

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222058>

Lo stile dell'ansia

La poesia della Seconda guerra mondiale

Fabrizio Miliucci

**Abstract** • Nella lettura di testi poetici della Seconda guerra mondiale, si può trarre particolare vantaggio da un'analisi attenta a discernere l'esternalizzazione del trauma come coazione a ripetere, dalla testimonianza come ricostruzione mediata, secondo una linea di principio topica dei *Trauma Studies*. Durante e dopo la guerra, la difficoltà dei poeti che si pongono la questione di come riprodurre lo stordimento della realtà è in contrasto con l'imposizione morale della testimonianza, che facilmente scade nel canto parentetico. È pertanto necessario verificare quanto il bisogno di testimoniare sia in rapporto con l'elaborazione estetica: se rappresenta uno stimolo che incide sulla forma della poesia, mettendone in crisi i fondamenti estetici con esiti originali, o se al contrario induca a una regressione. In seno alla prima tendenza avremo gli esiti più interessanti sia dal punto di vista del coinvolgimento testimoniale che dal punto di vista del valore estetico, mentre in accordo alla seconda tendenza ci troveremo in presenza di esiti per lo più deteriori, doppiamente inquinati dalla retorica come forma di pacificazione sociale del trauma e riuso non originale di formule logore.

**Parole chiave** • Seconda guerra mondiale; Trauma; Stile; Poesia.

**Abstract** • In reading of poems from the World War II, it is possible to take particular advantage of a careful analysis to discern the externalization of trauma as a compulsion to repeat, from testimony as mediated reconstruction, according to a topical principle of *Trauma Studies*. During and after the war, the struggle of the poets, whose ask themselves the question of how to reproduce the stunning of reality, it is in contrast with the testimony's moral imposition, which easily expires in celebratory lyric. It is therefore necessary to verify how much the need to testify is related to the aesthetic elaboration: if it represents a stimulus that affects the form of poetry, undermining its aesthetic foundations with original results, or if on the contrary it induces a regression. Within the first trend we will have the most interesting outcomes both from the point of view of testimonial involvement and aesthetic value, while according to the second trend we will find ourselves in the presence of mostly deteriorating outcomes, doubly polluted by rhetoric as a form of social pacification of trauma and non-original reuse of worn-out formulas.

**Keywords** • World War II; Poetry; Trauma; Style.

Ledizioni 

# Lo stile dell'ansia

## La poesia della Seconda guerra mondiale

Fabrizio Miliucci

*Percepiva l'accento  
della notte col senso melodioso  
del suo passo e quel cielo  
di libertà inibita era l'evento  
triste della sua vita senza scampo.*  
MARIO LUZI, 1940

### I. Quel cielo di libertà inibita

Benché gli eventi storici legati allo scoppio del conflitto, all'occupazione nazifascista e al processo di Liberazione rappresentino l'episodio centrale per molti dei poeti attivi negli anni quaranta del Novecento,<sup>1</sup> se si guarda alla poesia italiana nella e della Seconda guerra mondiale ci si trova di fronte un corpus frammentato. Pur nella varietà delle esperienze individuali e sebbene non manchino sostanziali eccezioni, prevalgono le testimonianze emotive, l'introspezione e la riflessione autobiografica. Il tono è sospeso fra l'attesa e la memoria di un evento percepito come lontano, anche se incombente e minaccioso: un evento impronunciabile che si presenta con insistenza crescente man mano che un diaframma temporale allontana gli anni di guerra dal momento della scrittura, stimolando recuperi memoriali o causando inconsce riemersioni.

