

Trauma e fumetto: il viaggio in Italia di Ulli Lust*

Giovanni Remonato

Università degli Studi di Verona (<gio_remo@yahoo.it>)

Abstract:

Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens is an autobiographical graphic novel by the Austrian author Ulli Lust. Ulli, who is a rebellious seventeen-year old “punk” girl and the protagonist of the book, went for a hitchhiking trip across Italy. Although Ulli enjoyed the journey and the new sense of freedom, she also ran into many difficulties. Italy is depicted as a male-dominant society, where women are regarded as sexual objects. During her trip Ulli had to face molestations, sexual assaults and even rape. Some of the comic’s most dramatic pages represent the effects of violence on the protagonist, such as feelings of shame and nightmares. This article focuses on the verbal and graphic representation of a trauma. With the support of trauma studies, I will analyze the sequence of images representing rape and argue that this is an illustration of a “post-traumatic stress disorder”. Usually narrating a traumatic event represents a great challenge, because of the incommunicable and unutterable nature of traumas. I will argue that comics can overcome the difficulties of narrating a traumatic event thanks to the combined use of text and images.

Keywords: comics, fumetto, graphic novel, *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, trauma, Ulli Lust.

1. *Fumetto o graphic novel?*

Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens è un fumetto pubblicato dall'autrice austriaca Ulli Lust per la casa editrice berlinese Avant-Verlag nel 2010. L'opera ha ottenuto ottimi risultati di vendita e ha vinto alcuni tra i più prestigiosi premi dedicati ai fumetti, come il Max&Moritz Publikumspreis, l'ICOM Independent Comic-Preis in Germania nel 2010 e il Prix Révélation al Festival International de la Bande dessinée d'Angoulême in Francia nel 2011, il festival dedicato al mondo dei fumetti più importante e prestigioso a livello europeo. Nel 2013 *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* si è aggiudicato anche l'Ignatz Award come miglior *graphic novel*. Nello stesso anno la casa editrice Coconino Press ha pubblicato una traduzione italiana con il titolo *Troppo non*

è mai abbastanza. Come si può definire *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens?* È uso comune nell'editoria tedesca riportare sulla copertina di un libro un termine, un'etichetta, che classifichi l'opera. In questo caso però, sulla copertina rossa su cui si staglia un primo piano della protagonista, oltre al titolo, al nome dell'autrice e della casa editrice, non si trovano altre indicazioni. Il termine oggi più diffuso per indicare questo tipo di produzioni a fumetti è *graphic novel*.

La dicitura *graphic novel* apparve per la prima volta sulla copertina di *A Contract with God* di Will Eisner del 1978. L'artista statunitense, che riteneva i *comics* capaci di trattare temi importanti, sentì la necessità di ridefinire la sua opera, in quanto trovava il termine *comics* riduttivo o non appropriato. I *comics*, come suggerisce la parola stessa, nacquero nei quotidiani statunitensi come vignette o strisce di carattere fondamentalmente umoristico, per poi divenire genere autonomo nelle riviste con storie di avventura o di azione. I *comics* di *A Contract with God*, invece, non hanno nulla di umoristico o di avventuroso e per intensità e ampiezza della narrazione sono paragonabili alla letteratura vera e propria. Nello stesso periodo anche altri autori sentirono l'esigenza di esplorare le potenzialità narrative di questo medium, allargandone gli orizzonti di utilizzo. In Italia Hugo Pratt pubblicò nel 1967 il lungo fumetto *Una ballata del mare salato*, che l'autore stesso più tardi definì come "letteratura disegnata" e che, secondo Herbert Heinzelmann, è "die erste grafische Erzählung, auf die mit Fug und Recht die Einordnung als Comic-Roman anzuwenden sei" (2009, 110; il primo racconto grafico che può a buon diritto essere definito come romanzo a fumetti¹). Il termine che è divenuto di uso comune è però quello coniato da Will Eisner, che viene oggi utilizzato per indicare tutti quei fumetti che abbiano un'aspirazione letteraria. Secondo Gino Frezza, *graphic novel* "sono storie appunto grafiche, che hanno il respiro del grande racconto, del racconto ambizioso, dell'opera narrativamente compiuta. Esse sono editate in formati simili al libro; anzi rivendicano legittimamente di essere *libri a fumetti*, con tutte le conseguenze derivanti" (2008, 136). Il *graphic novel* rappresenta quindi, sia dal punto di vista editoriale, che dal punto di vista dei contenuti, un'innovazione e, allo stesso tempo, una risposta alla crisi, che dalla fine degli anni Ottanta aveva colto il fumetto nelle sue forme classiche – la striscia nei quotidiani e i fumetti d'avventura nelle riviste specializzate². Da un punto di vista commerciale, l'introduzione di questa categoria si è rivelata di grande successo: sfatando quella diffusa credenza che voleva il fumetto retaggio esclusivo di un pubblico giovane o letterariamente non maturo, il bacino di lettori si è aperto anche verso coloro che non erano soliti frequentare il mondo dei fumetti.

