sua riflessione, inframezzata anche in questo caso dalle più svariate immagini, sulle diverse percezioni della realtà attraverso le diverse fonti di testimonianza. Alla domanda esplicita che gli viene rivolta se nel mondo post-11 marzo egli crede ancora che la poesia possa cambiare il mondo, ciò che il protagonista risponde è che la poesia può senza dubbio mostrarne le contraddizioni, perché anche la percezione dei fatti storici è veicolata dal linguaggio. Adam sente di partecipare al cordoglio spagnolo mentre utilizza la lingua straniera, eppure un attimo dopo gioca a sottrarsi dall'identità post-traumatica attraverso la sua appartenenza linguistica, utilizzata come via di fuga. Il linguaggio, soprattutto quando strumentale finisce per essere quella chiave attraverso cui ancora una volta la storia si costruisce:

But my research had taught me that the tissue of contradictions that was my personality was itself, at best, a poem, where "poem" is understood as referring to a failure of language to be equal to the possibilities it figures; only then could my fraudulence be a project and not merely a pathology; only then could my distance from myself be redescribed as critical, aesthetic, as opposed to a side effect of what experts might call my substance problem, felicitous phrase, the origins of which lay not in my desire to evade reality, but in my desire to have a chemical excuse for reality's unavailability.¹⁵⁴

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 163.

Nel caso dei due protagonisti sin ora presi in analisi la natura del linguaggio è la chiave della costruzione dei rapporti individuali e collettivi. La sua manipolazione, così come la sua strumentalizzazione, sono tra le cause dell'aggravarsi della percezione e della diffusione del terrorismo ed è per questo che tra i motivi più classici nei romanzi c'è anche una rappresentazione metaforica dell'impossibilità del linguaggio veicolata dalla malattia. È il caso del primo effettivo romanzo spagnolo sugli attentati dell'undici marzo: *La Piedra en el corazòn* di Luis Mateo Diez. Nell'opera si parla degli attentati, ma anche qui non sono effettivamente il centro dell'azione che si sposta ben presto sul dramma familiare della famiglia di Liceo e Aurea, coppia separatasi a causa dell'incapacità di gestire la sofferenza per la malattia degenerativa della figlia Nima. Per quanto posti immediatamente in apertura del romanzo, infatti, gli attacchi fanno da sfondo, mentre l'azione è completamente incentrata sulla gestione della malattia della ragazza e delle conseguenze che ha comportato nei rapporti interni al nucleo familiare. L'incipit recita:

Quando Liceo llegó a casa la noche de aquel once de marzo, tenía varias llamadas de Nima en el contestador del teléfono [...] Soy tu hija, quiero verte, repetía escuetamente. Todas las preocupaciones de Liceo confluían en la desolación de la jornada, todavía el estupor no abría otra alternativa al peso de lo que continuaba pareciendo un suceso irreal que hundía la propia realidad urbana, como si en el silencio atónito de las gentes se intensificara la soledad de su indefensión y el dolor de las desapariciones, entre las noticias que modificaban gravemente los datos del atentado.¹⁵⁵

¹⁵⁵ M. DIEZ, *La Piedra en el corazòn*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p.9.

L'incredibile atrocità dell'attentato e la continua imprecisione delle notizie in circolazione restituiscono al lettore quella sensazione di spaesamento che crea immediatamente un collegamento empatico con il protagonista, la cui vita è effettivamente segnata irrimediabilmente dall'impossibilità di superare un trauma come quello della malattia della figlia. In una metafora sull'incapacità di gestire la crisi di un problema interno, tanto nella famiglia, quanto nella collettività spagnola, da una parte lo scrittore sottolinea quanto i rapporti interpersonali e l'amore che li contraddistingue siano un motore per riacquistare il senso messo in crisi dall'insensata sofferenza, dall'altra di quanto la situazione si aggravi nel momento in cui ad una crisi segua una disgregazione. Nella mancanza di comunicazione e nella poca chiarezza di informazioni collassa l'unità che potrebbe fronteggiare la crisi, sia all'interno della famiglia centrale nel romanzo, sia della Spagna e Europa tutta in cui: «la conciencia de la tragedia impulsó esa otra revelación del sufrimiento que era algo así como la consistencia de un sufrimiento universal, de un dolor sin fronteras en el que lo particular se borraba o asumía, o subsumía, en lo colectivo».¹⁵⁶ Il dolore che da individuale diventa metafora del collettivo e viceversa è per la Spagna un'occasione più per vedere come si possa reagire allo shock, che un'analisi storica delle sue cause. Al contrario per l'Inghilterra e la Francia le radici del terrore sono elemento fondamentale nella costruzione dei romanzi sugli attacchi, che però hanno un altro tratto distintivo ancora più determinante: da ora in poi i romanzi sugli attentati vengono scritti prima degli attentati stessi.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.187.

3. Londra, 2005

A story was a form of telepathy.
By means of inking symbols onto a page,
she was able to send thoughts and feelings from her mind to her reader's.
It was a magical process,
so commonplace that no one stopped to wonder at it.
– Ian McEwan, *Atonement*

Ian McEwan è una delle voci che per prime raccolgono in Inghilterra le ansie collettive del post-9/11. Ancora una volta si tratta di uno scrittore che già aveva trattato le conseguenze dei conflitti mondiali come esperienze post-traumatiche, come nel suo celebre romanzo *Atonement*, incentrato proprio sul concetto di testimonianza, senso di colpa e nuove possibilità di elaborazione a cui la scrittura e la letteratura aprono. Nuovamente nelle prime pagine di un altro dei suoi romanzi più noti, *Saturday*, il suo protagonista, nel riflettere sulla Storia a sé contemporanea, si chiede «And now, what days are these?».¹⁵⁷ Per descrivere le conseguenze sulla realtà londinese dell'attentato Americano, McEwan parla di una Londra impaurita e a rischio, ma il suo è uno degli esempi più eclatanti di riflessione su cosa possa accadere alla città prima che effettivamente questa venga colpita, come, purtroppo, accadrà pochissimo dopo l'uscita del romanzo. Si è parlato molto ovviamente di macabra previsione degli scenari apocalittici che effettivamente si sarebbero conosciuti a Londra il 7 luglio 2005, ipotesi sostenuta soprattutto da parte di quella stampa che cavalca la risonanza mediatica del catastrofico, mentre in realtà McEwan intende fare una puntuale riflessione storica su una giornata in precisa: il 15 febbraio del 2003. Data in cui in più di 600 città del mondo ci fu una marcia contro la guerra in Iraq dichiarata dagli USA, lo sviluppo della parabola del

¹⁵⁷ I. McEWAN, *Saturday*, London, Penguin, 2005, p. 4.

protagonista in una sola giornata è poi un tributo a grandi opere di letteratura anglofona, da Joyce a Virginia Woolf. McEwan pone però la marcia in sottofondo, come monito di una situazione che va degenerando e di un mondo che si complica. Come nel caso di Mateo Diez, ma con un anno d'anticipo, anche qui si ritrova l'elemento della malattia come metafora: uno dei personaggi presenti in *Saturday*, infatti, nel non riconoscere i sintomi del morbo Huntington che gli causa attacchi violenti, va lentamente peggiorando, e sarà il protagonista a subirne in parte le conseguenze. Sottovalutare il sintomo di un malessere finisce così nuovamente per aggravare una situazione privata che diventa metafora per quella pubblica, in cui Londra appare in pieno rischio attentati vista l'incapacità collettiva di comprendere le cause del morbo che sta infettando la realtà europea all'inizio del secolo: la incapacità di lavorare all'integrazione.