Tuttavia, nelle scritture poetiche che recano traccia degli eventi di guerra, si avverte anche una forte volontà di testimoniare quanto accaduto – ad esempio nelle città occupate – dando un limite geografico e temporale al magma interiore. Ne deriva una frantumazione referenziale che fa emergere date, nomi ed episodi come pietre d'inciampo in un panorama dai contorni tutt'altro che definiti. Se a questo si aggiunge la richiesta di un'arte in grado di fissare la memoria degli avvenimenti,<sup>2</sup> si avrà una prima sommaria definizione del quadro generale, con l'ulteriore riferimento a una produzione dalla natura marcatamente

<sup>1</sup> «Un'influenza molto forte sulla mia formazione umana ha avuto la guerra che io, come tutti gli uomini della mia generazione, ho subito in pieno. Fui richiamato nel '39 e fino al '45 fui, si può dire, combattente. [...] Ho visto orrori di ogni sorta, sia da un parte sia dall'altra, e questo ha profondamente inciso sul mio animo fino a lasciare tracce considerevoli nella mia poesia», questa dichiarazione è tratta da un'intervista a Giorgio Caproni del 1969, disponibile al seguente link (la parte trascritta si trova a partire dal minuto 8:35): <[https://www.youtube.com/watch?v=bG7LI5QH\\_iA](https://www.youtube.com/watch?v=bG7LI5QH_iA)> (ultimo accesso: 7 luglio 2022). Per un approfondimento del tema bellico in Caproni, cfr. Luigi Surdich, *Gli anni di «bianca e quasi forsennata disperazione»*, in Giorgio Caproni, *Il «terzo libro» e altre cose*, prefazione di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2016, pp. 84-110.

<sup>2</sup> A partire dagli ultimi mesi di guerra sono molte le esternazioni sulla necessità di rifondare l'arte, basta citare un breve stralcio da uno un foglio clandestino per vedere quale fosse il compito attribuito agli artisti: «occorrono [...] pittori, poeti, scrittori, musicisti per fissare nell'eternità dell'arte l'orrore e la epopea del nostro tempo», *Gli intellettuali nella democrazia progressiva*, «Costruire. Bollettino antifascista di studio e d'informazione», II, 1, febbraio 1945, pp. 3-4, a p. 4 l'articolo è firmato *Turi*.

celebrativa, volta a monumentalizzare i traumi collettivi con testi non di rado caratterizzati da significative omissioni.

Almeno in Italia, la poesia della Seconda guerra mondiale non è stata tradizionalmente recepita nella sua potenzialità di testimonianza,<sup>3</sup> subendo una squalifica acuita dal paragone con romanzo e cinema, generi più adatti a dare una rappresentazione degli eventi bellici da sottoporre all'elaborazione collettiva. Manca, ad esempio, una raccolta che abbia saputo definire l'esperienza del conflitto scoppiato nel 1940 in modo emblematico: un libro di versi che ricopra la stessa funzione che *Allegria di naufragi* ha avuto per la Grande Guerra. Se nella poesia degli anni quaranta si trova un qualche elemento indagabile con la lente del trauma, questo deriva più da un'assenza che da una partecipazione attiva agli eventi: dal senso di colpa assillante e ritornante del prigioniero e del sopravvissuto o dal senso d'impotenza dello sfollato, in uno scenario che al poeta-combattente ha sostituito il poeta-civile e alla trincea la città.

Nondimeno, la storia della poesia può trarre particolare giovamento da un'analisi attenta a discernere l'esternalizzazione del trauma come impulso di ripetizione dalla testimonianza artistica come ricostruzione mediata, secondo una linea di principio topica dei *Trauma Studies*.<sup>4</sup> Se nelle raccolte poetiche degli anni quaranta e cinquanta (e nelle successive elaborazioni) è difficile trovare una messa in scena dinamica degli eventi del conflitto, nelle stesse raccolte sono spesso registrati gli effetti di una condizione angosciosa che ne danno una precisa testimonianza.

Gli autori di cui ci occuperemo hanno parabole biografiche molto diverse tra loro e solo in alcuni casi è possibile individuare eventi legati al contesto bellico che abbiano dato corso a scritture sicuramente in relazione con quell'evento. Per la maggior parte dei poeti sarà invece necessario ripiegare su una categoria succedanea come quella di ansia, da verificare in un contesto storico segnato da «orrori di ogni sorta», come afferma Caproni.

