

«E restò senza».

Appunti su trauma, spazio e scrittura

Giancarlo Alfano

[«E restò senza». *Appunti su trauma spazio e scrittura*, in «Notes per la psicoanalisi», *La testimonianza*, 10 (2017), pp. 65-76]

1. La buccia del testimone

Vorrei iniziare proponendo una riflessione a partire da un libro francese del 1929 che ha avuto una certa eco ai suoi tempi anche per la tesi in fin dei conti scandalosa che proponeva. L'autore di *Témoins*, Jean Norton Cru, vi fa un'analisi di varie tipologie scritte di soldati francesi (diari, appunti privati, lettere alle famiglie), nonché di alcuni romanzi aventi ad argomento la I guerra mondiale, scritti a partire dal 1914, quando raggiunge il fronte come volontario, fino alla data di pubblicazione del saggio. Il suo è un impegno tenace alla ricerca della verità della guerra, che è a suo avviso il solo strumento per realizzare un autentico e consapevole pacifismo. L'analisi realizzata dall'autore è severa. La severità è espressione di una tensione morale, sicché le opere sono sempre analizzate per la loro veridicità, ossia per il contributo che danno alla comprensione autentica dell'esperienza bellica. La diffidenza dell'autore nei confronti della memoria, si badi, era diffusa nella Francia e nell'Europa dei suoi anni, come dimostrano un articolo del 1921 di Marc Bloch, dedicato alle *false notizie della guerra*, e il trattato di Maurice Halbwachs intitolato *Les cadres sociaux de la mémoire*, del 1925.

È evidente che anche Norton Cru era convinto della necessità di vagliare la credibilità dei testimoni, il che accade attraverso due procedure principali. Innanzitutto l'autore ordina il materiale secondo parametri comuni; egli provvede poi a verificare per indizi interni l'attendibilità di ciascuno e l'eventuale dipendenza reciproca delle testimonianze. A questo scopo egli allestisce un criterio tipologico, distinguendo tra *Journaux*, *Souvenirs*, *Réflexions*, *Lettres*, *Romans*. La sua preferenza per la prima sezione, quella dei *diari*, è al fatto che essi possiedono una «exactitude fondamentale: celle des dates», che «constituent un cadre, un plan, elles empêchent l'adoption d'un plan artificiel ou fantasiste» (Cru, 1929, p. 85). Il primo criterio è dunque cronologico, o meglio cronografico: la dipendenza del *journal* dalla sua collocazione precisa nel tempo. Il secondo criterio ne è il corrispettivo spaziale, e riguarda la topografia: «Un bon récit doit situer les faits dans un secteur et dans les détails topographiques de ce secteur»; bisogna pertanto diffidare di chi non indica i «nomi dei luoghi: il suo caso è chiaro; non vuole compromettersi» («noms des lieux: son cas est clair: il ne veut pas se compromettre»: *ivi*, p. 66).

La preoccupazione di Jean Norton Cru assomiglia alla cura con cui un editore si dedica al vaglio di quelli che non a caso anche in filologia si chiamano i 'testimoni', ossia i diversi manoscritti o testi a stampa che conservano un testo. L'autore del resto adotta procedure tipiche della filologia perché si era formato alla scuola di Joseph Bédier, forse il maggiore filologo francese del tempo. Le affinità con la pratica ecdotica aumentano quando si osserva l'attenta descrizione dei testimoni presente in *Témoins*. Nella nota introduttiva a ciascun testo è infatti segnalato il periodo cronologico coperto dal racconto, la frequenza delle annotazioni, il numero delle pagine e il loro formato, nonché l'ordine progressivo e il numero di righe per pagina: è così messa in evidenza la materialità dei singoli testi, la loro unicità come oggetti e dunque il loro collegamento con un'esperienza singolare. Questo non vuol dire che la testimonianza non possa essere frutto di una manipolazione, o, caso più insidioso, che non possa partecipare di un'atmosfera comune, di un racconto diffuso e condiviso, esattamente come avevano spiegato Bloch e Halbwachs.

