

# Lettera al carnefice: trauma e perdono in *Incendiary* di C. Cleave

---

Aureliana Natale

---

Università di Bologna/L'Aquila

L'ormai consolidato interesse nei confronti dei *Trauma Studies* ha portato a applicare la categoria dell'esperienza traumatica a una gamma sempre più ampia di situazioni in cui un soggetto o una comunità si trovano a vivere una perdita, una mutilazione di natura fisica, sentimentale, affettiva, ideale. Un nuovo approccio critico nei confronti del trauma come categoria teorica fa i conti con un più ampio spettro di significati del termine rispetto al suo focus modernista:

[...] the 'new' trauma theory is still in process of developing paradigms to match those of its classical, psychoanalysis-inspired predecessors. That is, classical trauma theory provide us with powerful hermeneutic for linking events of extreme violence, structures of subjective and collective experience, and discursive and aesthetic forms. Once we have revealed the specificities hiding under the apparently neutral and universal face of this understanding of trauma – its attention to events and not systems; its assumption of privileged, secure subject positions; its investment in fragmented modernist aesthetics it is incumbent on us to provide the counter-forms that would maintain trauma as an object of inquiry. (Rothberg, *The Future of Trauma Theory* XI)

C'è l'esigenza dunque di riconfigurare la categoria del trauma tenendo conto della sua progressiva pervasività, anche in forme e attraverso generi e linguaggi diversi da quelli classici novecenteschi. La letteratura contemporanea sul tema presenta, infatti, non solo alcune delle

peculiarità divenute tipiche del racconto traumatico durante il '900, dal linguaggio frammentario alle sequenze temporali non lineari, difatti le nuove produzioni letterarie sono ulteriormente modificate dalle influenze provenienti dalla dimensione mass mediale. Ne è esempio il romanzo *Incendiary*, del giornalista inglese Chris Cleave, che mescola il genere classico del romanzo epistolare al racconto del nuovo trauma mediato dal racconto dei mezzi di comunicazione di massa. Il romanzo è composto da una serie di lettere in cui la vittima, dopo aver subito una tragica perdita a causa di un attentato terrorisco, si rivolge direttamente al suo carnefice: Osama Bin Laden. In questo modo Cleave mostra ai suoi lettori come al giorno d'oggi la piaga del terrorismo abbia segnato non solo la vita di centinaia di persone, ma anche nutrito l'immaginario collettivo.

### *Trauma latente e terrorismo agente*

Dalla sua accezione medica, o psicologica originale, dal *PTSD* dei veterani del Vietnam, ci si è mossi ad applicare il linguaggio del trauma anche allo spazio, alle geografie che gli eventi traumatici ridisegnano con scenari sempre nuovi, nei quali le vittime si trovano a fare i conti con una realtà spazio-temporale sconvolta. Il moltiplicarsi dei *traumascape* di cui parla Maria Tumarkin nel suo omonimo testo e l'esposizione mediatica ossessiva a cui sono soggetti gli eventi catastrofici hanno cambiato anche il rapporto con gli spazi in cui la storia si compie. Marco Belpoliti (42, 111, 118) suggerisce, infatti, come il concetto stesso di rovina, inteso come traccia fisica del passato sul territorio, abbia subito una significativa trasformazione: da elemento da preservare per mantenere viva una memoria collettiva, culturale e sociale, a segno traumatico che getta un'ombra di inquietudine sul futuro. Nella scelta di lasciare queste tracce visibili, o in quella di rimuoverle, qualora una scelta risulti possibile, ci si trova davanti al problema di come agisca la memoria individuale e collettiva nel confrontarsi con un *traumascape*. Se, da una parte, l'istituzione di un simbolo commemorativo legato all'evento aiuta il confronto e l'elaborazione dell'accaduto, dall'altra, rischia di segnare irreversibilmente lo spazio, bloccandolo nella sua realtà catastrofica. Esempio più tristemente celebre nell'occidente contemporaneo potrebbe essere il dibattito durato molti anni sul sito di *Ground Zero* a New York. Mentre la battaglia per l'eventuale ricostruzione delle torri si muoveva a