Sullo sfondo di quello che può essere considerato il secondo tempo del dibattito intorno al trauma, volto a determinarne la portata in eventi collettivi – fra un modello psicologico declinato su ampia scala e un modello sociologico che ricade sul singolo individuo<sup>5</sup> – sarà

<sup>3</sup> Sempre valido il rinvio a Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, vol. 1, Roma, Editori Riuniti, 1996, in particolare alle pp. 5-32.

<sup>4</sup> Mi riferisco al doppio binomio *acting-out/working-through* e mimesis/antimimesis variamente elaborato da autori quali Cathy Caruth, Dominik LaCapra e Ruth Leys. Almeno in un primo momento, la questione dominante nel dibattito inerente al trauma ha riguardato la possibilità di rappresentare, che da un lato veniva esclusa dal meccanismo di coazione a ripetere proprio del ripresentarsi dell'evento traumatico e dall'altro era recuperata nell'ottica di una formazione di compromesso necessaria alla testimonianza. Per una sintesi del dibattito cfr. Elissa Marder, *Trauma and Literary Studies: some "enabling questions"*, «Reading on», 1, 1, 2006, pp. 1-6; Walter Busch, *Testimonianza, trauma e memoria*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi: percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 547-564; Rachele Branchini, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, «Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2, 2013, pp. 389-402; Cristina Demaria, *Il trauma, l'archivio e il testimone*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 3-96; Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, pp. 17-82. Di recente pubblicazione è invece Catherine Malabou, Slavoj Žižek, *Il trauma: ripetizione o distruzione?*, a cura di Luigi Francesco Clemente e Franco Lolli, Giulianova, Galaad, 2022, in cui si fronteggiano due tesi sull'interpretazione del trauma, una più radicale, avanzata da Malabou, secondo cui il soggetto traumatizzato accedrebbe a un'identità completamente differente dalla precedente, e una più tradizionale, riproposta da Žižek a partire dalle proposizioni freudiane.

<sup>5</sup> Mi riferisco ad autori costruttivisti come, ad esempio, Jeffrey Alexander che rovescia il dibattito affermando che sono le interpretazioni sociali che attribuiscono valore traumatico a determinati eventi; per una sintesi di tale posizione cfr. Violi, *op. cit.*, pp. 58-62.

poi interessante notare quale sia il rapporto fra la poesia e gli eventi in qualche modo evocati. Dalla cronaca alla memoria e alla celebrazione, la poesia elabora diverse strategie per dare un nome all'evento (storico e/o traumatico) descrivendone gli effetti o tentandone una rappresentazione diretta.

## 2. Un'inerzia venata d'ansietà

Nella prosa intitolata *Male del reticolato* (1945) Vittorio Sereni si sofferma sul rapporto fra espressione e guerra, definendo la trappola dell'immediata referenzialità, denunciando il rischio di un'imminente banalizzazione dei processi compositivi e ritagliando per sé uno spazio che affidi «alla pazienza e alla memoria»<sup>6</sup> il compito di riattraversare gli eventi, come in effetti avverrà a partire da *Diario d'Algeria* (1947).

Questa diffidenza è comune a molti dei migliori poeti della stagione bellica, particolarmente restii a misurarsi apertamente con la tragicità della cronaca. Non si può infatti ignorare che gli eventi traumatici individuali o collettivi intercettino sempre un discorso estetico in atto con cui interagiscono in una reciproca influenza dalla durata imprevedibile. Alla fine del ventennio, l'irrompere della guerra pone il proprio enigma espressivo nell'ambito di uno specifico sistema poetico, caratterizzato dal perdurare degli stilemi ermetici, pur nella varietà degli stili individuali e nella loro incessante evoluzione. La prima preoccupazione del poeta è dunque elaborare uno strumento per riferirsi agli eventi, modellandolo con l'ausilio di un filtro temporale per non cadere nella cronaca cantata.