È inutile addentrarsi nel metodo di Cru. Importa capire che questo insieme di protocolli, verificando lo statuto testuale del singolo documento, permette non solo di attestare la veridicità del testimone, ma di dichiararne l'unicità. Il rapporto stabilito in questo modo tra testo e scrivente consente di trasferire su ciascuno dei due termini le qualità riscontrate nel suo corrispondente: un buon testo vorrà dire una buona testimonianza, e viceversa. Se la fedeltà della restituzione dell'esperienza bellica è garantita dall'immissione del testimone in uno spazio-tempo preciso e circoscritto, essa è dunque basata sulla natura della testimonianza, la quale è trascritta

nel *cadre* che cinge quel che viene testimoniato. La «verità del momento» è così direttamente trascritta nella «testimonianza allo stato nascente».

C'è però un luogo dell'analisi di *Témoins* che, pur confermando questa logica, la porta così avanti da mostrarne il risvolto inquietante. Durante il commento al *carnet* di Delvert (ivi, pp. 122-126) viene infatti presentata una breve citazione in cui lo scrivente non riesce a terminare la frase perché lo scoppio di un obice gli fa «glisser», scivolare la penna. Ecco il commento di Cru:

On ne devrait pas toucher à un tel texte. Au mot *rech-*, interrompu par la chute de l'obus, la commotion est marquée d'un band de stylo vers la gauche, laissant sa trace, comme un trait qui raye les mots précédents. En lisant de telles phrases qui donc songe aux vétilles du style, répétitions de mots ou mots hors de leur place grammaticale? («un testo simile non dovrebbe essere nemmeno toccato. Alla parola *rech-*, interrotta dalla caduta dell'obice, l'urto è marcato da un tratto di penna verso sinistra che lascia la sua traccia come un frego che cancella le parole precedenti. Leggendo frasi simili, chi pensa più alle sciocchezze dello stile, alle ripetizioni di parole o alla cattiva organizzazione della sinassi?»: ivi, p. 124)

Ecco l'apice della testimonianza, che giunge a liberarsi di ogni limite grammaticale e stilistico, o meglio a sottrarsi a ogni prospettiva comunicativa, e al conseguente rischio di falsità implicito in ogni atto linguistico. Il tratto involontario della penna, il movimento brusco sul supporto cartaceo è la sola testimonianza totalmente veridica, in quanto trascrizione grafica della *commotion* provocata dalla caduta del proiettile. La precisa descrizione dello stato del manoscritto pare quasi un'allegoria: il «tratto di penna verso sinistra che lascia la sua traccia come un frego che cancella le parole precedenti» sostituisce alle parole umane una più affidabile registrazione meccanica.

2. Un'assenza troppo presente

Siamo qui a un paradosso, implicito nella *integrazione* della scrittura dentro l'«esistenza del combattente» (Dulong, 1998): un paradosso che ci conduce al problema filosofico del rapporto tra memoria e reminiscenza. In una ricostruzione delle forme del riconoscimento di sé e dell'altro, Paul Ricoeur ha ricordato che tanto Platone (*Teeteto*) quanto Aristotele (*De memoria et reminiscencia*) hanno elaborato una «costituzione iconica dell'immagine ricordo», il cui modello epistemico si è fissato nell'immagine venatoria della *impronta* o *traccia*. Un simile concetto si presenta come un paradosso temporale, in quanto «tutte le tracce sono al presente». Del resto, la possibilità di interpretare una traccia come 'traccia di' qualcosa è dovuto al fatto che il pensiero la concepisce come l'«effetto di un impulso iniziale, di cui sarebbe contemporaneamente il segno» (Ricoeur, 2004). In altri termini, la traccia si offre come un presente contemporaneo al proprio passato: nel vedere l'adesso dell'impronta della lepre vediamo l'allora in cui la zampetta si è poggiata sul terreno. Come ha scritto un altro filosofo francese, Gilles Deleuze (1968), «la cicatrice è il segno non della ferita passata, ma del "fatto presente di aver ricevuto una ferita"»; da cui discendono due paradossi: 1) la «contemporaneità del passato con il presente *che è stato*»; 2) la «coesistenza» tra «*tutto il passato*» e il «nuovo presente rispetto al quale ora è passato».