London, his small part of it, lies wide open, impossible to defend, waiting for its bomb, like a hundred other cities. Rush hour will be a convenient time. It might resemble the Paddington crash – twisted rails, buckled, upraised commuter coaches, stretchers handed out through broken windows, the hospital's Emergency Plan in action. Berlin, Paris, Lisbon. The authorities agree, an attack's inevitable.¹⁵⁸

Londra come un luogo potenzialmente a rischio, attraversata dalle inquietudini, è il luogo che a sua volta il protagonista deve attraversare nella caotica giornata di manifestazioni. Lo fa però condizionato da un'immagine che gli è apparsa la mattina appena sveglio affacciandosi alla finestra, quasi come se fosse un segno, un monito: un aereo che gli è sembrato avere i motori in fiamme. Ammettendo che è la suggestione dei tempi che ci si trova a vivere il protagonista

¹⁵⁸*Ibidem*, p.276.

inizia la sua giornata segnata dalle difficoltà di muoversi nel caos di un evento storico. L'incontro con la malattia incarnata nel personaggio che entra in rotta di collisione con il protagonista, la rappresentazione della capitale inglese che trova echi tanto modernisti di Eliot e Joyce, il costante rimando intertestuale a tutta la produzione occidentale citata direttamente o indirettamente nelle riflessioni del protagonista fanno di *Saturday* quindi un romanzo che dialoga in molti aspetti con i testi precedentemente analizzati, canonici o contemporanei che siano. Sebastian Groes nel testo *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives* fa un elenco che conta più di trenta nomi che vanno da Shakespeare e Jane Austen, a Wagner e Coltrane, a Cézanne e Mondrian. Ancora una volta quindi intertestualità e intergenerazionalità sono al centro del romanzo, quest'ultima incarnata dal personaggio della figlia del protagonista la quale, in seguito a un'aggressione subita sempre dallo stesso aggressore affetto dal morbo di Huntington riesce a disinnescare la rabbia proprio grazie alla declamazione di una poesia. Il fatto che Daisy sia incinta e scelga la poesia *Dover Beach* del poeta inglese Matthew Arnold sembra in qualche modo suggerire il tentativo dell'autore di riscoprire la bellezza delle voci letterarie europee in un momento di violenza come possibile arma di resistenza che, nel sensibilizzare chi ne percepisce la potenza, agisca contro la violenza stessa. Altrettanto simbolico è che nel momento prima di essere aggredita Daisy, dopo alcuni scontri, faccia pace con il nonno, in quanto simbolicamente rappresentante del passato, ricordando che per quanto con diversi punti di vista è grazie all'uomo che la giovane ha maturato l'amore per la letteratura che sembra aiutarla nel momento dell'aggressione:

At the heart of the novel lies the reinvigoration of a topos old as storytelling itself- the transformation of the self, with its forebears in classic writers such as Homer and Ovid. The trajectory of Perowne's growing self-knowledge is tied to his engagement with, and changing perception of the twenty-first century.¹⁵⁹

Solo un dialogo che tenga conto del passato e riponga le speranze in un futuro che sappia come affrontare i momenti di crisi riconoscendo le sue armi di forza non violente sembra essere il viatico per disinnescare e sconfiggere i malanni interni e l'organismo di Londra. La stessa Londra come luogo in trasformazione che, prima di essere realmente ferita, era stata già descritta anche da Hanif Kureishi molti anni prima nel suo *The Black Album*. Pre-9/11, ma già intriso di quell'angoscia per le estreme conseguenze a cui poteva portare la radicalizzazione islamica, l'autore anglo-pakistano immaginava, infatti, le strade di Londra in preda a disordini già nel 1989 in seguito alle violente reazioni per la pubblicazione dei *Versetti Satanici* di Rushdie. Nella prefigurazione di attacchi terroristici e con la centralità del romanzo di Rushdie l'autore traccia quel collegamento che identifica nella cattiva gestione dei flussi migratori e nei rapporti con le ex colonie quel malcontento che ha portato la storia al punto che ormai tutti conoscono e quelle speranze che sono state disattese di una civiltà occidentale che sapesse godere dei suoi cambiamenti interni:

The fatwa against Rushdie in February 1989 reignited my concern about the rise of Islamic radicalism, something I had become aware of while in Pakistan in 1982, where I was writing *My Beautiful Laundrette*. But for me, that wasn't the whole story. Much else of interest was happening at the end of the 80s: the music of Prince; the collapse of communism and the "velvet revolution"; the rise of the new dance music, along with the use of a revelatory new drug, ecstasy; Tiananmen Square; Madonna using

¹⁵⁹ S. GROES, *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*, London, Bloomsbury, 2013, p.102.

Catholic imagery in *Like a Prayer*; postmodernism, "mash-ups", and the celebration of hybridity – partly the subject of *The Satanic Verses*. This was also the period, or so I like to think, when Britain became aware that it was changing, or had already changed from a monocultural to a multiracial society, and had realised, at last, that there was no going back. This wasn't merely a confrontation with simple racism, the kind of thing I'd grown up with, which was usually referred to as "the colour problem". When I was young, it was taken for granted that to be black or Asian was to be inferior to the white man. And not for any particular reason. It was just a fact. This was much more than that. Almost blindly, a revolutionary, unprecedented social experiment had been taking place. The project was to turn – out of the end of the Empire, and on the basis of mass immigration – a predominantly white society into a racially mixed one, thus forming a new notion of what Britain was and would become.¹⁶⁰

Nel 2009 l'Inghilterra 'futura' prefigurata da Kureishi e da McEwan è ormai giunta, gli attacchi sono davvero arrivati, e per quanto entrambe restituiscano scenari possibili il caso letterario più incredibile è probabilmente quello di *Incendiary*, scritto nel 2004 dal giornalista inglese Chris Cleave. Nel 2005 ci fu l'attacco a King's Cross, Aldgate, Edgware Road e Tavistock Square, nel 2006 fu poi sventato il piano che avrebbe previsto l'esplosione di diversi aerei in partenza dal Regno Unito con direzione USA: da Londra, Glasgow e Manchester i terroristi avevano pianificato quella tragedia con bombe liquide che tanto ha condizionato le procedure di sicurezza aeroportuali a cui si è sottoposti da quel momento. Si è visto però come Londra fosse già considerata un luogo potenzialmente a rischio, tanto che lo stesso Cleave sul quotidiano *La Repubblica* riportata sulla quarta di copertina dell'edizione italiana racconta:

¹⁶⁰ H. KUREISHI, intervista su *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2009/jun/29/hanif-kureishi-black-album>, 2009.

Eravamo nel marzo del 2004 ed ero ancora sconvolto dall'attentato alle Torri Gemelle [...] mio figlio Louis aveva sei mesi e l'idea che avrebbe potuto crescere in un mondo così barbaro e violento non mi abbandonava un minuto [...] l'11 marzo 2004 Louis mosse il suo primo passo e i terroristi uccisero 191 persone a Madrid [...] Ogni giorno succedeva qualcosa di meraviglioso a casa mia e qualcosa di atroce fuori. È stata questa dissonanza che non mi ha più permesso di accontentarmi della serenità del mio privato. Stare zitto mi era ormai impossibile, così ho scritto la prima bozza di *Incendiary* in sole sei settimane.¹⁶¹

Se la letteratura si propone come specchio di una società, oltre che veicolo di elaborazione di ansie dei singoli scrittori, appare chiaro come il romanzo di Cleave sia un perfetto esempio di quanto il clima di terrore nutra il testo letterario e, purtroppo, talvolta viceversa. Questo perchè il caso incredibile del romanzo dà la misura di quanto il piano del reale e quello immaginario si sovrappongano nei tentativi di narrativizzare l'orrore contemporaneo: Cleave immagina Londra scossa da un attentato terroristico molto violento, tragedia che in una macabra coincidenza ha davvero luogo nel giorno in cui era prevista la pubblicazione di *Incendiary*. Purtroppo le coincidenze non si fermano qui: Cleave, mosso dalla paura per il proprio bambino, immagina la storia di una famiglia sconvolta da un attentato allo stadio dell'Arsenal a opera di alcuni kamikaze che si fanno esplodere durante una partita contro il *Chelsea*. Questa tipologia di attacco, come noto, ancora non si era verificata nel 2004/2005, ma ricorda terribilmente le notizie dallo stadio di Parigi la notte del 13 novembre del 2015, quando la partita allo *Stade de France* fu bloccata per rischio imminente di un attacco.