Se da una parte è quindi possibile individuare, come abbiamo visto, alcuni tratti comuni che contraddistinguono una buona parte di questo tipo di pubblicazioni a fumetti, è anche vero che il termine *graphic novel* è stato messo in discussione da più parti. Ciò che molti commentatori rimproverano a questa espressione è la vaghezza che la contraddistingue:

Graphic Novel è una definizione altisonante. [...] Queste due parole inglesi piacciono molto ai librai, agli editori grandi e piccoli e alle pagine culturali della stampa periodica

che mai, come nell'ultimo lustro, ha riservato così tanto spazio al fumetto. È una definizione dai confini incerti che riesce però a indicare, con grande precisione, uno spazio delle merci. (Interdonato 2007, 22)

Definire infatti un genere avendo come unici criteri la forma editoriale o una presunta letterarietà dei contenuti risulta piuttosto problematico. L'introduzione della categoria *graphic novel* ha permesso ai librai di spostare il fumetto dallo scaffale delle letture per l'infanzia a quello di varia rinvigorendone le vendite; il concetto rimane tuttavia vago, un'etichetta vuota, adatta tutt'al più a evidenziare una tendenza in atto nel mondo del fumetto.

2. Fumetti e autobiografia

Nel tentativo di trovare un minimo comune denominatore tra le produzioni di fumetti pubblicati negli ultimi anni, Vittorio Spinazzola nota un avvicinamento del fumetto al romanzo di formazione: "Negli ultimi decenni si sono moltiplicate le narrazioni a fumetti che mettono a fuoco il momento sempre cruciale dell'esistenza in cui si verifica la fuoriuscita del cucciolo d'uomo dal mondo dell'infanzia per fare ingresso autonomamente nella dimensione delle responsabilità adulte" (2012, 16). A supporto della sua tesi Spinazzola cita, tra gli altri, *Blankets* (2003) di Craig Thompson e *I never liked you* (1994) di Chester Brown. Entrambe queste opere, come ben dimostra Spinazzola, possono essere lette come moderni *Bildungsromane*, ma si potrebbero definire anche come racconti autobiografici. Il racconto autobiografico rappresenta uno dei generi di maggior successo tra le pubblicazioni a fumetti degli ultimi anni, basti pensare al caso di *Persepolis* (2000) di Marjane Satrapi, diventato un vero *best-seller*.

Racconto autobiografico è anche l'opera a fumetti di Ulli Lust *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*. L'autrice ripercorre quel periodo turbolento e ribelle della sua adolescenza, a partire dal momento in cui decise di abbandonare Vienna e di avventurarsi in un viaggio in Italia. Il racconto copre tutta la durata di questo bizzarro viaggio in Italia e si conclude con il drammatico ritorno a casa della protagonista. In *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* il "patto autobiografico" (Lejeune 1975) è confermato in più parti, *in primis* attraverso la corrispondenza esplicita tra autrice e protagonista (anche se Ulli Lust è un nome d'arte – il vero nome dell'autrice-protagonista è Ulrike Schneider). La narrazione è spesso interrotta dalla presenza di documenti "originali" che hanno la funzione di fornire al lettore una prova tangibile di quanto raccontato: ci sono pagine di diario, lettere, fotografie dell'epoca dei fatti narrati ecc., che sono portati a testimonianza di quanto viene raccontato. Alla fine si trova anche un'appendice (*Anhang*) che fornisce alcuni approfondimenti di carattere storico-politico per permettere al lettore di inquadrare con più precisione la vicenda (si fa riferimento soprattutto alla questione della mafia, con cui Ulli venne in contatto in Sicilia). Vi è insomma un costante bisogno da parte dell'autrice di storicizzare la vicenda e di ribadire la verità di quanto raccontato. La copertina del libro sembra avere

proprio questa funzione: il primo piano sugli occhi della protagonista vuole assicurare chi legge che qui si racconta solo ciò che si è “visto” in prima persona.

3. *Disegno e colore*

Una caratteristica ricorrente nelle ultime produzioni fumettistiche è una maggior valorizzazione del ruolo dell'autore: queste opere sono “tutte accomunate non solo dal ‘fondo’ narrativo, ma anche dall'essere riconducibili a una chiara e stigmatica riconoscibilità dello stile d'autore” (Frezza 2008, 138). La ricerca di uno stile personale che sia immediatamente riconoscibile dai lettori, ha spinto molti autori a sperimentare soprattutto sul piano del disegno.