Dimostrando il suo entusiasmo per il frego della penna fatta scivolare dall'improvvisa esplosione, Norton Cru esalta la presenza di ciò che è assente, dichiarando un'esplicita diffidenza nei confronti del linguaggio, il quale non sarebbe capace di restituire un tale presenza, se non deformando il passato. Ne risulta esaltato il corpo del soldato, la cui situazione spazio-temporale è garanzia dell'evento: il soggetto scrivente diventa in questo modo tutt'uno con il sistema di coordinate spazio-temporali dentro cui è calato e di cui diventa il trascrittore. Non più testimone della propria esperienza, della propria partecipazione individuale, chi scrive diventa qualcosa come un sismografo, semplice traccia dell'evento. Il tratto di penna diventa il segno della *presenza di un corpo in un certo spazio e in certo tempo*: l'uomo è ricondotto alla sua fisicità corporea; dall'esperienza si passa alla pura percezione. Di conseguenza, il trauma appare nel suo carattere originario: non si dà più il ricordo, ma solo, letteralmente, un'impronta, cui è affidato il compito di *rendere presente* il fatto vissuto. La logica della presenza, basata sul principio della cronografia e della topografia come prove della veridicità del testimone, diventa una ontologia della presenza.

Qualcosa di simile hanno messo in evidenza anche quanti hanno riflettuto sullo statuto della testimonianza a partire dalla Shoah e dal ruolo sociale del testimone. Tra questi, ha molto insistito sulla corporeità Renaud Dulong (1998), autore di un importante studio sull'attestazione personale, dove ha tra l'altro osservato che «il corpo del testimone presentifica l'evento stabilendo una continuità fisica tra il passato e il presente dell'incontro. Esso è una prova (*une pièce à conviction*), o, come la pergamena, il supporto materiale del racconto»: quando impiega il «deittico "io", il testimone designa la sua corporeità sensibile».

In un lavoro successivo, lo stesso Dulong (2005) ha ragionato sul trasferimento del passato nel presente come una 'trasmissione da corpo a corpo', dinamica cui si deve l'esaltazione nel racconto testimoniale del dato percettivo e il conseguente suo radicamento in un punto di vista ristretto. Se su questa linea si sono mossi anche altri studiosi, proprio il carattere eccezionale e terribile dello sterminio degli ebrei mette in evidenza due aspetti decisivi dell'atto di testimoniare. Il primo consiste nella fusione delle figure del sopravvissuto e del testimone: una riattivazione del profondo rapporto tra *testis* e *superstes* – segnalato tra i primi da Émile Benveniste nel suo *Vocabolario delle istituzioni indoerpee* – che trasforma chi è tornato dal campo di sterminio in un elemento di «legame tra coloro che sono morti e coloro che non hanno avuto quell'esperienza» (Bornand, 2004, p. 53: si faccia attenzione alla dichiarazione paradossale secondo cui la morte è una "esperienza"). Il secondo aspetto è più radicale perché riguarda il rapporto logico e ontologico tra il mondo dello scampato e il mondo al quale egli fa ritorno. Lo ha spiegato una delle più importanti studiose della letteratura dei campi, Annette Wieviorka (1998, p. 78), la quale si è posta la domanda di «come scrivere la storia quando un mondo è scomparso, quando non vi è più la possibilità di stabilire una continuità minimale tra la vita del passato e quella dello storico». Facendosi storico della propria vicenda per il semplice fatto che prova a metterla in forma narrativa, lo scampato di Auschwitz si trova nella condizione paradossale di chi interroga il passato a partire da un presente che non ha più nessun rapporto con quel passato: anzi, come sostiene Wieviorka, di chi articola quell'interrogazione a partire da un presente che nemmeno esiste.

Queste considerazioni diventano più chiare quando si ricorda la drammatica ricaduta che le testimonianze in *yiddish* (lingua scomparsa per la distruzione materiale della gran parte dei suoi parlanti) ebbero nel processo Eichmann. Ma la loro importanza è palese anche quando si prova a ricostruire la dinamica della testimonianza degli scampati, la cui parola, com'è stato osservato, è desoggettivizzata: dentro l'«io del locutore vi è un *noi*, vi sono più *io*, la grande collettività umana che non esiste più ma si oppone al silenzio che il linguaggio dell'ideologia gli impone». Che cosa significa parlare a nome dei morti quando si vive in un presente dissolto dalla scomparsa della comunità cui il locutore si rivolge? È stato ancora Dulong (1998) a proporre di comprendere questa perdita di soggettività spiegando che il «Libro 1» del testimone, ossia la sua memoria personale poggia su un «Libro 0 [originario e perduto], che è plurale, impersonale e anonimo»: la possibilità di parlare si basa sulla iscrizione di un archi-testo, un *brouillon* che «si è iscritto nella memoria corporea» in virtù del «contatto diretto con la morte».