livello burocratico, economico, architettonico, come racconta Philip Nobel nel saggio *Sixteen Acres* (2005), allo stesso tempo le discussioni su come fosse più giusto riempire il vuoto lasciato dalle torri accesero un dibattito internazionale in ambito filosofico, antropologico, sociologico. I media furono palcoscenico di tali riflessioni, mostrandosi da una parte come sito per raccogliere le testimonianze e comprendere l'accaduto, dall'altro come mezzo di propagazione traumatica. Questa propagazione agisce tramite la possibilità di una costante rievocazione degli eventi supportata dalle testimonianze fotografiche o video, come nel caso delle immagini dell'impatto degli aerei nelle torri. La forza traumatica nell'incontro con i media amplia il suo bacino di utenza, tanto che studiosi come Daniele Giglioli hanno affermato che ormai "Trauma è oggi tutto ciò di cui si parla" (*Senza Trauma*, 7). Certamente, con gli attentati terroristici del XXI secolo, il problema della rappresentabilità del trauma è ben diverso da quello che si era posto nel secolo scorso riguardo gli orrori dell'Olocausto: mentre nel caso di Auschwitz l'elemento del silenzio e dell'apparente mancanza di notizie su ciò che stava accadendo nei campi di sterminio aveva garantito il perpetuarsi delle atrocità naziste, attraverso l'evoluzione dei mezzi di comunicazione di massa nel XXI secolo il terrorismo agisce sfruttando il racconto del trauma per fortificare il suo raggio d'azione. La portata delle azioni del terrorismo viene, infatti, amplificata dalla diffusione che ne fanno i media, grazie alla documentazione non solo ricorrente sulle pagine dei quotidiani o nei notiziari, ma ampiamente disponibile soprattutto sul web. La registrazione di un evento catastrofico o violento, se, da una parte, fornisce materiale importante per un chiarimento sulle dinamiche attraverso cui l'evento stesso è stato possibile (come il racconto delle infiltrazioni terroristiche nelle maglie di una realtà composita e cosmopolita), dall'altra, ne alimenta e amplifica la forza traumatica che va, e se strumentalizzata mira *programmaticamente* a andare, oltre la singola notizia, rendendo familiare l'idea di trauma incombente e onnipresente nella sua imprevedibilità. Il concetto di "no end to war" e di "indiscriminate choice of its victims", con cui lo storico Walter Laqueur (*No End to War* 9) descrive già nel 2004 il terrorismo nel terzo millennio, fa precisamente riferimento a questo clima di paura che vede nei media un mezzo di proliferazione, diffusione, propagazione di un fenomeno che agisce sulla psiche collettiva, ormai costantemente sotto assedio. Individuato l'eco dei mezzi di comunicazione di massa il terrorismo ne sfrutta il potenziale per penetrare nell'immaginario collettivo. Dopo l'attacco al *World Trade Center*, evento prima del quale il

fenomeno del terrorismo di matrice fondamentalista era molto meno sotto i riflettori mediatici occidentali, oltre a non essere così sofisticatamente organizzato, i garanti della sicurezza internazionale, i politici, le associazioni umanitarie, o anche semplicemente i testimoni delle conseguenze di tali meccanismi sulla società contemporanea, per combattere tali modalità di appropriazione hanno innanzitutto dovuto approntare le strategie volte a inquadrare il fenomeno anche da un punto di vista propriamente descrittivo, per poterne comprenderne la portata. L'Unione Europea ha posto l'accento sugli elementi collettivi a cui il terrorismo mira, descrivendolo come "an act aimed at seriously altering or destroying the political, economic, and social structure by member countries" (documento UE citato da Laqueur 234). In quest'ottica risulta chiaro come la strategia privilegiata dai carnefici preveda, quindi, il colpire le vittime su più piani attraverso i mezzi cui si è accennato e che aiutano a generare nell'aggredito una sorta di spaesamento multidimensionale, un divario angosciante tra il piano reale in cui accadono i fatti e quello immaginario, che nutre la paura e le fobie. Si crea così anche uno sdoppiamento nel binomio vittima/carnefice, dove una prima coppia è definita dalla violenza fisica, c'è un uccisore e un ucciso, mentre la seconda fonda la sua efficacia sul potere simbolico dell'atrocità. Quando il racconto degli eventi avviene attraverso lo schermo, questo sdoppiamento risulta facilitato: il carnefice diventa insieme regista e incarnazione della paura (basti pensare alle immagini di Osama Bin Laden, o alle tute arancio dell'*ISIS*) e lavora sul piano simbolico, la cui vittima è il destinatario a cui le immagini dell'orrore e dei suoi mandanti giungono, ossessive, con lo scopo di modificarne le abitudini. Come afferma Antonio Scurati:

In questa società, con lo sviluppo delle comunicazioni di massa, si accentua, sino a divenire fondamentale, il ruolo che l'esperienza mediata ha nell'influenzare l'autoidentità e l'organizzazione di fondo dei rapporti interpersonali [...] Ciò significa che i mass media divengono i principali agenti del processo di socializzazione, attraverso i quali l'individuo predispone alla vita associata interiorizzando le norme, i ruoli, i codici che la regolano, i valori che la fondano, e definendo dunque un'immagine di sé (Scurati, *Televisioni di guerra* 92).