Per *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* Ulli Lust sostiene di non essersi preoccupata troppo di sviluppare uno stile personale, ma di aver scelto piuttosto un disegno che meglio si adattasse alla storia da raccontare: “Bewusst ist mir ‘Stil’ nicht wichtig, aber natürlich hat jede auch noch so unbewusste Zeichnung einen spezifischen Stil, so wie jeder Ton einen Klang hat” (Lust, Intervista 2012³; Per me non è importante avere uno ‘stile’, ma, ovviamente, quando si disegna ognuno ha un proprio stile, così come ogni nota ha un suono). In *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* Ulli Lust non cerca affatto una rappresentazione realistica; il disegno tende piuttosto a evidenziare gli aspetti emotivi, con il paesaggio che, a volte, rispecchia e condivide gli stati d'animo dei protagonisti. L'autrice disegna figure stilizzate, in modo quasi sbrigativo, con pochi tratti di matita. Con questo stile volutamente rapido e grossolano, la disegnatrice sembra voglia regredire ad un disegno “adolescenziale”, come se i disegni non li avesse fatti lei, l'artista esperta e matura, ma Ulli, la ragazzina protagonista del racconto.

La scelta del colore quindi non poteva che ricadere sul bianco e nero – che in realtà è una sfumatura di grigi. Per un racconto così lungo, la scelta del bianco e nero avviene anche per motivi economici: “Ursprünglich war das Buch schwarz-weiß konzipiert, ich habe von Anfang an einen größeren Umfang geplant und das heißt, die Druckkosten im Auge zu behalten” (*ibidem*; Inizialmente avevo concepito il libro in bianco e nero, anche perché avevo progettato sin dall'inizio un libro voluminoso e dovevo quindi tenere d'occhio anche i costi di stampa). Al bianco e nero si sovrappone però uno strato di un verde oliva, che varia da una tonalità più spenta, quasi fosse diluito, a un verde di tonalità più scura: “Erst gegen Ende habe ich mich für eine Zusatzfarbe entschieden, sie fügt den manchmal rohen Bildern etwas Weiches, Besänftigendes bei. Olivgrün ist eine wandlungsfähige Farbe” (*ibidem*; Solo alla fine ho deciso di aggiungere un altro colore. Per far acquisire alle immagini a volte dure, una certa morbidezza e un senso di calma. Il verde oliva è un colore polivalente). Le diverse sfumature di verde in combinazione con un uso sapiente del bianco e nero conferiscono alle scene un pathos di volta in volta diverso: l'uso di un verde più spento può dare un effetto di malinconia o di atmosfera lugubre. Un verde più deciso può dare serenità o vivacità alla scena. Quando invece a prevalere sono le tonalità scure ecco che l'atmosfera della scena si fa cupa e minacciosa. Non è però del tutto negativa l'esperienza di Ulli Lust in Italia, vi sono anche momenti

di gioia e di pura libertà. Il rosso vivo che domina in copertina può rimandare all'energia e alla grande voglia di avventura della protagonista. Questi colori sono anche legati a dei ricordi concreti. L'autrice ricorda come, all'epoca del viaggio, il nero, il verde oliva e il rosso, fossero i suoi colori preferiti: "Olivgrün ist [...] neben schwarz und rot eine der wenigen Farben, die zu Punk passen. Meine Hose und die Army-Tasche, die ich trug, waren olivgrün" (*ibidem*; Il verde oliva è [...]), con il nero e il rosso, uno dei pochi colori "punk". I miei pantaloni e la borsa stile esercito che portavo all'epoca erano verde oliva).

L'autrice alterna vignette semplici, realizzate con pochi tratti di matita, a scene più complesse, ricche di dettagli. In ogni caso il disegno è pulito, i contorni delle figure ben marcati e la disposizione delle vignette sulla pagina è perlopiù regolare (nove riquadri per pagina). Il tutto dona alla narrazione un ritmo regolare che facilita la lettura, cosa che per l'autrice è di prioritaria importanza: "Die Lesbarkeit der Bilder ist essentiell, und darüber hinaus soll der Leser sich so sehr einfühlen in die Erzählung, dass er vergisst, dass er liest" (*ibidem*; La leggibilità delle immagini è essenziale e il lettore deve poter immergersi al tal punto nella lettura, da dimenticare che sta leggendo).

4. *Il viaggio in Italia*

Le due ragazze seguono, nel loro spostarsi in Italia da nord a sud, lo stesso itinerario scelto da Goethe quasi due secoli prima. Lo scrittore lasciò Weimar nel 1786 per un *Grand Tour* attraverso la Penisola. Scendendo lungo il Brennero visitò dapprima il Veneto, raggiunse poi Roma, compiendo anche alcune incursioni nell'Italia del sud, fino in Sicilia. Anche per Ulli e la sua compagna di viaggio la prima tappa è in Veneto. In seguito le due ragazze si spostano a Roma, a Napoli e, infine, in Sicilia.