È interessante osservare che a distanza di settant'anni – Cru, 1929; Dulong, 1998 – i problemi posti dalla testimonianza siano stati affrontati facendo ricorso ai concetti della filologia e ribadendo che il valore della presenza è un fatto eminentemente corporeo. Non è improbabile che, almeno nel caso più recente, questa dimensione filologica sia connessa a un aspetto propriamente religioso e cioè al peculiare rapporto della cultura ebraica col testo biblico. Pensare alla testimonianza come a un testo derivato da un originale non attingibile (il Libro 0 di cui parla Dulong) mette in evidenza quel paradosso che abbiamo già visto a proposito della dinamica tra memoria e reminiscenza: la presenza del passato significa che chi vive nel presente rende attuale quello che non c'è più; per poterlo fare, egli non solo deve partire da un presente condiviso, ma deve anche essere fedele a un testo che lo precede (appunto *quel testo che è il passato*), al quale egli ha avuto accesso per mezzo di un'esperienza corporea diretta. *Essere stato lì* è insomma la condizione imprescindibile per l'attestazione, ma esservi stato implica anche la sua indicibilità a livello personale e quindi l'impossibilità di diventare un *teste*.

Un secondo paradosso si somma così al paradosso precedente, contraddicendo lo stesso scopo principale del testimone, che è di produrre un racconto. Poiché infatti «ogni racconto organizzatore e strutturante è in fondo un rinnegamento, una profanazione spergitura di questa disintegrazione dei quadri culturali che si propone di attestare» (Altounian, 2000, p. 71), colui che

racconta non può farlo se non contraddicendo il senso che intende trasmettere. Una condizione disperante e tuttavia necessaria ben rappresentata in Italia da uno scrittore che si è sforzato per decenni di restare fedele al compito di raccontare quel che aveva vissuto. Intendo Primo Levi, che fu indotto dal suo rigore razionale a tornare quaranta anni dopo la redazione di *Se questo è un uomo* (1947) sul senso della sua esperienza e della sua scrittura e a impegnarsi nella lucida e terribile disanima di *I sommersi e i salvati* (1986), in cui si legge l'impressionante e memorabile denuncia di ogni testimonianza sui campi di sterminio: la «storia dei Lager – dice infatti Levi – è stata scritta quasi esclusivamente da chi, come io stesso, non ne ha scandagliato il fondo. Chi lo ha fatto non è tornato, oppure la sua capacità di osservazione era paralizzata dalla sofferenza e dall'incomprensione». Pur messo a diretto contatto con la morte, con quel «Libro 0» collettivo e anonimo vergato (come *Nella colonia penale* di Kafka) direttamente sulla pergamena del corpo, lo scampato non è il detentore della verità sul campo, che è invece privilegio di quegli altri testimoni, silenziosi e minacciosi: assenti eppure insistenti. Altro che avere un «carattere liberatorio», il racconto diventa una minaccia, o meglio una «persecuzione». Lo ha spiegato tra gli altri François Restier dicendo che, in Levi, «coloro che parlano o per i quali si parla non hanno nome» e che pertanto la *hantise* non può essere scongiurata perché «coloro il cui nome è sconosciuto e il cui corpo è scomparso senza sepoltura diventano degli spettri» (Restier, 2005, pp. 42 e 93).

3. La scrittura e lo spazio

Le scritture che si confrontano con questo duplice paradosso sembrano caricare di un ruolo particolarmente importante la spazialità. Per illustrare questo aspetto vorrei partire da *Austerlitz*, l'ultimo romanzo (pubblicato nel 2001, subito prima della morte in un incidente automobilistico) del celebre scrittore austriaco Winfried Georg Sebald. Sopravvissuto – a differenza della madre e forse del padre – allo sterminio degli Ebrei, e sopravvissuto – a differenza di quei bambini di cui Sebald ha parlato in *Luftkrieg und Literatur* (2001b) – al massacro della guerra aerea, Austerlitz, protagonista eponimo del romanzo, porta il trauma oltre il tempo della guerra: lo *trasferisce* dentro la pace, in maniera immemore ma non per questo meno radicata nella memoria.