Il romanzo di Cleave, scritto sotto forma di lunga lettera da una donna disperata e afflitta dal senso di colpa all'allora nemico n.1 dell'Occidente, Osama

¹⁶¹ C. CLEAVE, *Incendiary, Segrate*, Frassinelli, 2005, quarta di copertina.

Bin Laden, vede come protagonista una giovane donna irrequieta e insoddisfatta. Il suo matrimonio è caratterizzato dalla costante ansia di perdere il marito a causa del suo lavoro come artificiere, ansia che combatte spesso e volentieri tradendolo visto che egli si rifiuta di lasciare il lavoro per amor suo e del figlio. La donna è però estremamente legata al loro bambino di quattro anni, il quale però rimane coinvolto con il padre nell'attentato allo stadio. Nel tentativo di affrontare la perdita e l'orrore la donna segue il consiglio terapeutico di descrivere i suoi stati d'animo in una lettera immaginaria scritta a chi ritiene il colpevole di tali perdite, Osama Bin Laden per l'appunto. Passando da fasi di depressione acuta a fallimentari tentativi di riprendere in mano la propria vita, nella protagonista il senso di colpa rende impossibile qualsiasi possibilità di elaborazione. Lo scenario desolante è aggravato da un'apparente incapacità dei sopravvissuti all'attacco di condividere il dolore, in un ristagno malinconico che immobilizza la città intera i cui cieli sono anche invasi da incombenti palloni aereostatici con le facce delle vittime per ordine del governo.

Nel romanzo è presente anche il tema delle teorie complottistiche che generalmente hanno sempre accompagnato, soprattutto a livello mediatico, i grandi attentati dell'ultimo secolo. Ci si riferisce a quelle ipotesi che vedono gli stati colpiti come complici, conniventi o addirittura mandanti degli attentati stessi, come è accaduto soprattutto post-9/11. La protagonista della storia di Cleave scopre, infatti, che i servizi segreti britannici fossero al corrente di ciò che stava per accadere allo stadio dove l'autore immagina la tragedia, ma che non abbiano fermato l'orrore per non rivelare di aver intercettato con successo la cellula terroristica operante in Gran Bretagna, ammissione che avrebbe compromesso la

possibilità di una retata di più significativo impatto. Anche questa scelta del filone complottistico dà al lettore la misura di quanto l'infinità di racconti, veritieri o meno, su eventi del genere abbia nutrito il fitto apparato di narrazioni sul tema, che sono andate a convergere nel testo letterario grazie alla loro stessa natura proliferante. Come in altri casi, inoltre, Cleave crea immediatamente un ponte con la storia della città nei suoi momenti più bui. All'inizio e in chiusura del romanzo, infatti, pone un'epigrafe sul *Great Fire* londinese del 1666 in un simbolico rimando alle esplosioni dell'attentato che immagina e che, purtroppo, seguirà presto: «a most terrible fire [which] broke out, [and] which not only wasted the adjacent parts, but also places very remote, with incredible noise and fury».¹⁶² Nuovamente poi c'è la tematica intergenerazionale in cui il futuro, incarnato da ogni 'figlio', rappresenta quel futuro che sembra tanto più impossibile quanto si moltiplicano gli attacchi. E ancora si ritrova la commistione tra il linguaggio intimistico e quello mediatico, che irrompe anche graficamente con un'alternanza di frasi maiuscole e minuscole che mescolano costantemente i toni, come nella scena in cui la protagonista assiste all'attentato in diretta TV:

Then the windows of the flat started to rattle. There was a low boom and then a sharp bang and the windows shook harder. After the first boom was over it echoed and rumbled all up and down the street. It went on for the longest time this thunder. The kids stopped their bikes and looked up into the blue sky. They couldn't work it out. I couldn't work it out myself. I only find out later that the telly pictures travelled faster than sound [...] The picture had gone almost dark it was like night had fallen on the stadium. The crowd was bursting onto the pitch. They were running in all direction. It was a total panic under this rain of blood and chunks.[...] Than all stopped. Sky put on

¹⁶² C. CLEAVE, *Incendiary*, London, Chatto and Windus, 2005, p.1.

their test card. It was just a black background and the Sky logo and a message that said? WHY NOT UPGRADE TO SKY DIGITAL?¹⁶³

La riproduzione letteraria di un linguaggio frammentato e costantemente mediato dal linguaggio televisivo tenta di descrivere la percezione degli eventi a ridosso di questi eventi e l'ampiezza degli effetti della grammaticalizzazione della quotidianità, come definita da Scurati, la quale, afferma lo studioso, «si estende ben oltre la sfera della situazione comunicativa massificata, fino a investire l'intero ambito dei rapporti sociali».¹⁶⁴ Complici, infatti, delle ossessioni di cui la donna è vittima sono le continue riproposizioni dell'evento traumatico a opera dei media e dei giornali. Riproposizioni che se da una parte erano frutto di immagini di altri attentati realmente accaduti, come l'undici settembre o Madrid, finiscono qui paradossalmente per restituire alla letteratura quella capacità tristemente profetica di anticipare scene a cui purtroppo la storia ha aderito. Se Luckhurst afferma che «Trauma has become a paradigm because it has turned into a repertoire of compelling stories about the enigmas of identity, memory and selfhood that have saturated Western cultural life»,¹⁶⁵ il romanzo di Cleave rientra nel genere di storie a cui si riferisce il teorico, facendone così un esempio di *Trauma novel* tipico della *wound culture* contemporanea. Se l'intento è di proporre nuovamente la letteratura come strumento di analisi e denuncia della crisi identitaria del mondo occidentale in quello che da Huntington in poi reiteratamente viene definito uno scontro delle civiltà, risulta interessante non solo vedere come le storie finiscano però per confrontarsi e addirittura anticipare

¹⁶³ *Ibidem*, p.46.

¹⁶⁴ A. SCURATI, *Televisioni di guerra*, op. cit., p.84.

¹⁶⁵ R. LUCKRUST, *The Trauma Question*, op.cit., p.80.

gli eventi, ma come si cimentino nuovamente in una delle pratiche più classiche dei momenti di crisi: costruire distopie.

4. Parigi, 2015:

La religion fait peut-être aimer Dieu
mais rien n'est plus fort qu'elle pour faire
détester l'homme et haïr l'humanité.
Boualem Sansal, 2084

Con l'uscita del film *London River*, storia di due genitori che perdono i rispettivi figli nell'attacco di Londra, l'Inghilterra sembra chiedersi quali siano gli errori che l'hanno portata a subire un attacco come quello del 7 luglio 2005. Nel film torna come pretesto narrativo inter-storico la guerra delle Falkland che sembra suggerire una riflessione sulla politica esterna del Regno Unito, ma soprattutto emerge il problema della discriminazione razziale e religiosa che torna con violenza a intrecciarsi con il trauma degli attentati. La storia d'amore tra la ragazza inglese e un ragazzo africano mussulmano, entrambi rimasti uccisi nell'attentato, mette i loro genitori al cospetto di quelle contraddizioni che hanno generato un odio tale da trasformare anche l'Europa in quel palcoscenico di orrori con cui molti altri paesi convivono da molto più a lungo. Erano passati 10 anni dagli attacchi nella capitale inglese prima che accadesse la tragedia di *Charlie Hebdo*. Gli scenari politici nel frattempo stavano cambiando, nel 2009 era stato eletto alla Casa Bianca Barack Obama, che se non completamente nella sostanza, almeno nella simbolicità ha segnato quella svolta imprevista nella politica statunitense che faceva immaginare l'inizio di una nuova apertura occidentale all'integrazione razziale e religiosa a ogni livello sociale. Eppure mentre nella forma lo scontro di civiltà sembrava più legato ai fotogrammi delle torri gemelle che all'elezione del primo presidente afro-americano e alla nuova attenzione che

sembrava l'Europa stessa stesse rivolgendosi all'Islam culturale nell'arte e nella letteratura, o con l'elezione successiva di Sadiq Khan a Londra, il fenomeno definito dal sociologo Khaled Fouad Allam del 'terrorismo di prossimità' si andava delineando per culminare nell'attacco alla sede del giornale satirico francese e da lì in poi in tutti i tristi accadimenti che si sono avvicendati.