Nonostante le coincidenze nella scelta del percorso, le similitudini con il viaggio compiuto da Goethe si fermano qui. Il viaggio di Ulli e Edi è totalmente spontaneo e improvvisato. Non sembra infatti ci siano dei motivi precisi nella scelta della destinazione; oltretutto la protagonista aveva dell'Italia solo una vaga idea, come afferma nella citata intervista: "Ich kannte Italien aus 50iger Jahre-Filmen (häufig mit Gesang) und Rom aus dem Geschichtsunterricht. [...] Wir wollten im Süden überwintern. Italien schien uns attraktiver als Jugoslawien" (*ibidem*; Conoscevo l'Italia dai film degli anni Cinquanta (spesso cantati) e Roma dalle lezioni di storia. [...] Volevamo passare l'inverno a sud. L'Italia ci sembrava allora più attraente della Jugoslavia). Oltre al bisogno pratico di trovare un clima mite dove passare l'inverno, la decisione di mettersi in viaggio avviene anche per una grande voglia di avventura e di libertà. Le due ragazze decidono di lasciare l'Austria per lasciarsi alle spalle quella seppur minima parvenza di vita borghese che conducevano a Vienna: "Ich wollte Abenteuer, Menschen kennenlernen, Erfahrungen machen" (*ibidem*; Io volevo avventura, conoscere gente, fare esperienza).

Appena le due ragazze attraversano il confine, si presentano le prime difficoltà. Le giovani viaggiatrici sono infatti alla costante ricerca di qualche spicciolo per poter comprare qualcosa da mangiare e di un posto dover poter passare la notte.



Figura 1

Questo le espone a continui ricatti di uomini che a prima vista sembrano ben disposti ad aiutarle, ma che in realtà non lo fanno mai in modo disinteressato.

Da subito si intuisce la difficoltà di dover affrontare una società chiusa e maschilista, dominata da uomini che vedono le due ragazze come semplici oggetti per soddisfare i loro istinti sessuali (figura 1). In aggiunta a questo, la compagna di viaggio di Ulli, Edi (unico nome che l'autrice ha cambiato, per non rivelare la vera identità della persona) non disdegna affatto le attenzioni che le rivolgono gli uomini italiani; anzi Edi con i suoi atteggiamenti provocanti mette spesso in pericolo anche Ulli. Le ragazze sono costrette a prestare il loro corpo in cambio di pochi soldi o di un letto dove poter passare la notte. La situazione è aggravata dal fatto che le due ragazze entrano illegalmente in Italia, sono senza documenti e non possono quindi nemmeno difendersi, né denunciare i soprusi, altrimenti rischierebbero, a loro volta, di passare dei guai con la polizia.

Il viaggio procede, nonostante tutto, abbastanza bene fino a Roma. I giorni trascorsi nella capitale sono sicuramente i più felici e spensierati per Ulli: la figura 2 vuole rappresentare quel senso di gioia e di libertà di quel periodo. Le due ragazze decidono quindi di muoversi verso sud, verso la Sicilia, alla ricerca di un clima più mite dove poter passare l'inverno. Avviene che, durante una sosta a Napoli, Ulli perda di vista la sua amica Edi. Ulli si trova quindi ad affrontare il resto del viaggio da sola. Arrivata in Sicilia il viaggio si trasforma in incubo. L'attenzione degli uomini diventa sempre più morbosa: "Sie lassen mich nie in Ruhe. [...] Es ist gleichgültig, wie ich aussehe und was ich sage. Ich bin nur ein Loch auf zwei Beinen, mit zwei wackelnden Brüsten vorne dran. Ja, das bin ich. Und wenn das Loch erst mal liegt, kann ihn jeder reinstecken". (Lust 2010, 283; Tanto non mi lasciano mai in pace. [...] A loro non importa che aspetto io abbia, che cosa io dica. Sono solo un buco con due gambe e con due tette che ballonzolano davanti. Ecco cosa sono. E quando il buco è sdraiato, ci si possono infilare tutti).



Figura 2

Tutte le violenze subite e i soprusi che Ulli deve accettare raggiungono il culmine a Palermo, dove viene presa con la forza e violentata (figura 3). L'autrice sceglie di rappresentare la scena in modo metaforico. L'aggressore assume le sembianze di un orso che sta per ghermire Ulli. Per la ragazza non sembrano esserci via di fuga. L'orso che l'assale appare infatti enorme, nero di violenza e rapidissimo, pronto al balzo. La scena possiede una grande dinamicità: la velocità dell'aggressione sembra risucchiare Ulli in un nero vortice di violenza. La prima reazione è di rabbia per il fatto di non essere stata aiutata da nessuno e per l'impossibilità di poter denunciare il fatto alla polizia. Dopo un primo momento di spaesamento e confusione, si scatena in Ulli una reazione che, analizzando le sequenze di immagini, si può descrivere come una reazione traumatica.

La definizione del trauma è uno dei temi che percorre tutta l'opera di Freud, già dagli studi sull'Isteria, scritti con Josef Breuer nel 1892-1895. Il trauma è, secondo Freud, uno stimolo che supera la capacità di comprensione, che sfonda le barriere protettive e le difese psichiche. I traumi sono causati da spavento, da qualcosa a cui non si era preparati, qualcosa di inaspettato come disastri ferroviari, guerra o scene infantili che coinvolgono la sessualità. Il trauma lascia una traccia indelebile sulla persona e ha ripercussioni che si manifestano tramite “*flashbacks*, incubi, immagini intrusive, sintomi nevrotici e psicotici, ripetizioni transferali” (Mucci 2008, 101).