Una simile dinamica è stata descritta da Sergio Finzi (1989) che ha riportato i casi clinici di pazienti le cui sofferenze, pur non potendo essere descritte dal punto di vista nosografico come *post-traumatic stress disorder* (per il semplice fatto che non sono riconducibili a nessun evento bellico effettivamente vissuto), vanno tuttavia ricondotte alla stessa fenomenologia traumatica. Finzi ha messo in rapporto questo fenomeno con la trasmissione della memoria. La vicenda bellica, in realtà vissuta da altri, viene fatta propria dal soggetto (che non ne ha alcuna esperienza diretta), per strutturarsi il proprio rapporto al trauma in una relazione che potremmo dire ereditaria rispetto alla generazione che lo precede. Così accade al personaggio Austerlitz, che, pur non avendo vissuto né la deportazione né i bombardamenti, ha tuttavia fatto proprio il destino dei genitori, coprendo il trauma della sopravvivenza con la realizzazione di un buco, tanto più vistoso per il fatto che egli tarda oltre cinquant'anni a notarlo: uno iato temporale che sta, come mostra la costruzione del romanzo, per uno iato spaziale, col salto dalla nativa Cecoslovacchia alla Inghilterra d'adozione (salto che implica la cancellazione, anche culturale, del territorio fisico della Germania: cfr. Alfano, 2017).

In una splendida analisi della condizione di chi sopravvive a un genocidio, Janine Altounian (2000) ha spiegato il rapporto tra la scomparsa del paese natale e i disturbi della rappresentazione dell'Io nello spazio, facendo osservare che vi è connessa anche una perdita del senso di continuità nel tempo. La studiosa ha sviluppato un appunto del *Diario clinico* di Ferenczi (27 luglio 1932), nel quale l'allievo ungherese di Freud faceva riferimento all'esperienza del trauma come a un «buco» nella memoria cui corrisponde un «buco nella personalità». Un buco, ha sostenuto Altounian, che si costituisce allo stesso modo in ogni sopravvissuto, sia egli effettivamente scampato all'eccidio o sia semplicemente nato dopo che la strage è avvenuta. Anche quest'ultimo, infatti, porta con sé gli effetti della guerra.

La continuità nello spazio, e cioè l'individuazione di un insieme definito di coordinate, è decisiva per ogni processo di costituzione identitaria collettiva, per esempio per il riconoscimento di una nazione (i confini). Anche la costruzione dell'identità soggettiva ha tuttavia bisogno di parametri simili. Si potrebbe dire che lo schema corporeo, quello che ci consente di muoverci senza

pioombare miseramente a terra perché ci riconduce costantemente alla mente l'unità del nostro corpo, dev'essere sostenuto da un altro schema, più comprensivo, che prevede il prolungamento della psiche nello spazio esterno, o meglio – come accade nel celebre caso clinico dedicato da Freud al piccolo fobico chiamato Hans – che istituisce la psiche attraverso una rappresentazione che coinvolge anche lo spazio esterno.

Nel corso del suo quarto seminario, dedicato alla *Relazione oggettuale*, Jacques Lacan (1956-57) ha sviluppato una prolungata analisi del caso clinico freudiano. È oltremodo interessante che durante le sue lezioni Lacan abbia ripetutamente fatto ricorso a disegni, a schemi spaziali e a mappe geografiche. Non certo perché egli fosse un antesignano dell'odierno *visual turn*, col conseguente primato del visivo rispetto al linguistico; anzi, Lacan ha sempre dichiarato il suo legame con la filosofia di Heidegger e soprattutto con lo strutturalismo di matrice saussuriana. La rappresentazione di elementi spaziali in quel seminario si spiega invece come effetto del corpo a corpo ingaggiato dallo psicoanalista francese con il caso del piccolo Hans e, per quella via, con la clinica freudiana nel suo complesso.