La data del 7 gennaio suona già come l'11 settembre 2001, vale a dire una specie di spartiacque, la fine di un tempo e l'entrata in una nuova era, nella quale le nostre democrazie moderne dovranno abituarsi, per un certo tempo, a non sottovalutare la nuova forma di minaccia, quasi permanente, che può provenire da un punto qualsiasi del globo. Il terrorismo di prossimità, infatti, gioca sul tempo, lo domina, e proprio perché è difficile dargli reperibilità scientifica può manifestarsi in qualunque momento. L'utilizzo della paura è particolarmente efficace quando viene meno la possibilità di prevenirlo e dunque di contenerlo.¹⁶⁶

Nel tentativo di raccontare cos'è questo tempo scandito dalla paura e dall'imprevedibilità della violenza, proprio la letteratura francese si è fatta portavoce di nuovi ritratti europei che affondano le loro radici nella storia delle grandi crisi del vecchio continente. Nei grandi cambiamenti sociopolitici del reale la letteratura apre sempre uno spazio di sperimentazione che se da una parte esorcizza paure collettive, dall'altra le scandaglia. Nell'elenco di chi ha fornito i paradigmi della distopia europea George Orwell forse è l'esempio più celebre e non sorprende che numerose siano state le ristampe proprio di *1984* negli ultimi anni, soprattutto in seguito a elezioni ben diverse da quella di Obama, con Donald Trump presidente degli USA. Così come Londra, città simbolo dei conflitti mondiali, è la

¹⁶⁶ ALLAM K.F., *Il Jihadista della porta accanto. L'ISIS casa nostra*, Milano, Piemme, 2015, p.7.

capitale dell'Oceania del Big Brother, Parigi diventa fulcro delle nuove distopie. Nel suo saggio "La distopia e la sua storia" Raymond Trousson scrive:

La distopia, nutrita dall'ansia per i misfatti delle scienze e delle tecniche e dallo scetticismo nato dal fallire delle speranze di miglioramento socio-politico, ha rimpiazzato a poco a poco, lungo il secolo, l'utopia positiva decisamente considerata ingenua o dannosa, e regna sovrana all'indomani della prima guerra mondiale. Basti questo a capire a qual punto il suo pessimismo è tributario alle condizioni storiche [...] Non si crede più al potere organizzatore dello stato, di cui si conosce la tendenza totalitaria, né allo sviluppo industriale che ha troppo spesso asservito invece di liberare. Crisi di una civiltà minata dal dubbio e che l'utopia non rassicura più; crisi di una filosofia che ha esaurito i suoi consigli; crisi di un umanesimo del quale si è proclamato il fallimento.¹⁶⁷

La proclamazione degli umanesimi è esattamente il punto nevralgico da cui nascono i due romanzi distopici più discussi in relazione agli attentati francesi: *Soumission* di Michel Houellebecq e *2084* di Boualem Sansal.

Il collegamento tra l'attentato a Charlie Hebdo e Houellebecq è purtroppo rafforzato ancora una volta dalle inquietanti coincidenze, amplificate dalla voce dei media, che accompagnarono tanto l'attentato quanto l'uscita del romanzo: l'ultima copertina della rivista ritraeva lo scrittore nelle vesti di veggente che prevede un 2022 all'insegna del ramadan. La pubblicità al romanzo anticipava la sua uscita in Francia prevista, in un caso tristemente beffardo come per *Incendiary*, nei giorni in cui fu poi compiuto l'attacco alla sede del giornale. Come noto la redazione era invisa alle frange estremiste dell'Islam a causa delle caricature di Maometto pubblicate nel 2006, infatti era già stato colpito dai terroristi il 2 novembre del 2011. Dopo il 7 gennaio del 2015, invece, immediatamente il valore profetico di

¹⁶⁷ R. TROUSSON, "La distopia e a sua storia" in *Utopia e Distopia*, Colombo A. (a cura di), Dedalo, Bari 1993, p.31.

Soumission fu accentuato dalla coincidenza. Spesso definito per questo dalla stampa come il romanzo sull'attentato, la storia di Houellebeq voleva forse solo essere una distopia nutrita dalle ansie già ampiamente diffuse in occidente e dalla più classica letteratura distopica europea. C'erano in realtà stati precedenti, come il romanzo italiano *Paris Kebab* del 2010 che ricorda incredibilmente molti romanzi scritti negli USA post-9/11, in cui il protagonista, un giovanissimo ragazzo magrebino dall'infanzia drammatica, diventa preda perfetta di Imam integralisti che lo convincono di dover votare la vita ad Allah e a partire per l'Europa allo scopo di combattere la guerra contro gli infedeli come viatico per un universo di senso. La solitudine del ragazzo è il vantaggio su cui costruiscono la sua radicalizzazione, come quella di tanti altri immolatisi realmente. Come afferma Daniele Giglioli:

Il terrorista è un uomo solo. Non importa in quanti hanno progettato l'azione, quanti complici ne sono a conoscenza, e persino se a compierla sono in più di uno. L'atto che lo rende tale, il momento in cui decide della morte degli altri e spesso anche della propria non può essere condiviso con nessuno [...] Certamente quello terroristico è tra tutti gli atti violenti quello che più nasce e matura all'interno di scelte, non conta se giuste o sbagliate è...] Ma tra le ragioni e l'evento resta sempre uno iato, un intervallo impossibile da colmare, una solitudine in cui il linguaggio finisce.¹⁶⁸

Ormai la letteratura sul terrorismo, condizionata anche dall'iperverbalizzazione post-traumatica causata dai media, tenta di riempire quel vuoto linguistico di cui parla lo studioso. Gli scrittori provano, piuttosto, a mostrare come un vuoto esistenziale, che diventa un vuoto verbale nel momento in cui non lo si elabora individualmente e consapevolmente, si aggrappa a una retorica sterile

¹⁶⁸ D. GIGIOLI, *All'ordine del giorno è il terrore*, op.cit., pp.67-68.

che lo strumentalizza e lo sfrutta. Questo è valido tanto per chi, come i personaggi di questi potenziali terroristi, sembra condannato all'emarginazione, alla povertà e alla mancanza di prospettive. È sullo stesso concetto di solitudine che Houellebecq costruisce il suo credibile e inquietante futuro francese, dove i cittadini europei sperimentano mai come prima altrettanta solitudine e depressione, causata da altre mancanze e l'unica collettività apparentemente possibile è quella cibernetica. Con una nostalgica riflessione metaletteraria l'autore introduce l'idea di un'Europa ormai decadente:

La spécificité de la littérature, art majeur d'un Occident qui sous nos yeux se termine, n'est pourtant pas bien difficile à définir. Autant que la littérature, la musique peut déterminer un bouleversement, un renversement émotif, une tristesse ou une extase absolues ; autant que la littérature, la peinture peut générer un émerveillement, un regard neuf porté sur le monde. Mais seule la littérature peut vous donner cette sensation de contact avec un autre esprit humain, avec l'intégralité de cet esprit, ses faiblesses et ses grandeurs, ses limitations, ses petites choses, ses idées fixes, ses croyances ; avec tout ce qui l'émeut, l'intéresse, l'excite ou lui répugne. Seule la littérature peut vous permettre d'entrer en contact avec l'esprit d'un mort, de manière plus directe, plus complète et plus profonde que ne le ferait même la conversation avec un ami-aussi profonde, aussi durable que soit une amitié, jamais on se livre, dans une conversation, aussi complètement qu'on ne le fait devant une feuille vide, s'adressant à un destinataire inconnu.¹⁶⁹

Nel romanzo dello scrittore francese il desiderio di tornare ad appartenere a una comunità effettiva che tuteli il singolo sembra muovere le vicende che si aprono con pronostici alquanto verosimili quali Marine Le Pen in corsa per le presidenziali dopo, però, un immaginario secondo mandato di Hollande. Per scongiurare la sua vittoria la sinistra compie una scelta radicale: allearsi con la