Nel caso di Ulli lo scatenarsi del trauma non è dovuto a un evento improvviso o totalmente inatteso. Non è infatti la prima volta che durante questo viaggio la protagonista deve affrontare l'interesse morboso degli uomini italiani nei suoi confronti. Qui però, per la prima volta, lo deve fare contro la sua volontà, piegandosi alla violenza di un uomo.



Figura 3

Negli *Studien über Hysterie* (*Studi sull'isteria*), scritti con Breuer tra il 1892 e il 1895, Freud scrive che:

Als solches kann jedes Erlebnis wirken, welches die peinlichen Affekte des Schreckens, der Angst, der Scham, des psychischen Schmerzens hervorruft, und es hängt begreiflicher Weise von der Empfindlichkeit des betroffenen Menschen [...] ab, ob das Erlebnis als Trauma zur Geltung kommt. Nicht selten finden sich anstatt des einen großen Traumas bei der gewöhnlichen Hysterie mehrere Partialtraumen, gruppierte Anlässe, die erst in ihrer Summierung traumatische Wirkung äußern konnten und die insofern zusammengehören, als sie zum Teil Stücke einer Leidensgeschichte bilden. (1970, 9)

Può agire come trauma qualsiasi esperienza che provochi gli affetti penosi del terrore, dell'angoscia, della vergogna, del dolore psichico e dipende ovviamente dalla sensibilità della persona colpita [...] se l'esperienza stessa agisce come trauma. Non di rado in luogo di un grosso trauma si scoprono nella comune isteria più traumi parziali, più fatti raggruppati, che soltanto sommandosi hanno potuto esercitare l'azione traumatica e che sono tra loro connessi in quanto in parte elementi di una vicenda dolorosa. (Musatti 1984, 177)

Anche nel caso di Ulli, adolescente in fuga verso l'avventura e l'esperienza, il trauma non è dato tanto dal particolare episodio, dalla violenza subita a Palermo, ma piuttosto dalla somma di tutti i soprusi subiti dalla protagonista sin dal momento in cui ha attraversato il confine italiano. Lo stupro di Palermo rappresenta il culmine dei maltrattamenti, una soglia oltre la quale Ulli non riesce più a sopportare il peso delle ingiustizie subite. Alla prima reazione di sconcerto, subentra poi una crisi più profonda: il sentimento di rabbia misto a impotenza, portarono Ulli a voler sparire.



Figura 4

Lo psichiatra ungherese Ferenczi parla nel suo *Ohne Sympathie keine Heilung. Das klinische Tagebuch von 1932* (1988; *Diario Clinico*, 1988) di una sorta di “dissociazione” che colpì alcune sue pazienti gravemente traumatizzate in questi termini:

Keine Möglichkeit, sich über die erfahrene Unbill auszuweinen oder vor jemand Verständnisvollem Anklage zu erheben. Da erst wird die reale Welt, wie sie ist, so unerträglich, das Gefühl der Ungerechtigkeit, der Hilflosigkeit und der Aussichtslosigkeit günstiger Änderung so absolut, daß das Ich sich von der Realität zurückzieht, ohne aber sich selbst aufzugeben. (1988, 58)

Nessuna possibilità di sfogarsi piangendo per l'ingiustizia subita o lamentandosi con una persona comprensiva. Soltanto allora il mondo reale, quale esso è, diventa così insopportabile, il sentimento di ingiustizia, lo stato di impotenza e la mancanza di ogni prospettiva di miglioramento diventano così assoluti che l'Io si ritira dalla realtà senza tuttavia abbandonare se stesso. (Sella Tournon 1988, 68)

Nel caso di Ulli, che prevede il distacco da sé, vi si aggiunge un sentimento di vergogna. Nel suo studio sulla violenza sessuale Francesco Villa definisce la vergogna provata dalla vittima di un abuso “come risposta ad un inadeguato confronto del proprio corpo con immagini dell'ideale dell'io. La vergogna può essere quindi relativa all'immagine di un corpo manipolato, usato, che può quindi essere disprezzato, abbandonato” (2002, 65). Nella figura 4 Ulli sembra dissolversi e sparire: “Ich muss mich zurückziehen. Ich muss verschwinden”. (Lust 2010, 246; Devo rimpicciolirmi. Devo sparire 2013, 246). Dapprima regredisce a una semplice linea, una silhouette completamente svuotata al suo interno. Infine perde via via consistenza fino a sparire del tutto. La dissociazione da sé e la vergogna per il maltrattamento subito vengono rese graficamente con la “sparizione” di Ulli, che è presente, ma come una specie di fantasma invisibile che ha perso tutti i connotati fisici.