L'organizzazione spaziale delle pulsioni e dei «loro destini» è realizzata dal bambino distribuendola sulla pianta della città, che egli costruisce a partire da ciò che può vedere dell'esterno attraverso una finestra di casa e da ciò che ricorda di un viaggio in treno metropolitano fatto in occasione di una visita alla nonna. Su questa «scenografia», come la chiama Lacan, si svolge la tragicommedia di Hans, che fa i conti con la sua provenienza dal coito dei genitori riorganizzando la sua esperienza del vivente sulle coordinate della prossimità familiare. In questo modo, il bambino viennese impasta nella sua piccola bocca il significante, lavorandolo con associazioni omofoniche e facendolo scivolare lungo l'asse della continguità. Hans passa così dal sostantivo *Wägen* (“vetture”, “carrozze”) alla preposizione *wegen* (che ne è l'omofono quasi perfetto), giungendo a identificare il ganglio della sua fobia nel momento in cui può affermare che la colpa è del cavallo (*wegen der Pferd*), dopo aver visto, attraverso la finestra di casa, un cavallo passare sopra la pedana del Dazio mentre trascina un carro pieno di merci (*Wägen der Pferd*). L'elaborazione del significante linguistico si struttura insieme alla costruzione topografica: il soggetto distribuisce le proprie pulsioni seguendo la logica degli spazi che lo circondano, riuscendo in tal modo a costituirsi come *uno* e come *continuo*, a dispetto dei cambiamenti che avvengono nella sua psiche e nel suo corpo. Che è, appunto, quanto avviene nel caso del protagonista del romanzo di Sebald.

Belatedly: “tardivamente”. Secondo Dori Laub (1992), grande esperto della narrazione dello Sterminio degli Ebrei e fondatore del «Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies», sarebbe questa la natura temporale del trauma, che arriva a essere storicamente percepito (*grasped and seen*) solo dopo che è accaduto. Se non se ne può dare propriamente “conoscenza” – e infatti si tratta del non-conoscibile, del non-appropriabile per eccellenza –, c'è però un venire alla coscienza del trauma dopo il suo accadimento. Così è per le vittime della Shoah da cui partono le considerazioni di Dori Laub, così è in generale per la guerra, e in particolare per la Seconda guerra mondiale. Come ha osservato Margaret Norris, quando il fronte interno (*home front*) divenne il principale teatro di guerra, i confini che separano la guerra e la pace si fanno così confusi sino a collassare; la “guerra totale” assume allora una dimensione temporale: «i cui effetti permangono nel futuro e nelle vite delle generazioni successive» («its effects perduring into the future, and into the lives of ensuing generations»).

La guerra – una volta che le distinzioni spaziali si sono dissolte – finisce con l'accamparsi nel tempo, il tempo del dopo. Ma per quanto a lungo? Quanto dura questo “dopo”? A leggere le ricerche psicoanalitiche di Sergio Finzi, e in particolare un libro a mio avviso fondamentale come *Nervosi di guerra in tempo di pace*, il trauma si trasmetterebbe attraverso le generazioni (le *ensuing generations* di cui parla la Norris, 2000, p. 32) al pari delle macchie e degli ocelli che Darwin riconosceva negli animali come segno della discendenza dal capostipite. Su questa scorta, Finzi ha proposto che i sogni e i sintomi degli analizzanti (e dunque in generale degli esseri umani) rivelino un trattamento del vissuto traumatico dei padri. *Belatedly* diventa così un *après coup* generazionale: incrociare la storia di un individuo (il suo rapporto col padre, la sua storia matrimoniale) con la storia della guerra (vissuta attraverso l'esperienza di un familiare, non semplicemente conosciuta come fatto culturale) significa fondare la famiglia a partire dal fatto bellico e parlare del trauma come di qualcosa che si trasmette (cfr. Alfano, 2012).

A questo proposito è interessante ricordare che in un convegno di non molti anni fa Raine Emig ha dedicato un breve ma prezioso intervento a *False Memories: the Strange Return of the First World War in Contemporary British Fiction*. Interrogandosi sullo “strano ritorno” della Prima guerra mondiale in numerosi romanzieri britannici (Pat Barker, Rebecca Nicholson, Julian Barnes, Sebastian Faulks), Emig (2002, p. 63) ha osservato che nei loro scritti «memory has become an area of contest». Si tratta di una gara, una contesa, un conflitto, di natura non tanto psicologica, quanto politica: «un conflitto costruito intorno a un centro vuoto, giacché la memoria collettiva è altrettanto una costruzione quanto lo è l'apparentemente concreta [*seemingly substantial*] esperienza individuale», la quale può diventare memoria soltanto venendo integrata in «una cornice altrettanto convenzionale». Alle *false memories* di quegli autori che hanno inventato dei reduci della Prima guerra mondiale attribuendo loro un certo insieme di esperienze (raccontate da loro stessi o da loro parenti o amici in un tempo successivo) si contrappongono, così, sia il sistema della propaganda del ritorno (cfr. per esempio Winter, 1995), sia la stessa organizzazione della memoria individuale del sopravvissuto, il quale a sua volta non può che riferirsi a un quadro di riferimento, se non mendace, certo inautentico.

