

GENNARO SCHIANO

Introduzione

Su quel terreno desolato fra l'area di smistamento della Gare d'Austerlitz e il Pont Tolbiac, su cui oggi sorge questa biblioteca, c'era fra l'altro sino alla fine della guerra un grande deposito nel quale i Tedeschi ammassavano i beni sottratti nelle case degli Ebrei di Parigi.

[...] Gli oggetti di maggior valore, come è naturale, non furono mandati a casaccio nelle città bombardate; dove siano finiti, oggi non interessa più a nessuno, e, del resto, l'intera storia è sepolta, nel vero e proprio senso del termine, sotto le fondamenta della Grande Bibliothèque del nostro faraonico presidente, concluse Lemoine. Laggiù, sulle promenade deserte si spegneva l'ultimo bagliore. Le cime del boschetto di pini, che dall'alto facevano pensare a un tappeto di muschio verde, non erano ormai che un uniforme quadrilatero nero. Ci attardammo ancora un poco in silenzio sul belvedere, disse Austerlitz, a guardare la città che adesso sfavillava nel suo splendore di luci (Sebald, ed. 2002: 298 e 305).

Tra le pagine conclusive di *Austerlitz* il protagonista del romanzo prosegue il lavoro di scavo sul suo passato nelle

sale della nuova Biblioteca Nazionale di Parigi. La deludente esperienza di Jacques Austerlitz tra le moquette color ruggine dell'imponente edificio consente a Sebald di riflettere sulla controversa architettura della Mitterrand e sulla sua straniante organizzazione¹. Riprendendo alcune delle questioni emerse dal lungo e articolato dibattito provocato dal progetto di Dominique Perrault – durante e dopo la sua realizzazione nella zona est della città –, l'autore tesse un ragionamento più complesso sulla memoria, sull'archiviazione del sapere e sui luoghi adibiti a tale conservazione. Non è difficile, difatti, leggere nella corrosiva descrizione delle logistiche escludenti della BNF una critica manifesta alle pratiche di catalogazione del sapere nel mondo contemporaneo: quella che dovrebbe essere la "banca dati del nostro intero patrimonio scritto" si rivela inutilizzabile; al trionfo della razionalità sontuosa e vitrea della struttura della biblioteca, al suo progetto "assoluto", "onnicomprensivo", di catalogazione, corrisponde la "disfunzione cronica", il "progressivo atrofizzarsi" della capacità mnemonica.

A potenziare la densità del discorso di Sebald contribuisce il passato dei luoghi su cui sorgono le quattro torri e la spianata lignea della Mitterrand: uno dei più grandi depositi della cultura europea è stato costruito infatti su quello che durante l'occupazione nazista era un sito di archiviazione e stoccaggio delle opere d'arte sottratte alla popolazione ebraica e inviate in Germania. Il progetto della biblioteca e le sue opinabili simbologie architettoniche dovevano invero redimere quei luoghi di barbarie e divenire, secondo le parole dello stesso Perrault, l'atto fondatore dell'est parigino, con i quattro monumentali libri aperti (le torri) a segnalare nel *landscape* cittadino lo spazio della cultura e della memoria proprio lì dove quella cultura e quella memoria erano state oltraggiate dalla storia. Eppure, ricalcando i toni delle critiche più feroci rivolte al progetto e alla sua realizzazione e, in qualche modo, le riflessioni foucaultiane

sui luoghi di conservazione del sapere come strumenti di potere, Sebald traccia una continuità paradossale tra le dinamiche detentive dell'antico archivio nazista e le logistiche blindate della nuova biblioteca: allo stesso modo di quell'archivio, la BNF imprigiona la cultura più che conservarla, induce alla rimozione più che alla memoria. La biblioteca, che all'imbrunire appare emblematicamente come un uniforme quadrilatero nero, non sembra custodire la storia bensì seppellirla: "farla finita con tutto quanto abbia ancora un nesso vitale con il passato".