Appare immediatamente chiaro il potenziale di uno strumento agito e fruito in maniera così totalizzante. Il testimone dell'evento assume un comportamento nella società mediato e modificato nel quotidiano, venendo influenzato nel modo di percepirsi e di percepire gli altri. Il clima di trauma

latente, inteso come senso di vulnerabilità nato dall'inquietudine che un evento traumatico ha generato, fa sì che la sola proliferazione mediatica del terrore generi il paradosso ancora una volta descritto da Giglioli nella sua analisi della società contemporanea iper-traumatizzata, di cui egli vede oramai la vittima come soggetto rappresentativo. Per lo studioso, infatti, "la vittima è l'eroe del nostro tempo" poiché, nel sentirsi ovunque potenzialmente in pericolo a causa della familiarità con gli eventi traumatici, la sola paura di sperimentare una perdita "attiva un potente generatore di identità [...] Non siamo ciò che facciamo, ma ciò che abbiamo subito, ciò che ci hanno tolto" (Giglioli, *Critica della vittima* 9), come l'idea di sicurezza. Il senso di precarietà che segna la contemporaneità rischia così di coinvolgere anche i meccanismi di autodefinizione del sé, che si costruisce quindi per sottrazione e per induzione. Nel caso in cui la perdita sia collettiva, di conseguenza anche l'identità di interi gruppi culturali, religiosi, etnici, rischia di caratterizzarsi proprio sulle basi del senso di perdita che funge da collante. Nel testo *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag si chiede come la nascita di intere comunità traumatizzate possa essere frutto anche semplicemente dall'essere testimoni attraverso la registrazione di un evento traumatico, non necessariamente subito in prima persona:

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 (4).

Il trauma mediato che si nutre della proliferazione delle immagini genera quindi nuove collettività che, da una parte, minano quelle culturali preesistenti, dall'altra, ne rafforzano le opposizioni interne attraverso un lavoro sui simboli. Le realtà cosmopolite più complesse sono sicuramente mutate nei loro equilibri proprio grazie a una dinamica di definizione e autodefinizione attraverso il contatto con il diverso, l'altro da sé, in quel gioco identitario considerato necessario anche da Judith Butler nell'appagamento del desiderio di appartenenza (*Precarious Life*). Butler, infatti, prevede che la pratica di autodefinizione possa passare attraverso un atto di violenza tra le parti:

The *I* who cannot come into being without a *you* is also fundamentally dependent on a set of norms of recognition that originated neither with the *I* or the *you*. What is prematurely, or belatedly, called the *I* is, at the outset, enthralled, even if it is to a violence, an abandonment, a mechanism (45).

E lo stesso Derrida, in *Spettri di Marx*, afferma:

Ma imparare a vivere da sé soli, insegnarsi a vivere da sé non è, per un vivente, l'impossibile? Non lo vieta la logica stessa? Vivere per definizione non lo si impara né lo si insegna. Non da sé, dalla vita attraverso la vita. Solamente dall'altro e attraverso la morte (cit. in Giglioli, *Critica della vittima* 40).

In questo passo, Derrida sottolinea come sia l'incontro con l'altro da sé e con l'esperienza della perdita a segnare l'Io nei suoi processi di formazione e autodefinizione. Ciò che aiuta la costruzione dell'identità, che sia essa individuale o collettiva, è strettamente connesso al rapporto e al dialogo con ciò che la mette in discussione. In questo modo si capisce come, anche nel rapporto vittima/carnefice del terrorismo, il gioco di identificazioni sia assolutamente funzionale alla costruzione inquietante necessaria alla propagazione traumatica e quanto un clima di inquietudine costante sia controproducente rispetto ai meccanismi di elaborazione dell'Io nella sua realtà. L'atto di violenza non agisce come una cesura, anche temporale, ma piuttosto rimane una eco di sottofondo quotidiano che scandisce i tempi e le forme che le società contemporanee stanno assumendo. L'undici settembre è stato descritto da Salman Rushdie come "a monstrous act of imagination" (99), che ha minato con la sua portata il concetto stesso di realtà e irrealtà, visto il suo impatto simbolico: secondo Rushdie, da allora, l'irreale sembra aver squarciato il muro del possibile. In tal senso, l'eccezionalità dell'atto terroristico gioca con le categorie del reale e dell'immaginario, sovvertendole, per alimentare lo spaesamento delle vittime. Nel tentativo di raccontare l'accaduto, è proprio questo spaesamento a costituire materiale privilegiato per nuove narrazioni/rappresentazioni della società che si dividono tra strumenti di elaborazione, mezzi di esorcizzazione della paura e amplificatori del senso traumatico onnipresente, cavalcando la risonanza emotiva di questo tema. La precarietà, termine così caro alla contemporaneità, è uno stato emotivo che ormai coinvolge anche la sicurezza, in un clima avvertito come sempre a rischio di nuove atrocità, ricco di individui traumatizzati pu se

dell'evento traumatico essi hanno avuto solo un'esperienza mediata, o più precisamente mediatica. In base a questa tensione traumatica onnipresente, anche nella sua rielaborazione letteraria, il racconto del reale si nutre delle ossessioni dei testimoni, a loro volta ormai altrettanto vittime designate degli eventi; talora, nel tentativo di combattere o allontanare le paure, o, peggio, di sfruttarle, la letteratura stessa può finire per anticiparle, come nel caso di *Incendiary*.