Le memorie possono quindi essere false anche in un altro, e più profondo modo. Se il trauma è inappropriabile, se l'esperienza traumatica della guerra non solo non può essere compresa nel momento in cui avviene, ma nemmeno essere avvertita (così abbiamo letto in Norris), è allora evidente che il racconto della guerra non potrà che essere parziale, monco, fallimentare, forse addirittura fallace. Questo tipo di racconto sarà segnato dal trauma, da ciò che Cathy Caruth – in un libro assai intenso – ha definito «una rottura nell'esperienza mentale del tempo»: una latenza interna all'esperienza stessa, che produce una incrinatura irrimediabile nella rappresentazione del tempo (del tempo-proprio, della propria continuità nel tempo). Essere sopravvissuti senza saperlo: è questa la natura del trauma.

“Essere senza”: tutto ciò trova una straordinaria sintesi nel grande episodio della *Gerusalemme liberata*, in cui Tancredi, dopo averlo ridotto in fin di vita, si accinge a battezzare un cavaliere dell'esercito nemico che gli ha chiesto, in punto di morte, di essere convertito alla fede cristiana. Tancredi attinge dell'acqua a una fonte vicina, slaccia l'elmo del cavaliere, glielo toglie... ed ecco che appare il volto di Clorinda. Egli «la vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto» (GL XII, 67). Lo stupendo *enjambement* di Tasso dipinge il suo eroe immobile e incapace di parlare («senza / e voce e moto»), colto per sempre nel suo *restar senza* l'amata («la vide, la conobbe, e restò senza»): un'assenza fissata in una scena da cui non potrà più staccarsi, costretto alla «coazione a ripetere», cioè, come spiegò Sigmund Freud (prendendo spunto proprio da questo episodio letterario), a subire «passivamente un'esperienza sulla quale egli non riesce a influire».

4. Chiusura: nello spazio della scrittura

Vorrei concludere queste riflessioni, forse troppo ondivaghe, tornando a spazio e scrittura: alla scrittura come spazio. A mio avviso, infatti, se è nello spazio e nel tempo che si articolano le identità soggettive, del lettore e dell'autore, è allora necessario almeno un breve supplemento di riflessione, a partire da una immagine credo non molto nota (**figura**): l'ultima carta di un codice contenente il *De laudibus sanctae crucis*, un trattato sulla Croce realizzato da Rabano Mauro nel s. IX d.C. Come si può osservare dalla riproduzione, il manoscritto è concepito come una griglia rigorosa di 43 righe composte ciascuna di 35 lettere: in virtù di questa composizione, i caratteri risultano perfettamente allineati sia lungo le righe orizzontali, sia nelle colonne verticali. Il sistema di doppio allineamento, raffinata applicazione della *scriptio continua*, consueta nei codici antichi, viene protratto per tutta l'opera, trasformando le pagine in una sorta di tabellina pitagorica virtualmente percorribile in più sensi.

La virtualità viene effettivamente realizzata nell'ultima carta, dove lungo la diciottesima colonna (in verticale) e la diciassettesima riga (in orizzontale) si aprono le braccia di una croce tracciata con delle linee continue che circoscrivono le lettere. Un bell'esempio di commistione di testo verbale e disegno, resa possibile dalla comune graficità ispirata al copista dal *nigrum semen* dello stilo. Ma la carta presenta un'altra particolarità. Se, infatti, al centro della carta si staglia opportunamente la Croce (oggetto del trattato di Rabano), tre righe più sotto si profila con nettezza il disegno di un monaco prostrato ai suoi piedi in atto di adorazione. Non senza sorpresa, il lettore odierno scopre che le lettere contenute all'interno del disegno antropomorfo

(o, anzi, clericomorfo) costituiscono un breve testo, autonomo rispetto a quello che si dispone nella linearità progressiva imposta dallo specchio di pagina del manoscritto, la cui griglia geometrica si sviluppa a partire dagli assi ortogonali dell'Axis Mundi. Dentro le curve che propongono un'immagine stilizzata dell'orante leggiamo le seguenti parole: «Rabanum memet clemens rogo Criste tuere o pie iudicio» («ti supplico, o pio Cristo, con la tua clemenza di salvaguardare me, Rabano»).