Fin dalle prime righe di un'altra prosa, intitolata *L'anno quarantatre* (1963) e dedicata al momento della cattura, ci troviamo invece in un contesto più vicino alla tipica elaborazione traumatica, segnata dall'assillante ritorno di un nodo a cui non si sa dare significazione:

Di queste cose ho già scritto varie volte in versi e in prosa: sono arrivato al ridicolo affliggendo col raccontarle amici e familiari. Mi ci sono accanito dentro di me per anni, quasi si trattasse di un enigma di cui non venivo a capo, che la memoria riproponeva continuamente e che ammetteva soluzioni disparate e molteplici; quasi si trattasse di un nodo dentro di me, sciolto il quale soltanto avrei potuto avere occhi per altro, orecchi per altro. Io che sogno molto raramente (è inesatto, lo so) ho sognato l'estate scorsa una specie di allegoria del '43, o meglio della resa italiana in Africa e in Sicilia.<sup>7</sup>

L'insistenza con cui si presenta il pensiero ossessivo e perfino il dettaglio del sogno<sup>8</sup> riportano alla definizione di trauma proposta da Cathy Caruth e di seguito trascritta, ma la violenza dell'evento non sembra essere tale da impedire una primaria assimilazione

<sup>6</sup> Il testo è originariamente compreso ne *Gli immediati dintorni* (1962), oggi si può consultare più agevolmente in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013, pp. 573-577, a p. 577. Vd. anche *Sicilia '43*, pp. 565-570; *Algeria '44*, pp. 570-73; *L'anno quarantatre*, pp. 630-637; *L'anno quarantacinque*, pp. 642-649 e (originariamente ne *La traversata di Milano*, 1980) *La cattura*, pp. 699-706 e *Ventisei*, pp. 738-750.

<sup>7</sup> Ivi, p. 632.

<sup>8</sup> È possibile che si alluda al testo che di fatto chiude *Diario d'Algeria*, ovvero la breve prosa intitolata proprio *Appunti da un sogno*, in cui il poeta presenta se stesso in una grottesca scena di congedo: «Solo adesso capisco veramente che è finita, che la guerra è perduta», ivi, p. 144-145, a p. 145.

dell'evento, nonostante lo stesso Sereni ponga a più riprese l'accento sul lungo e difficile processo di autochiarificazione:

While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. This simple definition belies a very peculiar fact: the pathology cannot be defined either by the event itself – which may or may not be catastrophic, and may not traumatize everyone equally – nor can it be defined in terms of a *distortion* of the event, achieving its haunting power as a result of distorting personal significances attached to it. The pathology consists, rather, solely in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.<sup>9</sup>

Ne *L'anno quarantacinque* (1965) Sereni rievoca invece la liberazione dei prigionieri del campo in cui era internato, parlando di quel frangente come «l'inizio della nostra inerzia morbosa, di una nostra brutta febbre d'egoismo e impazienza».<sup>10</sup> Nei timori dell'ex prigioniero agiscono la vergogna e il senso di colpa per aver mancato un appuntamento fondamentale della storia come la Resistenza, il dubbio sul giudizio che gli altri attribuiranno a tale stato di cose e un generale senso di alterità rispetto alla propria vita di prima:

si complicava già da quel momento il futuro rapporto con gli altri, protagonisti o meno dell'ora mancata e irrecuperabile. E anche loro, gli amici di prima, la gente frequentata prima, quelli con cui si poteva supporre di riprendere i discorsi interrotti da tanto tempo: non che si aspettasse di ritrovarli con la faccia dei giustizieri o quanto meno di chi arriva a chiedere conto di qualcosa – non c'erano conti da fare o rendere, questo no, o forse (*forse?*) no, ma semplicemente quei discorsi erano finiti, qualunque essi fossero, loro ne stavano facendo un altro e noi eravamo lì solo con qualche straccio inutilizzabile dei discorsi di prima.<sup>11</sup>

Anche in questo caso è possibile avvertire qualche consonanza con la descrizione del trauma collettivo delineata da Kai Erikson:

By *collective trauma* [...] I mean a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of community. The collective trauma works its way slowly and even insidiously into the awareness of those who suffer from it, so it does not have the quality of suddenness normally associated with "trauma". But it is a form of shock all the same, a gradual realization that the community no longer exists as an effective source of support and that an important part of the self has disappeared. [...] "I" continue to exist, though damaged and maybe even permanently changed. "You" continue to exist, though distant and hard to relate to. But "We" no longer exist as a connected pair or as linked cells in a larger communal body.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Caruth, *Introduction*, in *Trauma. Explorations in Memory*, ed., with introduction, by Ead., Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 3-12, alle pp. 4-5.