¹⁶⁹ M. HOUELLEBEQ, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015, p.13

Fratellanza Mussulmana, un partito islamico, il quale, una volta al potere, propone una sorta di teocrazia che prevede la conversione alla fede mussulmana in cambio di consistenti privilegi economici e sociali. Nella feroce critica dell'irriverente scrittore francese viene preso di mira il mondo universitario, una volta portatore di quel sapere garante di libertà ed emancipazione, che infine si piega al fascino di un nuovo mondo più dichiaratamente gerarchico, organizzato, dove il pensiero non si perde nel vuoto dell'eccessiva elucubrazione mentale e nella retorica dell'inutilità delle *humanities*. Per i professori della Sorbona convertitisi, come per il protagonista la cui sterile parabola esistenziale incarna l'indebolimento e svuotamento di un sistema stesso, tra i vantaggi c'è una poligamia legalizzata. Alle giovani studentesse viene imposto il velo e diventano merce di scambio in un mondo in cui la misoginia dilaga e persino le spose bambine sono alla mercè degli uomini di potere. La Francia con cui Houellebecq fa i conti è quella, appunto, del proto-decadentista Huysmans, creando un parallelo tra due epoche di passaggio e disfacimento a cui gli intellettuali guardano con noia e disincanti al futuro e con nostalgia al passato:

La nostalgie n'a rien d'un sentiment esthétique, elle n'est même pas liée non plus au souvenir d'un bonheur, on est nostalgique d'un endroit simplement parce qu'on y a vécu, bien ou mal peu importe, le passé est toujours beau, et le futur aussi d'ailleurs, il n'y a que le présent qui fasse mal, qu'on transporte avec soi comme un abcès de souffrance qui vous accompagne entre deux infinis de bonheur paisible.¹⁷⁰

La Francia di Houellebecq è una Francia svuotata, rattrappita, annoiata e senza interesse per la propria memoria storica come fonte di coscienza identitaria,

¹⁷⁰ M. HOUELLEBEQ, *Soumission*, op.cit., p. 267.

al massimo solo come orizzonte nostalgico. Non c'è un reale dialogo con il passato, simbolicamente infatti non c'è tra il protagonista e i suoi genitori; non ce n'è uno con il futuro visto che ogni relazione sentimentale è destinata a fallire, prevedendo solo fugaci esperienze sessuali senza alcun orizzonte costruttivo. La sottomissione a risposte già fornite, piuttosto che a domande senza risposta, risulta così estremamente dolce. Tanto che neanche un anno dopo la distopia arriva ancor più lontano, in un 2084 che lo stesso Houellebeq definisce in un'intervista uno scenario 'ancora più feroce'. Bruce Hoffman in *Inside Terrorism* afferma che:

In recent year, the art of terrorist communication has evolved to a point at which the terrorists themselves can now control the entire production process: determining the content, context, and medium over which their message is projected and targeting precisely the audience (or multiple audiences) they seek to reach. The implications of this development are enormous, challenging the monopoly on mass communication of the terrorist message that has long been exercised by commercial and state-owned broadcasting outlets.¹⁷¹

Boualem Sansal sfrutta quelli che sono i mezzi performativi del terrorismo per immaginare come il mondo del *Big Brother* orwelliano possa trasformarsi in uno scenario di controllo che ne sfrutti i meccanismi, ma riporti la società a una sorta di Medioevo. Senza mai nominare esplicitamente alcun riferimento all'*Isis*, o all'Islam fondamentalista in generale, Sansal inventa un mondo asservito alla divinità *Yölah*, l'*Abistan*, un luogo dove non esiste che la lingua *abiling*. Dopo un'immaginaria Grande Guerra, la *Shar*, sono state infatti cancellate tutte le tracce di civiltà precedenti al 2084, considerato come nuovo anno 0 delle coscienze. Essenziale è l'eliminazione di qualsiasi mezzo di sviluppo di pensiero eterodosso,

¹⁷¹ B. HOFFMAN, *Inside Terrorism*, op.cit.p.198.

tra cui i libri come in ogni distopia occidentale che si rispetti. La *Nuova Era* è tutto ciò che esiste e la memoria storica è relegata ad un oblio che garantisce l'ordine, contro il caos precedente alla *Shar* che viene evocato solo quando, come in *1984*, si parla di un nemico, chiamato semplicemente 'il Nemico' con una lettera maiuscola che ne assolutizzi l'antagonismo, da dover costantemente fronteggiare per cui i cittadini dell'*Abistan* devono ripetere il motto «Allons mourir pour vivre heureux».¹⁷² In un proliferare di calchi dalle frasi e dalle atmosfere di Orwell, si ritrova persino il celebre slogan *The Big Brother is watching you*, riproposto come *Bigaye vi osserva*, dove Bigaye non è altro che un altro nome del profeta delegato in terra Abi. In Sansal come in Orwell la morte è vita, la guerra è pace, la libertà è schiavitù, la menzogna è verità, la logica è l'assurdo. Queste le estreme conseguenze per lo scrittore franco-algerino nella nuova Europa, non quella di Orwell o Huxley o altri scrittori di distopie a ridosso dei conflitti mondiali, ma in quel continente dove il terrore diventa davvero all'ordine del giorno a causa dello eurojihadismo e del globalterrorismo. Come afferma Baudrillard nel 2002:

La personalità jihadista pone dunque un problema relativo all'indagine psicologica e psicoanalitica in relazione a diversi paradigmi relativi alla produzione della violenza, a sentire il suo ruolo come missione a carattere assolutistico. Come analizzare questo desiderio esaltato? Il terrorismo è un virus, è ovunque. Esiste una profusione mondiale del terrorismo, che è come l'ombra portata da qualunque sistema di dominazione, pronto dappertutto a risvegliarsi come un agente doppio. Non esiste più una linea di demarcazione che permette di individuarlo, esso è nel cuore di questa stessa cultura che lo combatte e la frattura è visibile (l'odio che oppone sul piano mondiale gli sfruttati e i sottosviluppati al mondo occidentale raggiunge segretamente la frattura interna al sistema dominante).¹⁷³

¹⁷² B. SANSAL, *2084: la fin du monde*, Paris, Gallimard, 2015, p.241.

¹⁷³ J. BAUDILLIARD, "L'esprit du terrorisme" in K.F. ALLAM, *Il Jihadista della porta accanto, l'Isis a casa nostra*, op.cit. p.46.

Nell'abisso di quando si guarda in quella frattura, con l'Occidente da una parte e chi se ne sente rifiutato dall'altra, riecheggia l'insensatezza di tutta la violenza degli atti terroristici, quella che li causa, quella che li segue. A ridosso dell'attacco che forse ha avuto maggior risonanza mediatica in Europa, simultaneo in più punti di Parigi, tra i quali lo *Stade de France* e il *Bataclan*, è stata scritto un testo ben diverso da quelli analizzati fin ora. Nella sua diversità, fatta dal racconto di un'esperienza diretta e pura condivisione di memoria, c'è quella forza per cui ancora si riscopre uno spazio d'azione per scrittura e lettura come esperienze di condivisione. Nato dal post che Antoine Leris, un cittadino di Parigi, scrisse dopo aver perso la moglie al Bataclan, il testo non è prettamente un romanzo, ma più il tentativo di narrativizzare l'altrimenti irraccontabile dolore di un lutto così insensato come la perdita di un caro in un attentato terroristico. Nessun mondo immaginario, solo la ricostruzione di quella sera e delle terrificanti fasi successive mediate prima dal racconto dei mezzi di comunicazione di massa, poi caratterizzate da una paradossale mancanza di informazioni in cui il contrasto tra pieno e vuoto è continuo. Il pieno è fatto di rabbia e parole, ma questi sono svuotati di senso e soprattutto di quella presenza a cui bisogna irragionevolmente rinunciare. Si potrebbe contestare che un testo simile non sia paragonabile ai romanzi trattati si ora, eppure è un perfetto esempio di letteratura post-traumatica a ridosso di un attentato dove è manifesto non ci sia appiglio morboso. La mancanza di morbosità fa della lettura un'esperienza forte, reale, mostrandosi come documento intimo e importante al fine di elaborare un lutto collettivo, apparentemente senza la volontà di cavalcare la fama della vittimizzazione. Pur

parlando dell'attentato, come tanti altri, non indugia sulla forma degli accadimenti, ma sulla loro sostanza, su orari e fatti, ma riletti e riproposti per un'analisi intima, eppure così collettiva. *Vous n'aurez pas ma haine*, recita il titolo delle confessioni di Leiris, e come detto da chi l'ha recensito qui in Italia, se c'è ancora qualcosa di buono nei valori dell'Occidente contemporaneo è incarnato da queste pagine, in risposta ai terroristi, come in altri casi, ma in maniera profondamente diversa poiché vera:

Alors non je ne vous ferai pas ce cadeau de vous haïr. Vous l'avez bien cherché pourtant mais répondre à la haine par la colère ce serait céder à la même ignorance qui fait de vous que vous êtes. Vous voulez que j'aie peur, que je regarde mes concitoyens avec un œil méfiant, que je sacrifie ma liberté pour la sécurité. Perdu. Même joueur joue encore.¹⁷⁴

Le dichiarazioni contro l'odio e la paura di Leiris, per la prima volta, parlano di un possibile futuro di integrazione nonostante la perdita, di tentativi di elaborazione nonostante il dolore, di futuro nonostante il passato. Per arrivare a fare tutto questo, dice Leiris, un padre ha bisogno della capacità di ricordare e del sorriso di suo figlio e di raccontare.

¹⁷⁴ A. LEIRIS, *Vous n'aurez pas ma haine. Récit*, Paris, Fayard, 2016, p.63.

5. Un'altra storia

Everything is relative, one man's absolute belief is another man's fairy tale
– Salman Rushdie, *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*

Come comprendere profondamente il secolo che stiamo vivendo è probabilmente ancora un mistero. Ciò che continua a tornare però, come visto, è quell'esigenza di alcuni autori di interrogarsi sulla memoria, l'identità culturale e sulla storia dell'Occidente contemporaneo. Ancora una volta, come era successo per il secondo conflitto mondiale, come per molte altre epoche, la fiaba e la favola tornano nuovamente anche ora a presentarsi come linguaggio metaforico attraverso cui ragionare su un futuro incerto. E ancora una volta tra le voci che hanno sperimentato in questa direzione c'è Salman Rushdie che nel 2015 con *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* prova, attraverso un costante dialogo tra presente e passato, oriente e occidente, Storia e storie, a rileggere in chiave simbolica cause ed effetti della guerra al terrore che conosciamo oggi:

We were all trapped in stories, she said, just as he used to say, his wavy hair, his naughty smile, his beautiful mind, each of us the prisoner of our own solipsistic narrative, each family the captive of the family story, each community locked within its own tale of itself, each people the victims of their own versions of history, and there were parts of the world where the narratives collided and went to war, where there were two or more incompatible stories fighting for space on, to speak, the same page.¹⁷⁵

¹⁷⁵ S. RUSHDIE, *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights*, Londra, Jonathan Cape, 2015, p.112.

Se siamo, come afferma Rushdie, ognuno chiuso inconsapevolmente nella propria narrazione solipsistica, ciò che ne consegue è solo un incremento di potenziali vittime, facilmente corruttibili attraverso narrazioni più forti che, in realtà, imprigionano invece di liberare. Nel riprendere il mito di Sherazade e delle sue fiabe per vincere morte e soggiogamento, invece, in un costante dialogo che il romanzo intesse con *Le mille e una notte*, tanto che anche il titolo in realtà corrisponde al tempo di milleuno notti, la narrazione come forma di condivisione, di *storytelling* consapevole, diventa una forma di sopravvivenza. Se è vero che le storie ci stanno uccidendo, ma senza saremo già morti, come insiste nel ribadire Rushdie stesso nel testo, si capisce come questo si presenti come uno specchio distorto di quelle narrazioni più ampie di famiglia, delle patria e appartenenza religiosa che vengono riproposte in chiave fantastico/distopica. L'importante è riuscire a identificare come rendere la pratica narrativa salvifica e non mortifera, di denuncia, consapevoli del rischio che si corre nel raccontare storie, ma riscoprendone l'esigenza per liberarsi e liberare gli altri da narrazioni indotte e non eterodotte, come il fanatismo religioso. In questo ovviamente si sente l'eco della storia personale di Rushdie stesso: il personaggio del filosofo Ibn Rushd, che mette a rischio la propria vita per raccontare la sua visione della realtà, non è che una ulteriore narrativizzazione dell'autore reale nel racconto della sua operazione con i *Versi Satanici*, volti appunto però a contestare le contraddizioni dell'Islam. Il rischio ancora peggiore di non affrontare queste storie, o nel rinchiudersi dentro senza porsi domande lasciandole 'scrivere' ad altri, è però quello descritto invece in *The Buried Giant* di Kazuo Ishiguro. Quest'ultimo quasi contemporaneamente a Rushdie compie un'operazione simile: esplorare nuovamente luoghi, stili,

atmosfera, simboli della letteratura più classica, rifacendosi ai cicli arturiani, per lanciare un monito al lettore e descrivendo quanto sia pericoloso un mondo dove la memoria non esiste, o viene sedata per paura della sofferenza e della fatica che comporta l'autonarrazione consapevole. Si parla nuovamente nel romanzo di Ishiguro di una guerra passata e terribile la cui ombra si staglia ancora sul mondo in cui i due protagonisti compiono un viaggio nella speranza di ritrovare la loro storia, immersi in una nebbia fitta che sembra cancellare i ricordi. Nella riflessione su quale sia la perdita peggiore, quella legata al rimosso, o quella che cerca l'elaborazione, ma comporta la rievocazione del dolore per affrontarlo, ancora una volta gli archetipi letterari, i mitologemi e il folklore si mescolano nel tentativo di riscoprire il valore di identità e memoria, dei principi positivi su cui il sogno di una società più giusta e meno impaurita si fondavano, mentre si provava a fondere anche l'Europa Unita dopo le guerre mondiali. «I'm wondering if without our memories, there's nothing for it but for our love to fade and die» si chiede Kazuo Ishiguro ne *Il Gigante Sepolto* e a questa domanda sembrano rispondere i romanzi a cui si è lavorato fin ora: è la memoria che si mette in gioco ad aiutare il ritrovamento delle nostre storie e non di quelle che altri scrivono per noi.

Epilogo

Europa futura

Slavoj Žižek a ridosso del primo attacco del 2015 affermò «Ora che siamo tutti sotto shock, a causa della furia omicida che ha investito *Charlie Hebdo*, è il momento giusto per armarsi di coraggio e *pensare*».¹⁷⁶ Quando questo lavoro di tesi è cominciato gli attacchi terroristici in Europa non erano ancora un fenomeno frequente come oggi. Dopo le ricerche condotte durante il primo anno, con in mente un lavoro sulla scrittura post-traumatica, ho assistito attraverso uno schermo, come molti altri testimoni reali o fittizi di queste pagine, agli attacchi a *Charlie Hebdo*. In seguito a quell'episodio e ai pensieri che ne erano scaturiti è maturata la scelta di strutturare il discorso come un percorso che mostrasse come l'Europa fosse arrivata a percepirsi e raccontarsi attraverso la letteratura alla luce dei traumi collettivi a cavallo tra i due secoli. L'idea era di cercare e individuare se ci fossero punti di contatto ed evoluzioni stilistiche, oltre che tematiche, nella letteratura l'esperienza post-traumatica contemporanea e quella del XX secolo. Ciò che non avevo però immaginato è che mentre il progetto prendeva corpo gli attentati terroristici si sarebbero tristemente moltiplicati. Nei giorni del *Bataclan* ero a fare ricerche in Belgio, paese dopo poco entrato in stato d'allerta per la fuga dell'attentatore di Parigi. Al termine delle ricerche presso il *Cultural Memory Studies Initiative* di Ghent sono partita per tornare in Italia con l'aeroporto di

¹⁷⁶ S. ŽIŽEK, *Islam e Modernità*, Milano, Salani, 2015, p.7.