### *Londra come traumascape nel linguaggio di Incendiary*

Scritto nel 2004, il romanzo *Incendiary* del giornalista inglese Chris Cleave rappresenta un vero e proprio caso editoriale: Cleave immagina una Londra scossa da un attentato terroristico molto violento, tragedia che sarebbe accaduta realmente poco dopo la stesura del romanzo. Caso volle, infatti, che la pubblicazione di *Incendiary* fosse prevista nel giorno dell'attentato a Londra del 2005, macabra coincidenza che dà la misura di quanto il piano del reale e quello immaginario si sovrappongano nei tentativi di narrativizzare l'orrore contemporaneo. A dieci anni esatti dagli atti terroristici di Londra del 2005, la Gran Bretagna – il mondo occidentale tutto – vive con gli attentati in Tunisia del 2015 una nuova ondata di paura, riportando, dopo gli attacchi già subiti in casa il 7 luglio della scorsa decade, il maggior numero di vittime e dispersi inglesi coinvolti. Quando furono colpite simultaneamente più linee dei trasporti pubblici nella capitale inglese, il clima di terrore incombeva già sulle grandi città occidentali, visto il precedente europeo di Madrid nel 2004 e quello tristemente spettacolare di New York dell'11 settembre. Solo l'anno successivo, nel 2006, è stato 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 una tragedia che prevedeva l'utilizzo delle bombe liquide che tanto hanno condizionato le procedure di sicurezza aeroportuali a cui si è sottoposti da quel momento. La Gran Bretagna, e in particolare la sua capitale, non sono estranee, quindi, oggi come ieri, a questo tipo di paure, ma l'ispirazione di Cleave è addirittura precedente agli attacchi a King's Cross, Aldgate, Edgware Road e Tavistock Square o agli eventi tunisini. Londra è già nel 2004 tristemente contaminata dalle ansie per il terrorismo, infatti, in un'intervista sul quotidiano *La Repubblica*, Chris Cleave dichiara apertamente:

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 morse 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 (*Incendiary*, quarta di copertina, edizione italiana).

Se la letteratura si propone in questo caso come specchio di una società, oltre che veicolo di elaborazione di ansie del singolo scrittore, 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. Nella sublimazione attraverso cui Cleave opera sulla paura per il proprio bambino, lo scrittore immagina 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*. La protagonista della vicenda è una giovane madre irrequieta e insoddisfatta dell'andamento del suo matrimonio, molto legata al figlio di quattro anni, che però rimane coinvolto con il padre nell'attentato. Ne segue una lunga serie di eventi narrati in prima persona, sotto forma di ricordi che vengono rievocati dalla protagonista nel tentativo di cercare un senso all'orrore, che la vedono passare da fasi di depressione acuta a tentativi di riprendere in mano la propria vita, a ulteriori fasi in cui sembra non ci sia posto che per rancore, vendetta e violenza. Nella vicenda si affacciano altri personaggi che vivono ognuno a loro modo il rapporto con l'esistenza post-attentato. Il senso di colpa agisce come forza che intreccia le storie della protagonista e quelle collaterali al filone narrativo principale: lo scenario desolante è aggravato dall'incomunicabilità tra i sopravvissuti, dall'opportunismo dei più forti e dall'incapacità dei più deboli di sopravvivere nella realtà londinese sconvolta dall'attentato. Appare nel romanzo anche il tema delle teorie complottistiche che generalmente hanno accompagnato i grandi attentati dell'ultimo secolo, quelle ipotesi che vedono gli stati colpiti come complici, conniventi o addirittura mandanti degli attentati stessi. La protagonista della storia scopre, infatti, come i servizi segreti britannici fossero al corrente di ciò che stava per accadere allo stadio dove Cleave immagina la tragedia, ma che non abbiano fermato l'orrore per non rivelare



di aver intercettato con successo le cellule terroristiche operanti in Gran Bretagna, ammissione che avrebbe compromesso la possibilità di una retata di più significativo impatto. Anche questo filone complottistico dà al lettore la misura di quanto l'infinità di racconti, veritieri o meno, su eventi del genere abbia nutrito un fitto apparato di narrazioni sul tema, che sono andate a convergere anche nel testo letterario grazie alla loro stessa natura proliferante. La società massificata, infatti, riconosce il trauma come elemento aggregante, poiché nel contemporaneo tanto più è forte il senso o la prospettiva di possesso tanto più aumenta il senso di perdita. La Tragedia in chiave traumatica e tutte le storie che vi ruotano intorno diventano così il *leitmotiv* anche nella narrazione più commerciale, una cifra stilistica vera e propria della contemporaneità.

Cleave pone, all'inizio e in chiusura del romanzo, un'epigrafe sul *Great Fire* londinese del 1666 per creare subito un ponte simbolico con l'attentato che immagina. Londra appare da subito come teatro di "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" (1), un *traumascape* che ha già conosciuto momenti bui nella sua storia. Le esplosioni nella capitale inglese si sovrappongono così facilmente alle descrizioni inventate da Cleave, con nubi di fumo e scenari apocalittici che sconvolgono la città, palcoscenico di violenza e paura nel romanzo, così come nella realtà. Immediatamente dopo il richiamo alla Londra moderna in fiamme si apre una narrazione in prima persona, suddivisa in macrosezioni che si susseguono in base alle stagioni in cui si svolgono i fatti, partendo dalla primavera, fino all'inverno, con la vittima intenta a chiedere spiegazioni dell'incomprensibile, del non senso del terrore al carnefice.