Il sintetico riferimento ad uno dei passi più straordinari di *Austerlitz* oltre a provare a colmare in minima parte una lacuna colpevole del pur ampio e variegato canone ricavabile dai contributi di questa sezione monografica, fornisce una chiave di lettura paradigmatica dell'oggetto di studio delle pagine che seguono. Se la ricerca ossessiva delle tracce del passato è una delle linee più affascinanti della narrativa di Sebald, l'affondo sui nuovi edifici della Biblioteca Nazionale di Francia mostra quanto la riflessione sui luoghi, sui valori e sui significati che questi esprimono e veicolano nel tempo, sia un campo privilegiato per osservare gli eventi nodali della storia e i loro effetti di corta e lunga durata.

L'immagine tragicamente paradossale di una biblioteca all'avanguardia che riproduce le pratiche di conservazione del sapere di un archivio criminale mostra quanto l'attribuzione di senso di determinati luoghi e della loro storia comporti un cortocircuito costante tra passato e presente, tra i discorsi che ne veicolano i significati nel tempo, tra le dinamiche traumatiche che li hanno segnati prima e quelle che, in modo latente, li caratterizzano poi.

L'obiettivo di sondare la relazione tra spazio, storia e trauma, ovvero la rappresentazione dei luoghi come portatori delle tracce dei traumi della storia contemporanea muove

da una prospettiva simile allo scavo di Sebald: nelle differenti spazialità messe in scena dalle opere analizzate sarà possibile leggere frammenti composti di alcuni degli eventi traumatici che hanno caratterizzato la storia contemporanea, dalla Prima guerra mondiale alle catastrofi di origine naturale degli anni Duemila.

In tempi più e meno recenti, le fondamenta teoriche dello *Spatial Turn* hanno influenzato la riflessione sullo spazio e sui codici di rappresentazione dei luoghi. Da prospettive e metodi composti, le scienze umane hanno tessuto un dibattito articolato che ha ridiscusso le configurazioni dello spazio nelle differenti arti e ha, al contempo, problematizzato il rapporto tra luoghi e uomini, tra territorio e azione umana, tra geografia e storia. Non più sfondo mobile o immobile della narrazione, i luoghi sono interrogati quali testimoni fecondi di archeologie di sapere e geologie culturali, quali preziosi negativi fotografici di memorie individuali e collettive.

Se gli spazi intrattengono un rapporto privilegiato con la memoria e i ricordi del mondo uscito dai campi di concentrazione sono segnati dal trauma, gli studi di Patrizia Violi e Matteo Giancotti sono tornati a indagare i luoghi partendo proprio dalla relazione complessa con la memoria e col trauma.

In *Paesaggi della memoria* (2014), Violi mette in luce, attraverso i ferri del mestiere della semiologia, le implicazioni politiche e culturali del discorso memorialistico elaborato dai cosiddetti "siti del trauma", mostrando come la narrazione delle tracce e delle testimonianze del passato traumatico possa rendere leggibili e interpretare nel tempo i valori simbolici iscritti in determinati luoghi. In *Paesaggi del trauma* (2017), partendo dalla lezione di Simmel, Giancotti analizza le implicazioni retoriche e narratologiche di un paesaggio traumatizzato come quello

raffigurato dalle narrazioni sui campi di battaglia della Grande Guerra e sui territori della Resistenza.

Entrambi i saggi scandagliano – mettendoli opportunamente in discussione – alcuni dei presupposti teorici più fecondi dei *Trauma Studies* che, dalle ricerche pionieristiche di Cathy Caruth e della “scuola di Yale”, hanno incrociato ipotesi letterarie e analisi psicoanalitiche. Se il lascito del campo di studi che maggiormente ha indagato il trauma nell’ultimo trentennio è quello di considerare un disturbo psichico come chiave di lettura della contemporaneità partendo dal “trauma per antonomasia, l’Olocausto”, Violi e Giancotti mostrano che la riflessione sul trauma include livelli interpretativi complessi ed eterogenei che non sono sempre legati alle fenomenologie psichiche o che almeno non lo sono esclusivamente. Questa l’istanza profonda da cui muove anche l’affondo monografico qui proposto. Le memorie collettive del trauma, i valori differenti che queste veicolano nel tempo, le coordinate sociali e culturali dei discorsi pubblici sul trauma, ci raccontano, ad esempio, idee di mondo che vanno al di là della riconfigurazione di un equilibrio sconvolto e ossessivamente ricordato, ripetuto o rielaborato; ci dicono in che modo le società pensano al trauma e in che forma o attraverso quali dispositivi culturali lo raccontano.