Bruxelles assediato dai militari, ma in seguito terribilmente colpito da un attacco che era nell'aria. Si rischia, nel tentativo di seguire la scia di sangue da allora, quasi di perdere il conto di quanti attacchi ci sono stati ancora nel mondo: dalla Tunisia, alla Turchia e alla Russia, dagli Stati Uniti al Canada, dall'Africa al Medio Oriente. Solo in Europa Francia, Belgio, Germania, Danimarca sono stati più volte teatro di atti barbarici come sulla quello sulla *Promenade des Anglais* di Nizza nel 2016, o nel mercatino di natale di Berlino nel dicembre dello stesso anno e a Dussendorf qualche mese dopo, nel 2017. Tutti agiti in luoghi simbolo di uno stile di vita per così dire 'occidentale', ma il cui attacco non ha risparmiato nessuna nazionalità, etnia, religione. Sensazione di insicurezza e rancori stanno condannando l'Europa e le comunità occidentali multiculturali a quelle divisioni che contribuiscono alla nascita di fenomeni politici populistici ed estremisti, estrema conseguenza di malcontento e paura. La *Brexit*, così come il decreto di Donald Trump contro la libertà di circolazione sulla base dell'appartenenza a paesi di fede musulmana, ma anche le gravissime dichiarazioni di Marine Le Pen e le recrudescenze neo-naziste e neo-fasciste, sono ovviamente risultati della crisi economica mondiale che trova difficile risoluzione, ma si nutrono senz'altro anche del clima di inquietudine che deriva dalla forza dell'azione *jihadista* e dall'enorme crisi umanitaria che la guerra ha comportato, come gli inarrestabili flussi migratori verso l'Europa. In questa atmosfera questo lavoro ha preso corpo, struttura, urgenza. Nella *trauma industry* come viene talvolta definita la copiosa produzione sul post-traumatico, riuscire a comprendere cosa abbia un valore ancora terapeutico e cosa risponda ad un *trend* è difficile, ma anche nello sviluppo delle mode letterarie si riesce, forse, a individuare quali siano i reali sentimenti, come li definisce Appadurai, che

modellano le comunità contemporanee. Non si intendeva qui scegliere romanzi piuttosto che altri in un discorso qualitativo, ma si è favorita l'individuazione di *case studies* che mostrassero l'evoluzione delle tematiche e degli stili che costituiscono il romanzo contemporaneo occidentale a ridosso dei grandi traumi collettivi a cui stiamo dolorosamente assistendo. Se questo tipo di ricerca possa poi contribuire anche a rivendicare l'utilità delle tanto denigrate scienze umane come arma di resistenza che preservi, con i propri strumenti specifici, l'importanza di coscienza critica e memoria storica, allora questo lavoro sarà riuscito.

Bibliografia

CRITICA:

- ❖ Appadurai A., *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996.
- ❖ A.V.V., *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, [Fortunati V., Fortezza D. & M. Ascari, a cura di], Roma, Maltemi, 2008.
- ❖ A.V.V., *Reti Performative, letteratura, arte, teatro, nuovi media*, [C. M. Laudando a cura di] Trento, Tangram, 2015.
- ❖ A.V.V., *The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism*, [Buelens G., Durrant S. & R. Eaglestone Eds.], London, New York, Routledge, 2014.
- ❖ Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.
- ❖ Agamben G., *State of Exception*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- ❖ Allam K.F., *Il Jihadista della porta accanto*, Milano, Piemme, 2014.
- ❖ Arañójo S., *Transatlantic Fictions of 9/11 and the War on Terror: Images of Insecurity, Narrative of Captivity*, London, Bloomsbury, 2015.
- ❖ Ascari M., *Literature of the Global Age*, North Carolina and London, McFarland & Company, 2011.
- ❖ Badiou A., *The Century*, Cambridge, Cambridge Polity press, 2007.
- ❖ Balzola A. e Paolo Rosa, *L'arte fuori di sé*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- ❖ Belpoliti M., *L'età dell'estremismo*, Parma, Guanda, 2014.
- ❖ Bennett J., *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford UP, 2005.
- ❖ Blanchot M., *The Writing of the Disaster*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1995.
- ❖ Boria G., *Lo Psicodramma classico*, Milano, Franco Angeli editore, 1997.
- ❖ Baudrillard J., *All'ombra delle maggioranze silenziose: ovvero la morte del sociale*, Bologna, Cappelli, 1978.
- ❖ Baudrillard J., *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- ❖ Baudrillard J., *Pornografia del terrorismo*, Vanni Codeluppi (a cura di), Milano, Franco Angeli, 2017.
- ❖ Buonauro A., *Trauma, cinema e media. Immaginari catastrofici e cultura visuale del nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2014.
- ❖ Butler J & A. Athanasiou, *Dispossession: the Performative in the Political*, Cambridge, Polity, 2013.
- ❖ Butler J., *Prekarious Life. The powers of Mourning and Violence*, London, Verso, 2004.
- ❖ Butler J., *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- ❖ Butler J., *Undoing Gender*, London, New York, Routledge, 2004.

- ❖ Caruth C., *Trauma. Explotations in Memory* , Balitmore, Johns Hopkins University press, 1995.
- ❖ Caruth C., *Unclined Experience: Trauma, Narrative, and History* , Balitmore, Johns Hopkins University press, 1996.
- ❖ Cavarero A., *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- ❖ Craps S. , *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Palgrave Macmillan, 2013.
- ❖ De Angelis E., *Guerra e Mass Media*, Roma, Carocci, 2007.
- ❖ Deleuze G., *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- ❖ Deriu F., *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.
- ❖ Deriu F., *Performatico, teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012.
- ❖ Morin E., *L'Uomo e la morte*, Trento, Erikson, 2014.
- ❖ Eco U., *Apocalittici e integrati, comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.
- ❖ Ferrari S., *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Bari, Roma, Laterza, 2012.
- ❖ Finkielkraut A., *L'Identità infelice*, Parma, Guanda, 2013.
- ❖ Flatley J., *Affective Mapping, Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, Massachusetts, and London, Harvard University Press, 2008.
- ❖ Fleman S., *Literature and psychoanalysis, The Question of Reading: Otherwise*, London, Johons Hopkins University Press, 1980.
- ❖ Freud S., *Psicologia e metapsicologia*, Roma, Newton e Compton editori, 2005.
- ❖ Fusillo M., *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009.
- ❖ Fusillo M., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- ❖ Fussell P., *La grande guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- ❖ Gay J., *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2006.
- ❖ Gibbs A., *Contemporary American Trauma Narratives*, Edinburgh UP, 2014.
- ❖ Giglioli D., *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007.
- ❖ Giglioli D., *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014.
- ❖ Giglioli D., *Senza trauma, Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- ❖ Graham A., *Intertextuality*, Routledge,, 2000, New York.
- ❖ Gramantieri R., *Post-settembre. Letteratura e trauma*, Bologna, Pisani editore, 2006.
- ❖ Hirsch J., *Afterimage: Film, Trauma And The Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004.
- ❖ Hirsch M., *Family Frames. Photography, Narrativity and Postmemory*, Harvard, UP, 1997.
- ❖ Huntington S.P., *Lo Scontro delle Civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Milano, Garzanti, 2000.
- ❖ Kanna R., *Dark Continents. Psychoanalysis and Colonialism*, Durham and London, Duke University press, 2003.
- ❖ Kaplan E. A., *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers UP, 2005.