Il testo si presenta in forma epistolare come una lunga lettera a Osama Bin Laden, in quel gioco speculare e di sdoppiamenti tra vittima e carnefice a cui si faceva riferimento in precedenza, per cui la vittima indiretta cerca come interlocutore il mandante dell'orrore:

Dear Osama, they want you dead or alive so the terror will stop [...] I want to be the last mother in the world who ever has to write you a letter like this. Whoever has to write to you Osama about her dead boy [...] I'm going to write to you about the emptiness that was left when you took my boy away (*Incendiary* 4).

La missiva, che ricomponе la vicenda a posteriori, restituisce al lettore uno spaccato di vita familiare precedente, contemporaneo e successivo

all'attacco, nei quali la commistione tra il linguaggio intimistico e quello mediatico irrompe visivamente con un'alternanza tipografica di frasi maiuscole e minuscole. Alla scrittura maiuscola sono affidate le frasi dai toni più sensazionalistici, quasi a mostrare quanto, nel linguaggio frammentario dell'esperienza traumatica, si sia insinuato quello deciso e irruento dei mezzi di comunicazione di massa, voci attraverso cui le notizie del terrore si diffondono. Proprio tramite la televisione, infatti, la madre, in compagnia del proprio amante, assiste all'attentato in diretta:

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.[...] Then all stopped. Sky put on their test card. It was just a black background and the Sky logo and a message that said? WHY NOT UPGRADE TO SKY DIGITAL? (46)

L'immaginario che Cleave crea è tristemente verosimile e familiare per chiunque abbia assistito all'interruzione della programmazione televisiva per notizie su attentati terroristici. Il mezzo di trasmissione e di racconto, in questo caso la televisione, diventa un elemento della narrazione, è parte integrante dell'immaginario a cui Cleave attinge. Le frasi o le singole parole a cui viene riservato il maiuscolo nel testo sembrano sostenere e compensare un linguaggio altresì frammentato, legato alla tipica afasia post-traumatica. Nella drammatica riproduzione del tentativo di una madre sconvolta di parlare della perdita del proprio bambino si alternano ricordi privati e slogan pubblicitari, restituendo al lettore un senso di schizofrenia e confusione dolorosa. Mondo televisivo e mondo reale, così, si modellano reciprocamente e anche il linguaggio, nella sua riproduzione letteraria, ne risente. L'ingerenza linguistica televisiva nell'evocazione di memorie viene descritta da Antonio Scurati come un fenomeno legato alla figura del "Telespettatore totale", nata dalla percezione del mondo mediata dal linguaggio televisivo:

[...] l'ampiezza degli effetti della "grammaticalizzazione della quotidianità" si estende ben oltre la sfera della situazione comunicativa massificata, fino a investire

l'intero ambito dei rapporti sociali. Il comportamento comunicativo quotidiano una volta ricalcato nei suoi tratti essenziali dalla simulazione televisiva, e dunque rimodellato, incide sulla capacità del telespettatore di interagire comunicativamente in situazioni non mediate, rispetto alle quali diventerà canonica (Scurati, *Televisioni di guerra* 84).

Per rifarsi alla categoria creata da Arjun Appadurai, il *mediascape* contemporaneo vede al suo interno la diffusione e la creazione di un nuovo linguaggio traumatico. Sovrapposizioni, ibridazioni, contaminazioni sono il prodotto e il motore di questo nuovo codice, che porta in sé la contraddizione di cui parla Roger Luckhurst nel suo *The Trauma Question*: un linguaggio che ha come scopo l'indagine sul trauma, la sua descrizione funzionale all'elaborazione, ma che allo stesso tempo è diventato uno strumento che lo può generare, perpetuare, rievocare (80).

La scrittura post-traumatica è stata identificata da alcune correnti psicoanalitiche come una possibile strategia per avviare un processo di elaborazione e di riappropriazione del vissuto, sconfiggendo l'alienazione che lo shock comporta. Utilizzare la scrittura come strategia assume nel romanzo di Cleave una doppia valenza: quella nella realtà di uno scrittore che cerca di esorcizzare l'ansia all'interno di un tempo storico scandito dagli attentati terroristici, creandosi un doppio letterario per lavorare sulle ansie legate al mondo reale come luogo per veder crescere il proprio figlio; dall'altra, la finzione di una donna che racconta come le venga suggerito di scrivere per affrontare verbalmente il vuoto spazio-temporale lasciatole dalla perdita. La madre narra nelle sue lettere dei molteplici vuoti che l'attentato ha generato, quello fisico: "I'm going to write you so you can look into my empty life and see what human boy really is from the shape of the hole he leaves behind" (*Incendiary* 4) e quello temporale: "you've blown a hole straight through our calendar. I felt like I'd fallen through the hole" (*Incendiary* 58). Il bisogno di raccontare il dolore legato a questi vuoti è ovviamente un mezzo per gestirli, per allontanarli, o per colmarli di parole, come se facendo così si aprisse uno spazio d'azione nell'imprevedibilità traumatica. Come ricorda Stefano Ferrari:

La sofferenza e il dolore infatti rivissuti nel gioco e nell'arte non hanno solo una concreta e sperimentata funzione di difesa, secondo la logica della proiezione e esternalizzazione del conflitto, ma anche più propriamente creativa: l'uomo ha bisogno di soffrire, di patire, di morire, seppure al riparo della finzione, per crescere, per provare appunto un'esperienza in più, per appagare quel bisogno prometeico di

vivere mille e una vita cui si accennava, per andare insomma al di là dei limiti che la vita reale ci impone, come suggerisce Freud, sottolineando proprio questa funzione creativa dell'identificazione (63, 64).

L'evoluzione, come la successiva involuzione e strumentalizzazione, delle pratiche che favoriscono l'elaborazione traumatica ha radici antiche che affondano nella letteratura, prima ancora che nelle conquiste degli studi sulla mente e sull'inconscio individuale e collettivo. Ciò che pratiche come la psicoanalisi hanno fornito è un vocabolario per descrivere la sintomatologia legata a queste esperienze e la descrizione di codici comportamentali a cui la letteratura ha attinto a piene mani. Non a caso, anche nel romanzo di Cleave ritorna il tema dell'incubo, elemento chiave per l'analisi psicoanalitica e *topos* traumatico. La protagonista è costantemente vittima di allucinazioni notturne, ma anche di visioni diurne, in cui rivive incessantemente la perdita del proprio bambino. Complici delle ossessioni di cui la donna è vittima sono le continue riproposizioni dell'evento traumatico a opera dei media e dei giornali. Riproposizioni che assumono le peculiarità dell'incubo nel loro rievocare i simboli legati all'attentato e che dimostrano come alcune modalità di narrazione del trauma possano diventare controproducenti e al servizio del terrore, amplificando il raggio d'azione delle fantasie mortifere e colonizzando la quotidianità. Si ritorna dunque al paradosso di Luckhurst:

The relationship between trauma as a devastating disruption and the subsequent attempts to translate or assimilate this disturbance is a fundamental tension between interruption and flow, blockage and movement. Trauma, in effect, issues a challenge to the capacity of narrative knowledge. In its shock impact trauma is anti-narrative, but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate the trauma (79).

In uno scenario contemporaneo in cui la costruzione dell'identità individuale e collettiva sembra doversi confrontare costantemente anche con le categorie di vittima e carnefice, bisogna così analizzare in che modo la narrazione impossibile del trauma finisca per essere condizionata da ansie collettive e quanto invece possa aiutare a ripensare al modo in cui noi percepiamo noi stessi utilizzando la narrazione come strategia. Tuttavia un elemento ricorrente nelle fasi post-traumatiche complica di molto l'operazione di ri-narrazione: il senso di colpa dei sopravvissuti.

## *Perdonare e perdonarsi*

“MUMMY MUMMY WHY DON’T YOU HELP ME? I put my arms over my ears and screamed into the smoke and dark” (*Incendiary* 182). Ricorrenti nella narrazione di *Incendiary* e nelle narrazioni sul trauma in generale sono gli elementi che rimandano al senso di colpa del sopravvissuto. La persona che sopravvive all’amato scomparso è spesso vittima di un meccanismo di auto-disprezzo e di quel desiderio di morte che Freud descrive come un delirio morale in cui il sopravvissuto incappa, sentendosi privato del diritto di esistere e bloccato nel potersi ricostruire un’identità al di là del trauma (131). La mente genera così fantasmi che infestano i ricordi, il presente e ogni possibilità di futuro, intrappolata nell’evento catastrofico o in un limbo in cui domina il senso di colpa. A seguito di tutto ciò, si genera una terza coppia vittima/carnefice, in cui è l’Io stesso che, nella sua messa in crisi, si auto-condanna. La psiche si ritorce contro se stessa, rendendo necessaria ancora un’altra fase da superare per aprire alla possibilità di perdono e di elaborazione. Ciò complica il processo di separazione dall’oggetto perso e la capacità di affrontare e comprendere le cause di tale perdita: qualora ci siano colpe da attribuire e perdonare, la difficoltà è nell’individuare chi sia l’effettivo nemico, visto il sopraggiungere della necessità di perdonare prima se stessi per essere sopravvissuti alla perdita. Nella possibilità di aprirsi al perdono, la protagonista di *Incendiary* sembra fallire, per due motivi, uno legato alla vicenda, l’altro all’immaginario a cui fa riferimento. Nel romanzo, come accennato, la donna viene a conoscenza di come i servizi segreti fossero al corrente di ciò che stava per accadere allo stadio dell’*Arsenal*. Attraverso un piano messo a punto con altri personaggi, la protagonista ha quasi la possibilità di denunciare la scoperta, ma viene tradita all’ultimo momento da una giornalista in carriera e con pochi scrupoli, che, dopo aver venduto il proprio silenzio in cambio di una posizione di rilievo nel proprio giornale, sceglie, dopo aver aiutato a costruirlo, di far saltare il piano per la denuncia della verità. In seguito al fallimento, sembra fallita anche l’ultima possibilità di riscatto per la protagonista che sperava così di poter vendicare almeno in parte la morte del figlio. La donna decide, infine, di chiudersi nella propria desolazione, accompagnata dalla costante presenza fantasmatica del bambino, unica compagnia con cui interagisce, simbolo della rassegnazione con cui subisce gli effetti del trauma. Nelle ultime pagine, la giornalista, non pentita, scrive esplicitamente alla protagonista