Figura 5

Con la notte arriva la paura e l'*esperienza del trauma* di Ulli prende l'aspetto di incubi che ripercorrono l'evento. La ripetizione dell'evento traumatico in forma di incubi o di *flashbacks* era già stata notata da Freud che ne parla a proposito dei soldati che avevano combattuto la Prima Guerra Mondiale al fronte e che, nei loro sogni, rivivevano costantemente i momenti traumatici della guerra. Mentre normalmente, secondo Freud, i sogni mettono in scena l'appagamento dei desideri, con la presenza di un trauma la loro funzione viene sconvolta: "i ricordi traumatici riemergono sotto forma di sensazioni fisiche e di immagini terrificanti, oppure vengono rimessi in scena dagli incubi" (Busch 2007, 551). Nel sogno Ulli, regredita qui ai tempi dell'infanzia, scopre un passaggio segreto a casa della nonna che la conduce nei sotterranei dove c'è un macabro museo. Sono esposti apparati sessuali femminili che vengono asportati a cadaveri di donna. Quando si accorge di questo, la piccola Ulli scappa, riuscendo a fuggire alle trappole sistemate per catturarla. L'incubo continua nelle due pagine seguenti. Nella figura 5 vediamo una casa la cui facciata è normale, ma le cui fondamenta sono un sinistro labirinto di tubi e cunicoli che si spingono sottoterra. Forse si tratta della casa della nonna del sogno di prima da cui, attraverso un passaggio segreto si accede al museo degli orrori. La casa potrebbe sorgere a metafora della stessa Ulli, che esternamente non presenta alcun segno della violenza subita, ma che in realtà nasconde, nella profondità del suo intimo, un profondo e intricato aggrovigliamento di emozioni e di dolore che fatica ad esprimere.

Nella figura 6 invece, il mare diventa una distesa nera che conquista la scena e sta quasi per inghiottire Ulli.

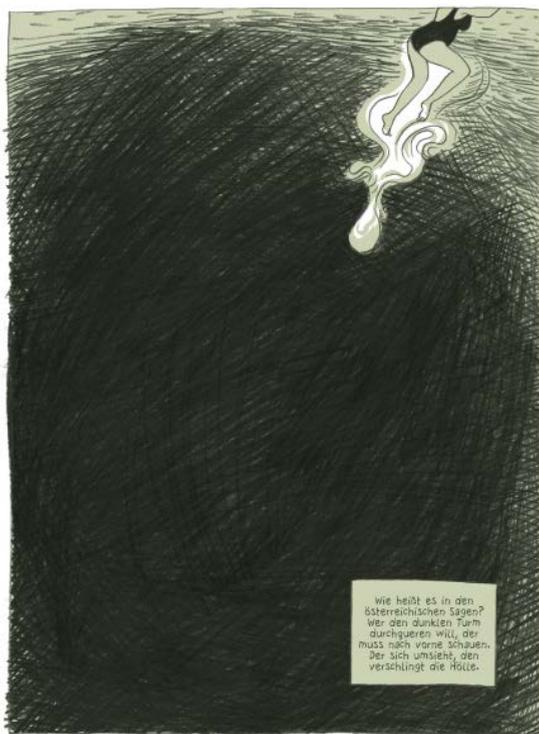


Figura 6

Questa immagine, che occupa una pagina intera, sembra voler rappresentare il trauma che rischia di conquistare interamente la scena e di trascinare Ulli in un nero abisso di dolore. La scena contiene però anche un tentativo di riscatto. Nella didascalia a fondo pagina l'autrice riporta un pensiero che deve averla aiutata in quei difficili momenti: "Wie heißt es in den österreichischen Sagen? Wer den dunklen Turm durchqueren will, der muss nach vorne schauen. Der sich umsieht, den verschlingt die Hölle." (Lust 2010, 255; Come diceva quel proverbio austriaco? Chi vuole superare la torre nera, deve guardare avanti. Chi si guarda intorno lo divora l'inferno, Traini 2013, 255).

Questa sequenza di immagini, apparentemente slegate tra loro e senza un preciso riferimento alla trama del racconto, mima gli effetti dell'evento traumatico e riproduce "the collapse of temporality and the crisis of truth that characterize traumatic experiences" (Adami 2008, 7; il collasso della temporalità e la crisi della verità che caratterizzano le esperienze traumatiche). Secondo Clara Mucci: "il trauma spesso sovrasta le nostre capacità di organizzazione dell'esperienza. [...] Ovvero il trauma non si può conoscere cognitivamente. [...] L'evento traumatico [...] sfida le possibilità della rappresentazione" (2008, 100-101).