- ❖ Kaplan E.A., *Trauma Culture: The Politics of terror and Loss in Media and Literature*, London and New Jersey, Rutgers University press, 2005.
- ❖ Kristeva J., *Black Sun*, New York, Columbia University Press, 1989.
- ❖ Kristeva J., *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia UP, 1982.
- ❖ La Capra D., *Representing the Holocaust: History, theory, trauma*, Ithaca and London, Cornell University press, 1994.
- ❖ Lacan J., *Scritti*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1974.
- ❖ LaCapra D., *History and Memory after Auschwitz*, Cornell UP, 1998.
- ❖ LaCapra D., *Writing Histories, Writing Trauma*, John Hopkins UP, 2000.
- ❖ Lansberg A., *Prosthetic Memory, The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.
- ❖ Laqueur W., *Gli Ultimi giorni dell'Europa: epitaffio per un vecchio continente*, Venezia, Marsilio, 2008.
- ❖ Laqueur W., *No end War: Terrorism in Twenty-First Century*, New York, London, Continuum, 2004.
- ❖ Lehys R., *Trauma. A Genealogy*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- ❖ Loxley J., *Performativity*, London, Routledge, 2007.
- ❖ Luckhurst R., *The Trauma Question*, London, New York, Routledge, 2008.
- ❖ Mitchell W.J.T., *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, Chicago University Press, 2010.
- ❖ Nicolas A. and Mária Török, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, Volume 1, Nicholas T. Rand (ed. and trans.), Chicago, Chicago UP, 1994.
- ❖ Nobel P., *Sixteen Acres: Architecture and The Outrageous Struggle For The Future of Ground Zero*, New York, Metropolitan Books, 2005.
- ❖ Onega S. and Jean-Michel Ganteau eds., *Contemporary Trauma Narratives, Liminality and the Ethics of Form*, New York, Routledge, 2014.
- ❖ Radstone Susanne and Katharine Hodgkin (eds.), *Regimes of Memory*, London and New York, Routledge, 2003.
- ❖ Recalcati M., *Melanconia e creazione in Vincent Van Gogh*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2009.
- ❖ Rothberg M., *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford UP, 2009.
- ❖ Rothberg M., *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minnesota UP, 2000.
- ❖ Rushdie S., *Step Across This Line*, London, Vintage, 2003 (1992-2002).
- ❖ Salerno D., *Terrorismo, Sicurezza, Post-Conflitto. Studi semiotici sulla guerra al terrore*, Padova, Libreria Universitaria, 2012.
- ❖ Sartre J.P., *L'Immaginazione, Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani, 1962.
- ❖ Schechner R., *Performance Theory*, London, New York, Routledge, 1988.
- ❖ Scurati A., *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donizelli, 2003.
- ❖ Scurati A., *Letterature e sopravvivenza. La retorica letteratura di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani, 2012.
- ❖ Scurati A., *Televisioni di guerra. Il conflitto del golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Verona, Ombre Corte, 2003.

- ❖ Showalter E., *The Female Malady. Woman, Madness and English Culture, 1830-1980*, New York, Virago, 1985.
- ❖ Smith R. R., *Death Drive, Freudian Huntings in Literature and Art*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2010.
- ❖ Sontag S., *Regarding the Pain of Others*, New York, Piscador, 2003.
- ❖ Szondi P., *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.
- ❖ Tali K., *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- ❖ Tosini D., *Terrorismo e antiterrorismo nel XXI secolo*, Bari, Laterza, 2007.
- ❖ Tribe M. & J.Reena, *New Media Art*, Hong Kong, Taschen, 2006.
- ❖ Tumarkin M., *Traumascapes. The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne, Melbourne University Press, 2005.
- ❖ Turner V., *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- ❖ Walker J., *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, California, University of California Press, 2005.
- ❖ Waugh P., *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1985.
- ❖ Williams R., *Modern Tragedy*, Edimburgh, Chatto and Windus, 1966.
- ❖ Zipes J., *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, New York, Penguin, 1991.
- ❖ Žižek S., *Il Trash Sublime*, Milano, Mimesis, 2013.
- ❖ Žižek S., *Islam e Modernità*, Milano, Salani, 2015.

NARRATIVA:

- ❖ A. V. V., R. GOOLD, R.IICKE (eds.), *Decade.Two Towers. Ten Years. Twenty plays*, London and New York, Nick Hern Books, 2011.
- ❖ AMIS M., *The Second Plane: September, 200-2007*, London, Vintage, 2008.
- ❖ AMIS M., *Time's Arrow*, New York, Vintage, 1992.
- ❖ ARAGON M. G. , *La vida antes de marzo*, Barcellona, Anagrama, 2009
- ❖ BAUDELAIRE C., *Les Fleurs du Mal*, Milano, Garzanti, 1975.
- ❖ BRITAIN V., *Testament of Youth*, New York, Penguin, 2015.
- ❖ BUDNITZ J., *If I Told You Once*, New York, HarperCollins, 1999.
- ❖ CLEAVE C., *Incendiary*, London, Anchor, 2005.
- ❖ CROCI P., *Auschwitz*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2004.
- ❖ DELILLO D., *Falling Man*, New York, Scribner, 2007.
- ❖ DIEZ L.M, *La piedra en el corazón*, Barcellona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- ❖ ELIOT T.S., *The Waste Land*, Milano, BUR, 1985.
- ❖ FOER J. S., *Extremely Loud and Incredibly Close*, London, Penguin, 2006.
- ❖ FOER. J.S, *Everything is Illuminated*, New York, Penguin, 2002.
- ❖ HAMID M., *The Reluctant Fundamentalist*, London, Penguin, 2007.
- ❖ HOUELLEBECQ M., *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- ❖ KOBEC J., *ATTA*, Los Angeles, Semiotext(e), 2011.
- ❖ KRAUSS N., *The History of Love*, New York, Penguin, 2005.
- ❖ LERNER B., *Leaving the Atocha Station*, London Granta, 2011.
- ❖ LEVI P., *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989.

- ❖ LITTELL J., *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.
- ❖ McEWAN I., *Saturday*, London, Jonathan Cape, 2005.
- ❖ MENÉNDEZ SALMÓN R., *El Corrector*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- ❖ RIESTRA B., *Madrid Blues*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- ❖ SANSAL. B., *2084, La fin du monde*, Paris Gallimard, 2015.
- ❖ SHAKESPEARE W. *Hamlet*, London, The Harden Shakespeare, 2007.
- ❖ SPIEGELMAN A., *In The Shadow of No Towers*, New York, Viking Adult, 2004.
- ❖ SPIEGELMAN A., *MetaMaus*, New York, Pantheon Books, 2011.
- ❖ SPIEGELMAN A., *The Complete Maus*, New York, Penguin, 1996.
- ❖ UPDIKE J., *Terrorist*, New York, Brilliance Audio, 2006.
- ❖ VONNEGUT K., *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade: A Duty-Dance With Death*, London, Chelsea House Pub, 2013.
- ❖ YOLEN J., *Briar Rose*, New York, TOR, 1992.

SITOGRAFIA:

-
- A. <http://nicolekrauss.com/press.html>
 - B. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/0/20/john-updike.html>
 - C. [http://www.treccani.it/enciclopedia/coazione-a-ripetere_\(Dizionario-di-Medicina\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/coazione-a-ripetere_(Dizionario-di-Medicina))
 - D. <http://www.warhol.org/education/resourceslessons/Death-and-Disasters-Newspaper-Activity/>
 - E. http://www.webdelsol.com/Literary_Dialogues/interview-wds-budnitz.htm
 - F. http://www1.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203646.pdf
 - G. <https://drive.google.com/file/d/0B2hNwRtad4PfZVpzZWJcWGNyRGs/edit>
 - H. <https://www.theguardian.com/books/2002/dec/04/guardianfirstbookaward2002.gurardianfirstbookaward>

Grazie

Alla mia famiglia, che con amore mi ha permesso di credere nel futuro

Ai miei Professori, per avermi insegnato a vederlo

Ai miei colleghi, perché sono certa nel loro successo risieda la chiave per
un futuro migliore

Ai miei affetti e a chi amo, perché senza di loro quel futuro non avrebbe
senso.