in una lettera nella lettera: “I hope you will find it in your warm heart to understand and forgive me one day” (*Incendiary* 255), ma il lettore deduce dalla risposta della madre, riportata sempre nel flusso di pensieri rivolti a Bin Laden, che non c’è spazio per il perdono. Un perdono che riguarda non solo il terrorista stesso o la giornalista, ma anche, principalmente, se stessa, per aver fallito l’unico tentativo di riappropriarsi del proprio diritto alla vita, rassegnandosi a una sopravvivenza melanconica. Termine, quest’ultimo, che fa riferimento alla concezione freudiana di lutto non elaborato, a causa di un attaccamento, nello specifico del romanzo, a un ideale familiare e affettivo sepolto, a un passato impossibile da riabilitare, o da riportare in vita. Nel caso in cui avvenga l’identificazione dell’Io con l’oggetto amato scomparso tipica della melanconia, percepibile nel romanzo per il fatto che la stessa protagonista continui a considerarsi affiancata dal proprio bambino a mesi dalla perdita, pur consapevole che si tratta di una visione, Freud parla di una doppia perdita che coinvolge l’identità stessa di chi ha subito il lutto: uno smarrimento dell’Io e un conseguente “conflitto tra l’Io e la persona amata in una scissione tra l’attività critica dell’Io e l’Io alterato dall’identificazione” (134). Freud distingue il lutto come *status* in cui il mondo è diventato povero e vuoto, dalla melanconia in cui è l’Io stesso ciò che si impoverisce. Il processo che porta l’Io a trasformare l’oggetto che scompare in parte di sé per non perderlo compromette, infatti, qualsiasi tratto identitario che prescinda dal soggetto in relazione all’oggetto. Secondo Freud, per questo motivo gli stati melanconici possono portare a una sorta di pulsione di morte pura: l’Io può essere fatto a pezzi dal super-Io e dai suoi rimproveri che impediscono di lasciar andare l’oggetto amato. Lo psicoanalista definisce il tormento del malinconico come una deliberata scelta masochista di crogiolarsi nel ricordo, così da tenersi aggrappato a ciò che ha perso. Freud scrive:

Nella melanconia il tormentarsi, cosa questa indubbiamente piacevole, significa, proprio come il corrispondente fenomeno della nevrosi ossessiva, una soddisfazione delle tendenze del sadismo e dell’odio che sono collegate a un oggetto e che sono state rivolte sul soggetto stesso nel modo già detto (136)

La regressione narcisistica che segue l’incorporazione nel soggetto dell’oggetto perduto porta la persona a vivere come se fosse lei stessa l’oggetto e a creare con questo un rapporto ambivalente di amore e odio. La pulsione all’odio è generata dall’Io che viene ingabbiato dall’impossibilità

di liberarsi dal legame e spinge il soggetto ad attaccare l'oggetto interiorizzato, che nello specifico di *Incendiary* corrisponde allo sgridare il bambino immaginario per i suoi costanti capricci. L'autoaccusa tipica della depressione deriva così da un eccesso di pulsioni cannibalesche nel soggetto che ne favoriscono la malattia.

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" (80). 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. Il problema, o la prospettiva, del perdono, rientra tra gli enigmi che la letteratura stessa cerca di svelare, non sempre riuscendoci fino in fondo, ma aprendo riflessioni in merito ai percorsi che l'Io come vittima può esplorare e contemplare. Nello specifico del terrorismo, però, questi percorsi sono braccati dall'attacco all'idea lineare di elaborazione, poiché la pratica del terrore mira a generare uno stato perpetuo di precarietà emotiva. Obiettivo primario del carnefice è proprio lo spaesamento malinconico e ossessionato dalle immagini della perdita, colpendo la realtà e i simboli costitutivi in occidente della potenza economica (le *Twin Towers*), della libertà di movimento (metropolitane, treni, aerei), della libertà di espressione (*Charlie Hebdo*, il *Krudttønden Café* di Copenaghen, la manifestazione pacifista ad Ankara), del diritto al benessere (gli alberghi tunisini), della cultura stessa così come concepita dagli occidentali, in quanto memoria storica (gli attacchi ai siti archeologici) e infine, alla potenza che c'è dietro al concetto di perdono. Elaborare il lutto non è possibile, perché il lutto rimane ovunque e le sue tracce favoriscono la latenza della tensione post-traumatica. L'unica cosa che sembra rimanere possibile è, come in chiusura del romanzo, la speranza di allontanare o risanare il terrore stesso:

Love is not surrender Osama love is furious and brave and loud you can hear it in the noise my boy is making right now while he plays. RRR! RRR! He says I wish you could hear him Osama that noise is the fiercest and loudest sound on earth it will echo to the end of time it is more defending than bombs. Listen to that noise Osama it is time for you to stop blowing the world apart. Come to me Osama. Come to me and we will blow the world back together WITH INCREDIBLE NOISE AND FURY(*Incendiary* 271).