<sup>10</sup> Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 645.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 647-648.

<sup>12</sup> Kai Erikson, *Notes on Trauma and Community*, in *Trauma. Explorations in Memory*, cit., pp. 183-99, a p. 187; lo studioso cita se stesso da *Everything in its Path*, New York, Simon and Schuster, 1976, p. 154.

Erikson prendeva le mosse da un disastro occorso nel 1972 nella vallata di Buffalo Creek, dove oltre cento persone persero la vita e diversi centri furono rasi al suolo in seguito al cedimento di un bacino minerario: un evento a cui si può attribuire il valore di un episodio utile alla definizione di alcune tendenze generali, ma che non può essere paragonato alla complessità storica di una guerra mondiale. Nel caso di Sereni non mancano punti di contatto con quanto formulato dalle teorie del trauma, sia sul piano psicologico che su quello dell'esperienza collettiva, anche se in una forma implicante la sfera esistenziale, che parrebbe avere caratteri meno dirompenti: «inerzia venata d'ansietà» la definirà ancora il poeta;<sup>13</sup> effetto di un difficile e forse impossibile processo di comprensione: «O forse è più giusto ripetere che anni o giorni, per un verso o per l'altro memorabili, sono in verità inesauribili, mai tutto è veramente detto, il pozzo è davvero senza fondo, lo si scopre ogni volta con emozione».<sup>14</sup> L'impossibilità di dire può indurre a ricercare i luoghi in cui l'evento si è consumato, in un estremo tentativo di comprensione. È a questo stadio, secondo alcuni studiosi, che il trauma si lega all'elaborazione letteraria come forma privilegiata per dare una coesione a effetti e conseguenze apparentemente senza radice, come scrive Andrew Barnaby:

If trauma itself might have different points of origin (real event or fantasy) and by different psychical processes (repression or dissociation), repetition compulsion itself pointed to two different possible resolutions of trauma. On the one hand, repetition was the expression of a ceaseless and obsessive return to the site of the trauma that forever eluded the mind's grasp. On the other hand, repetition functioned as the primary mechanism by which the mind attempted to move beyond the trauma by mastering it via the production of what we might call salutary anxiety: returning to the site of the trauma but in the "prepared" state for the shock that was to come with the result that, from the vantage of readiness, the mind would be capable of interacting what had previously been unassimilated into an unfolding and coherent temporal structure.<sup>15</sup>

Sembra essere proprio questo – «interagire con quanto precedentemente non assimilato, in una struttura temporale sviluppata e coerente» – il senso del testo intitolato *Ventisei*, in cui Sereni effettua una ricognizione nei luoghi che furono il teatro della sua resa e cattura da parte degli Alleati, esattamente ventisei anni dopo. Lo scritto è intervallato da passaggi in corsivo che rimandano a momenti diversi da quello in cui il poeta si muove. In effetti, l'alterità temporale – «una questione di sintassi inabile a concatenare due impulsi diversi che corrono paralleli»<sup>16</sup> – rappresenta il modo preponderante della narrazione. Il sospetto su cui lo scrittore si arrovela è quello di una vita divisa: trovarsi dalla parte perdente della storia, combattere una guerra nella quale non si può credere, essere in un regime al quale non si può dare credito. Tutto questo pone l'individuo davanti a una scelta paralizzante, una rottura fra sé e sé, ma anche fra sé e gli altri, che non potrà essere sanata dalla fine dei bombardamenti né dalla Liberazione:

Avevamo creduto sul serio, per un momento almeno, di aver trovato una coesione? Ma era una coesione senza oggetto, lo si è visto ai primi spari. Qualcuno si era già messo in abiti borghesi [...] dileguato, sparito, non se ne è saputo più niente. [...] Nessuno oggi parlerebbe di tradimento o diserzione, farebbe ridere se ne parlasse. Tutt'al più [...] si vorrebbe sapere

<sup>13</sup> Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 637.