Questa capacità dipende soprattutto dal nostro linguaggio. A causa della frattura radicale tra trauma e cultura, le vittime spesso non trovano categorie di

pensiero o parole per descrivere la loro esperienza. Anche in queste pagine l'autrice sembra non trovare parole per descrivere il suo stato d'animo in quel momento. Le parole sono quasi completamente assenti e tutta la forza emotiva viene trasmessa attraverso il disegno. Nel processo della memoria le immagini emergono, secondo Aleida Assmann: "vor allem dort auf, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht. Das gilt besonders für traumatische und vorbewußte Erfahrungen. [...] Würde die Schrift als unmittelbare Emanation des Geistes interpretiert, so wird das Bild als unmittelbarer Niederschlag eines Affekts bzw. des Unbewußten gedeutet" (1999, 220; "soprattutto quando l'articolazione verbale non basta, vale a dire soprattutto nelle esperienze traumatiche e preconsce. [...] La scrittura viene interpretata come rappresentazione immediata del pensiero, le immagini come rappresentazione immediata dell'emozione dell'inconscio", Paparelli 2002, 245).

Ulli il giorno dopo scopri di essere innamorata di Guido, il suo aggressore. Questa svolta stupisce non poco il lettore ma, come ricorda Francesco Villa, un tale comportamento è comune tra le vittime di violenza: "identificarsi con l'aggressore non è solo un agire quello che è stato subito, ma soprattutto un 'pensare' come l'aggressore assecondando i suoi desideri ed assumendo nei suoi confronti una camaleontica compiacenza" (2002, 51). Dopo qualche giorno di tranquillità, in cui il rapporto con Guido sembra quasi normalizzarsi, Ulli è nuovamente vittima di violenza e, finalmente, riesce a provare rabbia nei confronti del suo aguzzino. Decide quindi di andarsene e, dopo un'ultima sosta a Roma, di porre fine a quella avventura.

Il ritorno a casa, dai genitori, non è certo trionfale e non rappresenta né una liberazione, né un lieto fine. Il racconto si chiude con una vignetta completamente nera, come se l'autrice avesse voluto mettere un tappo, stendere un velo nero di oblio per ricoprire le memorie di quel difficile e traumatico periodo della sua vita. Freud aveva notato che i suoi pazienti tendevano a nascondere e a bloccare il ricordo dell'evento traumatico: "Ich schließe hier einige Bemerkungen an, die jeder Analytiker in seiner Erfahrung bestätigt gefunden hat. Das Vergessen von Eindrücken, Szenen, Erlebnissen reduziert sich zumeist auf eine 'Absperrung' derselben" (1982, 208; "Aggiungo qui alcune informazioni che ogni psicanalista trova confermate nella sua esperienza. L'oblio di impressioni, scene, eventi, si riduce in genere in un loro 'sbarramento'", Musatti 1975, 354). La reazione dell'individuo di fronte a un evento traumatico è una rimozione: un processo che respinge nell'inconscio contenuti psichici collegati a pulsioni giudicati intollerabili. Il trauma entra così in una fase che Freud definisce di "latenza", in cui il ricordo viene dimenticato, rimosso nell'inconscio. Questo pannello nero potrebbe quindi significare l'inizio di un periodo di latenza del ricordo traumatico e, allo stesso tempo, un tentativo da parte della protagonista di lasciarsi alle spalle quell'esperienza e di aprire una nuova fase nella vita.

5. *Trauma, memoria e immagini*

Queste vignette dimostrano la forza espressiva e comunicativa che hanno le immagini. Il fumetto ha una predisposizione, una potenzialità intrinseca di comunicare

anche quei fatti che sono per loro natura incomunicabili come gli eventi traumatici. Negli anni Novanta gli studi sul trauma, in particolare quelli di Felman e Laub del 1992, quello di Caruth del 1996, si focalizzarono sul rapporto tra trauma e memoria, tra trauma e testimonianza, insistendo sulla “natura indicibile e irrapresentabile del trauma. [...] L’esperienza paradossale del trauma’ consiste, infatti, in una situazione irrisolvibile. Gli eventi traumatici non possono essere colti con precisione” (Busch 2007, 549-550).

Il fumetto sembra poter superare questo stallo grazie al ricorso a due diversi linguaggi: quello verbale e quello visivo. Studiando le potenzialità espressive di questi due differenti linguaggi, Elisabeth El Refaie conclude che: “the verbal is really better at expressing action and chronology and the visual mode at showing spatial relations and at tapping in to unconscious, deep-seated emotions” (2003, 90). Il testo scritto e le immagini sono quindi i due principali mediatori della memoria. Essi agiscono in modi diversi: “Während die über Texte geleitete Tradition taghell war, ist die über Bilder und Spuren geleitete dunkel und enigmatisch” (Assmann 1999, 220; “Mentre la tradizione convogliata dai testi è chiara e luminosa, quella convogliata da immagini e tracce è oscura e misteriosa”, Paparelli 2002, 245). Nel ricostruire il trauma, che nella memoria è traccia oscura per eccellenza, spesso la verbalizzazione non è possibile in un primo momento. In questa fase, secondo Clara Mucci, il disegno può essere un aiuto: “Laddove sia difficile a parole, inizialmente può essere utile usare anche disegno, pittura [...]” (2008, 94). Il disegno può essere quindi un supporto nell’esprimere e nel narrare l’evento traumatico, in quanto linguaggio iconico, meno diretto rispetto alla parola. Sfruttando in modo combinato le potenzialità e le diverse funzioni di testo e immagine, il fumetto si rende *medium* adatto a raccogliere sfide di questo tipo, come la narrazione di eventi traumatici.