Per quanto sia un amore compromesso dall'assenza e dalla morbosità con cui la si affronta, questo sentimento di cui parla la protagonista sembra l'unica arma possibile per proteggersi dalla sofferenza che prova. Umanizzare il carnefice, raccontargli di come l'amore sia un'arma potente per combattere gli effetti del terrore, riporta anche l'immagine di Bin Laden dal piano simbolico di incarnazione del male, a quello più concreto di un uomo che, solitario tra i nascondigli dell'Afghanistan con il suo Kalashnikov, agisce così perché non si è concesso di conoscere cosa sia il bene. L'immaginario catastrofico lascia il posto a quello per cui non è il perdono nei confronti del carnefice a dare una nuova possibilità alla vittima, bensì una specie di rovesciamento per cui la vittima accusa il carnefice di essere a sua volta vittima di se stesso. Si tratta quindi più di pietà che di perdono, anche perché appare impossibile perdonare qualcosa da cui si è ossessionati, a causa delle rievocazioni costanti della tragedia. Cleave, infatti, inserisce nel romanzo un simbolo provocatorio per descrivere le trovate propagandistiche che garantiscono la persistenza insormontabile del trauma, piuttosto che combatterla: nell'immediato post-attentato il governo inglese decide, come omaggio alle famiglie delle vittime, di riempire i cieli della capitale con palloni aerostatici ognuno raffigurante il volto di una persona scomparsa nell'attentato, così che i sopravvissuti possano cercare il proprio caro tra i tanti palloni sospesi a mezz'aria. Questa immagine, che la protagonista descrive come un tentativo di riempire di odio gli occhi dei londinesi, rafforza l'idea di quanto le immagini possano da una parte aiutare a ricordare, dall'altra intrappolare nella memoria traumatica. A causa di questo genere di rievocazioni, il processo del perdono fallisce poiché il rancore, la paura, il trauma non possono mai essere veramente superati o lasciati andare. Non per questo è impossibile trovare la forza di comprendere e ridimensionare gli scenari del terrore, ma la strategia da adottare suggerita dallo scrittore sembra essere quella di riappropriarsi di un'identità nutrita dalla forza della presenza di un legame, o anche semplicemente del suo ricordo, piuttosto che soccombere inermi all'assenza.





---

*Opere citate, Œuvres citées,*  
*Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Belpoliti, Marco. *L'età dell'estremismo*, Milano: Guanda, 2014.
- Buelens, Gert, Durrant, Samuel, Eaglestone, Robert, Eds. *The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism*. London, New York: Routledge, 2014.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*, London: Verso, 2004.
- Caruth, Cathy. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Cleave, Chris. *Incendiary*. Toronto: Anchor, 2005.
- . *Incendiary*. Torino: Frassinelli, 2005.
- Ferrari, Stefano. *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*. Bari, Roma: Laterza, 1994.
- Fortunati, Vita, Fortezza, Daniela, Ascari, Maurizio, a cura di. *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*. Roma: Meltemi, 2008.
- Freud, Sigmund. “Lutto e melanconia.” *Psicologia e metapsicologia*. Roma: Newton Compton, 2005.
- Giglioli, Daniele. *All'ordine del giorno è il terrore*. Milano: Bompiani, 2007.
- . *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata, Quodlibet, 2011.
- . *Critica della vittima*. Roma: Nottetempo, 2014.
- Huntington, Samuel P.. *Lo Scontro delle Civiltà e il nuovo ordine mondiale*. Milano: Garzanti, 2000.
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. London, New Jersey: Rutgers University Press, 2005.
- Laqueur, Walter. *Gli Ultimi giorni dell'Europa: epitaffio per un vecchio continente*. Venezia: Marsilio, 2008.
- . *No End to War: Terrorism in Twenty-First Century*. New York, London: Continuum, 2004.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London, New York: Routledge, 2008.

- Rushdie, Salman. *Step Across This Line*. London: Vintage, (1992-2002) 2003.
- Scurati, Antonio. *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*. Roma: Donzelli, 2003.
- . *Televisioni di guerra. Il conflitto del golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*. Verona: Ombre Corte, 2003.
- . *Letterature e sopravvivenza. La retorica letteratura di fronte alla violenza*. Milano: Bompiani, 2012.
- Tosini, Domenico. *Terrorismo e antiterrorismo nel XXI secolo*. Bari: Laterza, 2007.
- Tumarkin, Maria. *Traumascapes. The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*. Melbourne: Melbourne University Press, 2005.