Da questa prospettiva, i luoghi assumono una valenza significativa non solo in quanto testimoni “naturali” o in quanto filtro affidabile di rappresentazione del trauma attraverso la sua spazializzazione, ma soprattutto in quanto *Paesaggi contaminati*, per dirla con Pollack, il cui scavo consente sì di riesumare oblii e ferite rimosse, ma di farlo anzitutto partendo dalle retoriche e dalle narrazioni contaminanti. È uno scavo che permette di saggiare in modo proficuo molte delle topiche legate alla fenomenologia e alla rappresentazione del trauma. Gli spazi del trauma portano traccia, ad esempio, dell’*après-coup* drammatico

dell'evento, ovvero della distanza tra l'evento e la sua elaborazione, consentendo di ricostruire gli strati di questa elaborazione nel tempo; ibridano le dinamiche di rappresentazione e ri-presentazione del trauma – essendone, al contempo, teatro in fieri, luogo della sua rappresentazione e della sua ri-presentazione –; in quanto testimoni “inconsapevoli”, problematizzano la funzione dei testimoni primari e secondari e, allo stesso modo, quella riservata ai lettori o agli spettatori; costruiscono quadri memoriali (Halbwachs) che fondono traumi individuali e collettivi.

Quali sono i generi, le forme e i *topoi* dei luoghi del trauma? Quali le modalità discorsive, quali le strutture narrative, quali i codici di rappresentazione della realtà che ci permettono di entrare negli spazi che raccontano e interpretano gli eventi traumatici? In che modo i luoghi simbolo di traumi collettivi condizionano a loro volta le forme e gli statuti della letteratura, del cinema o del teatro? Quali corrispondenze è possibile tracciare, ad esempio, tra il mutamento della visione di un'intera generazione di poeti e narratori delle altitudini straziate dalla Grande guerra (Cortellessa) e la reticente storia naturale della distruzione delle città bombardate durante il secondo conflitto mondiale (Sebald)? In che modo la nuova dimensione della fiction postmoderna ha alterato i caratteri della testimonianza di luoghi e traumi del mondo contemporaneo, dal Vietnam ai Balcani, dalle Twin Towers al Bataclan, da Chernobyl a Fukushima? E ancora, in che modo il cinema ha modulato la sua capacità mimetica nel rappresentare i luoghi del trauma? In che modo differente lo hanno fatto, ad esempio, le sue estetiche realiste, nell'ibridazione con i generi documentari prima e nel confronto con il modello dominante dei media poi?

I nove contributi della presente sezione monografica provano a rispondere a queste domande analizzando le forme attraverso

cui si raccontano i luoghi del trauma e le pratiche culturali che ne codificano l'elaborazione e la rappresentazione; tornando quindi a riflettere sul rapporto tra evento e senso per comprendere se le televisioni di guerra e le credenze mediatiche abbiano fatto davvero del mondo post 9/11 un'epoca senza trauma.

Il saggio di Mimmo Cangiano muove dalla trincea come luogo topico della letteratura europea che narra il primo conflitto mondiale e si concentra però sull'elaborazione del trauma che ha luogo in una serie di spazi laterali rispetto alla trincea. La birreria di Remarque, il bordello udinese di Soffici, la caserma di Stanghellini, il cimitero di Drieu La Rochelle, le case abbandonate di Ernst Jünger, le strade, teatro di fuga delle truppe di Malaparte sono tutti luoghi portatori dei significati e degli orrori connessi alla trincea e rappresentano al contempo un altrove dal quale è possibile riflettere non solo sul conflitto ma anche sui processi di cambiamento in atto lontano dal campo di battaglia. È un altrove che serve a capire che "ciò che in trincea si sta rivelando è il presente" e "ciò che ne è fuori è parte di un passato destinato a svanire" (42).