Note

* Ulli Lust Lust nasce a Vienna nel 1967. Tra il 1999 e il 2004 studia all’Accademia di Belle Arti di Berlino-Weissensee. Si dedica da subito al fumetto, in particolare al reportage a fumetti. Nel 2005 fonda la sua casa editrice, *Electrocomics*, che pubblica fumetti esclusivamente online. Nel 2008 pubblica *Fashionvictims, Trendverächter, Minireportagen & Bildkolumnen aus Berlin* per la casa editrice *Avant Verlag*. Del 2013 la sua ultima opera: *Flughunde (Subrkamp Verlag)*. Ringrazio l’artista per aver acconsentito alla pubblicazione delle immagini (precedentemente pubblicate in *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, 2010).

¹ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell’autore.

² Sul genere della parola *graphic novel* in italiano si è interrogata anche l’Accademia della Crusca. Cfr: Olmastroni (2013), <<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/genere-graphic-novel>> (03/10/2013).

³ Intervista inedita rilasciata all’autore di questo articolo in data 21/12/2012.

Riferimenti bibliografici

- Adami Valentina (2008), *Trauma Studies and Literature. Martin Amis’s Time’s Arrow as Trauma Fiction*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Agamben Giorgio (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati-Boringhieri.

- Assmann Aleida (1999), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck. Trad. it. di Simona Paparelli (2002), *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Breuer Josef, Freud Sigmund (1895), *Studien über Hysterie*, Leipzig-Wien, Deuticke, 1-14; <<https://archive.org/details/StudienZurHysterie>> (12/2013). Trad. it. di Carlo Federico Piazza (1967 e ristampe), *Studi sull'isteria 1892-1895*, in S. Freud, *I: Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Bollati-Boringhieri, 161-439. Fa parte di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti.
- Busch Walter (2007), "Testimonianza, trauma e memoria", in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 547-564.
- Caruth Cathy (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore-London, The John Hopkins UP.
- (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore-London, The John Hopkins UP.
- Eisner Will (2008), *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, New York, W. W. Norton & Company.
- El Refaie Elisabeth (2003), "Understanding Visual Metaphor: the Example of Newspaper Cartoons", *Visual Communication* 2, 75-95.
- Felman Shoshana, Laub Dori (2002), *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York-London, Routledge.
- Ferenczi Sándor (1988), *Ohne Sympathie keine Heilung. Das klinische Tagebuch von 1932*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. it. di Sandra Sella Tournon (1988), *Diario Clinico*, Milano, Raffaello Cortina.
- Freud Sigmund (1982 [1914]), *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in Id., *Schriften zur Behandlungstechnik, Studienausgabe Ergänzungsband, Werke Studienausgabe*, Bd. 11, Frankfurt am Main, Fischer, 205-215. Per un'ed. online vd. <<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-erinnern-wiederholen-durcharbeiten.html>> (12/2013). Trad. it. di Cesare Luigi Musatti (1975 [1949]), "Ricordare, ripetere e rielaborare", in S. Freud (1975 e ristampe), *7: Opere 1912-1914. Totem e tab. e altri scritti*, Torino, Bollati-Boringhieri, 353-361. Fa parte di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da C.L. Musatti..
- Frezza Gino (2008), *Le carte del fumetto*, Napoli, Liguori.
- Heinzelmann Herbert (2009), "Corto im »anderen Zustand«. Aspekte der Moderne und Postmoderne in Hugo Pratts Südseeballade und im Maltese-Zyklus", in H.L. Arnold, A.C. Knigge (Hrsgg.), *Comics, Mangas, Graphic Novels*, München, Text + Kritik, 109-124
- Hohoff Curt (2006), *Goethe Dichtung und Leben*, München, Focus.
- Interdonato Paolo (1997), *Spari d'inchiostro*, Bologna, Predisa Pop.
- Lejeune Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Trad. it. di Franca Santini (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Lust Ulli (2010), *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, Berlin, Avant-Verlag. Trad. it. di Melani Traini (2013), *Troppo non è mai abbastanza*, Bologna, Coconino Press.
- Mucci Clara (2008), *Il dolore estremo*, Roma, Borla.
- Olmastroni Samuele (2013), *Il genere di graphic novel*, 19 luglio, <<http://www.academdiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/genere-graphic-novel>> (10/2013).
- Spinazzola Vittorio, a cura di (2012), *Tirature 12: Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, Milano, Il Saggiatore.
- Villa Francesco (2002), *Le storie del giorno che non muore*, Roma, Borla.