Iscrivendosi nella superficie grafica, il monaco si volge verso il centro della Croce per implorarne la salvezza. Riconoscendosi fatto della stessa stoffa del suo canto, Rabano Mauro invoca l'Altro, e si spazia dentro il campo del linguaggio. L'antropomorfismo della figura rivela la natura tutta linguistica dell'uomo: voltosi alla fonte dell'amore, che è anche la fonte del simbolico, il monaco, che è scrittore e copista (il codice è infatti autografo), diventa puro emblema della graficità della scrittura, e della conseguente possibilità di ritagliarsi uno spazio dentro lo sterminato flusso del significante (cfr. Alfano, 2016).

Lo spazio della lettera si conferma allora funzione e campo del linguaggio, per utilizzare una celebre espressione di Jacques Lacan, cioè condizione di apparizione del soggetto. Nel sistema a croce delle rette ideali, nel taglio netto degli angoli retti, la forma curvilinea del piccolo monaco al tempo stesso indica la dipendenza dal sistema del linguaggio (dal Nome del Padre, per dirla ancora con Lacan) e la possibilità di articolare la propria condizione soggettiva, declinando la condizione umana universale nella forma del nome proprio.

Bibliografia

- Alfano G. (2012), *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno
- Alfano G. (2016), *Lo spazio della scrittura. Per un'estetica dell'esperienza letteraria*, in Nicola Turi (a cura di), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press, pp. 55-70
- Alfano G. (2017), *Un buco nello spazio. «Austerlitz» di W.G. Sebald e la geografia del trauma*, in *L'invenzione etica. Per Bruno Moroncini*, a cura di C. Colangelo, V. Cuomo, F.C. Papparo, Roma, Mimesis, pp. 27-45
- Altounian J. (2000), *La survivance*, Paris, Dunod
- Bornard M. (2004), *Témoignage et fiction. Les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz
- Cru J.-N. (1929), *Témoins: essais d'analyse et de critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928*, a c. di F. Rousseau, Nancy, P.U. de Nancy, 2006.
- Deleuze G. (1968), *Differenza e ripetizione*, traduzione di G. Guglielmi, Milano, Cortina, 1997
- Dulong R. (1998), *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales
- Dulong R. (2005), *Transmettre de corps à corps*, in *Esthétique du témoignage*, ouvrage coordonnée par C. Darnier et R. Dulong, Caen, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, pp. 241-52
- Emig R. (2002), *False Memories: the Strange Return of the First World War in Contemporary British Fiction*, in P. Martínez-Vasseur (éd.), *Mémoire et écriture*, Nantes, Université de Nantes, pp. 59-63
- Finzi S. (1989), *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Bari, Dedalo
- Lacan J. (1956-57), *Il seminario*, Libro IV, *La relazione oggettuale*, Testo stabilito da J.-A. Miller, Edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2007
- Laub D. (1992), *An Event Without a Witness*, in S. Felman and D. Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London, Routledge, pp. 75-92
- Norris M. (2000), *Writing War in the Twentieth Century*, Charlottesville and London, University of Virginia Press
- Restier F. (2005), *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi, le survivant*, Paris, Cerf
- Ricoeur P. (2004), *Percorsi del riconoscimento. Tre studi [2004]*, traduzione di F. Polidori, Milano, Cortina, 2005,
- Sebald W.G. (2001), Sebald, *Austerlitz*, traduzione di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2002
- Sebald W.G. (2001b), *Storia naturale della distruzione*, traduzione di A. Vigliani, Milano, Adelphi,

2004

Wieviorka A: (1998), *L'era del testimone*, traduzione di F. Sossi, Milano, Cortina, 1999

Winter J.M. (1995), *Sites of Memory Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*,

Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge

University Press