Il contributo di Ida Grasso scandaglia i luoghi rappresentati nella straordinaria antologia *Poetas en la España leal* (1937) composta in Spagna, a Guerra Civile ancora in corso, in occasione del Secondo Congresso Internazionale degli Scrittori per la Difesa della Cultura. Le voci di alcuni tra i maggiori rappresentanti della letteratura spagnola del tempo compongono un arazzo lirico che trova nei luoghi e nella descrizione in presa diretta della guerra uno strumento di riflessione sul ruolo della poesia di fronte a una catastrofe culturale che sarà acuita dall'esperienza dell'esilio. Nelle liriche della raccolta gli spazi sono emblema di un immaginario tragico che vede la Spagna intera divenuta ormai un "immenso cimitero" (61). Anche i *Campos de Castilla*, luogo allegorico dell'identità culturale spagnola, sono divenuti ormai una arida campagna fredda che attende

“(invano) nell’ombra di ricevere la luce per poter rinascere” (68).

Attraverso la prosa di *Ventisei* Bernardo De Luca ricostruisce alcuni dei caratteri dell’ultima produzione di Vittorio Sereni e in particolare il rapporto problematico con la rappresentazione della storia. Se il recupero e la riformulazione memoriale sono alcune delle risposte all’impossibilità di dire la storia, in *Ventisei* queste assumono la forma di una narrazione autobiografica che, da un lato, “presuppone un presente dell’enunciazione diverso dal passato degli eventi” (75) e, dall’altro, declina la topica sereniana del ritorno sui luoghi attraverso esperienze traumatiche e fantasmi psichici. La riflessione sulla scrittura che chiude *Ventisei* dichiara l’abbandono di qualsiasi progetto che la intenda “come operazione che faccia chiarezza sui fatti” (89) e si conclude con una proiezione al futuro o meglio a un “futuro inattuato” che “apre alla dimensione progettuale dell’ultimo Sereni” (77).

Andrea Suverato dedica il suo contributo alla rappresentazione dello spazio in *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell. La scrittura di Littell fa ricorso a un “variegato arsenale retorico” che da un lato mette in scena una peculiare declinazione della letteratura memorialistica e, dall’altro, ne mina i caratteri documentaristici quando il narratore si perde nell’esperienza traumatica del suo passato. I luoghi “infestati” descritti da Aue e le immagini traumatiche a cui questi rimandano scandiscono la graduale deriva della narrazione che coincide con una impossibile “preservazione dell’Io” strenuamente tentata lungo tutto il romanzo. A segnare il punto di non ritorno tra una narrazione di tipo archeologico e una dal tono “onirico e grottesco” è il nodo storico dell’assedio di Stalingrado che rappresenta il “definitivo incontro con il trauma, con la conseguente fenditura di quell’involucro psichico che era fino a quel momento riuscito a preservare dispiegando varie strategie di evitamento” (104).

Partendo da una affascinante tesi di Amitav Ghosh sull'impossibilità del romanzo di rappresentare il cambiamento climatico, Fabrizio Maria Spinelli analizza le pagine di *10:04* di Ben Lerner (2014) per dimostrare in che modo anche l'autore americano incarna quella "crisi dell'immaginazione per cui l'arte e la letteratura divengono strumenti utili a insabbiare la realtà che circonda l'uomo contemporaneo". La diversa rappresentazione degli effetti degli uragani Irene e Sandy sui protagonisti del romanzo e sui luoghi della città di New York è emblematica. Alla passiva e prosastica narrazione di Irene, disastro atteso e mancato che fa svanire le epifanie e le svolte di senso annunciate dal panico collettivo e quasi agognate dal protagonista, si oppone il racconto dei danni causati da Sandy: la descrizione di interi quartieri sommersi dalle acque e distrutti dalla forza dell'uragano procede per "associazioni, ripetizioni e variazioni sul tema; fa ricorso difatti alle forme della poesia, sempre rimaste permeabili, "anche in età moderna, al meraviglioso e all'impossibile".

Il contributo di Benedetta Bronzini analizza il rapporto tra spazialità e trauma nell'opera del compositore italiano Roberto Paci Dalò, soffermandosi in particolare sui lavori che intrattengono un rapporto dialettico con il drammaturgo della DDR Heiner Müller. "Can voices be used to represent a portrait of a century of the history of a city? Can sound create something similar to an infographic?", questi alcuni degli interrogativi posti dalla realtà immersiva del recentissimo *HA – Hannah Arendt* (2020) a cui in qualche modo tutta l'opera di Paci Dalò risponde. Le geografie sonore e le partiture grafiche del compositore si ispirano manifestamente ai drammi storici di Müller e, in particolare, all'attenzione archeologica agli spazi come cifra di traumi collettivi: "attraverso le performance di Paci Dalò viene reso possibile un dialogo con le ferite aperte dell'epoca contemporanea, fino a strutturare una vera e propria geografia

dei tabù della storia recente e a dar voce alle vittime tagliate fuori dai libri di scuola” (151).

Silvia De Min dedica il suo saggio alla rivisitazione dell’*Oresteia* messa in scena da Anagor nel 2018. Tra gli elementi fondativi della trilogia eschilea il collettivo veneto si concentra sulla trasmissione del dolore e sul sentimento di vendetta come fatale eredità traumatica che colpisce le generazioni più giovani della casa degli Atridi. La rappresentazione della fragilità umana e dell’esperienza del dolore – temi topici del teatro di Anagor – si traduce in dispositivi compositivi quali il ricorso al frammento e al montaggio che consente allo spettatore “di percepire ricorrenze e permanenze che svelano ferite ancora aperte”. La rivisitazione di Anagor interroga l’eredità traumatica e “suggerisce una forma teatrale che non snaturi il carattere invivibile dell’esperienza dolorosa” (183).

Ilaria Bianco si focalizza su *When the Levees Broke: A Requiem in Four Acts*, serie TV diretta da Spike Lee e trasmessa da HBO nel 2006, e *Treme*, creata da David Simon con Eric Overmyer e trasmessa dalla stessa emittente tra il 2010 e il 2013. Oltre a condividere una narrazione problematica sull’uragano Katrina e sulle conseguenze devastanti sui luoghi e sulla storia di New Orleans, le due opere condividono una riflessione articolata sulle implicazioni culturali e politiche del trauma. Come conferma Bianco: “in modi diversi, dunque, ma lontani da rappresentazioni isolate da conflitti strutturali o visioni folkloristiche o turisticizzanti, i due testi ci propongono New Orleans e il Lower Ninth Ward come *traumascapes* che, nell’evocare memorie di violenza, sofferenza e perdita, stravolgono il modo in cui i residenti fanno esperienza e danno un senso ai loro luoghi” (201).

Il lavoro di Samuel Antichi riflette su *Nostalgia de la luz* di Patricio Guzmán (2010), *Dubina dva* di Ognjen Glavonic (2016) e *Le dernier des injustes* Claude Lanzmann (2013), tre documentari che si interrogano in modi e forme differenti sul rapporto

tra spazio, evento e memoria. Il contributo prova a tessere un discorso più generale sulle modalità filmiche proprie del documentario post-traumatico e le sue capacità di ri-disegnare e riconfigurare il paesaggio “agli occhi dello spettatore, riscoprendo le tracce traumatiche, seppur ad una prima vista invisibili, in spazi ancora infestati dai fantasmi del passato” (216).

NOTE

¹ Costruita tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta la Mitterrand apre al pubblico nel dicembre del 1996.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Giancotti, Matteo (2017), *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani.
- Pollack, Martin (ed. 2017), *Paesaggi contaminati*, trad. it. a cura di M. Maggioni, Rovereto, Keller.
- Sebald, Winfried G. (ed. 2002), *Austerlitz*, trad. it. a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi.
- Violi, Patrizia (2014), *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani.