<sup>14</sup> Ivi, p. 631.

<sup>15</sup> Andrew Barnaby, *Psychoanalytic Origins of Literary Trauma Studies*, in *Trauma and Literature*, ed. by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 21-35, alle pp. 31-32.

<sup>16</sup> Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 739.

quale sorte ebbero quei fuggiaschi; o quale sarebbe stata la nostra se credendo un'ora di più a quella coesione di origine tutta negativa, senza riguardo per alleati o nemici, tutti assieme ci fossimo aperti una strada verso lo Stretto. Un'ora in più, sarebbe bastata, di progettazione diversa da quanto, a cose fatte, pare che altri (la sorte, diciamo noi, oppure il caso; è invece il punto in cui sbocca e diventa pendio precipitoso una lunga inerzia inconscia di sé) abbia progettato per noi: sciogliersi il conciliabolo sul pro e sul contro, se tentare o no di salvare la faccia (per chi? in nome di che?) con la difesa a oltranza, scassare e gettare le armi, più dannose che utili persino alla difesa personale una volta deciso di non impegnarsi in scaramucce e di considerare infortunio il benché minimo scontro, sgusciare tra gli opposti schieramenti non più gente in armi ma frotte di pellegrini [...] unanimi nel solco di uno tra i futuri possibili [...] che è quanto ho cercato laggiù, mi pare di capire adesso, su quei pochi chilometri rivisitati.<sup>17</sup>

La ricognizione ha l'effetto di una confusione dei piani temporali e di una precoce simbolizzazione di quanto (ri)visto. Il custode che il poeta trova a sorvegliare le rovine del vecchio posto di comando si sovrappone alla propria immagine di custode di rovine storiche e autobiografiche;<sup>18</sup> dopo la visita l'orologio rimane fermo all'ora della cattura avvenuta un quarto di secolo prima;<sup>19</sup> guardando moglie e figlia, sue accompagnatrici, il viaggiatore pensa alla prospettiva futura (il presente in cui si muove) del suo incerto passato.<sup>20</sup> L'ultimo blocco di testo è dedicato di nuovo a una riflessione metapoetica:

Nell'intervallo tra l'ansietà di arrivare e lo strappo dell'andarmene mi ero come inceppato. [...] Rinforzi affluivano, non richiesti, di cose scritte da me in tempi diversi in rapporto con quel luogo e con la vicenda che vi si era svolta, di appigli illusori a riviverla quando semmai avrei voluto viverla daccapo, a partire da un certo punto soltanto, fosse questo il momento in cui si era materialmente chiusa. Non ero dunque un rivisitante e basta, non uno che ci era stato e tornava, ma uno che per di più ne aveva scritto. A questo livello – di affetti, di memorie – le inadempienze amarezze fallimenti dello scrivere non si differenziano per nulla dalle altre inadempienze amarezze fallimenti umani: vi si sommano [...]. Una cosa sola è chiara: sono fermo al limite a cui mi sono sempre fermato ogni volta, che ho messo righe sulla carta. Nel punto dove la vera avventura, l'impresa vera incomincia. Sale da qualche parte un'ansietà a somiglianza di quella che mi spingeva lungo l'obliterato sistema difensivo di ventisei anni or sono per essere ovunque non essendo in alcuna sua parte specifica.<sup>21</sup>

La ricomposizione del guasto storico-esistenziale avviene attraverso la scrittura, a sua volta interessata da un guasto sovrapponibile a quello della vita e della storia. Ma se la frattura non è ricomponibile, se ne possono allargare i confini attraverso il tentativo di rappresentarla innanzi tutto a se stessi. Il limite dell'ufficiale preso nell'emergenza della rotta e della caduta diviene il limite dello scrittore che rincorre quel complesso di eventi, senza smettere negli anni di accumulare materiale, includendo le scritture più prossime all'evento entro i confini dell'evento stesso, secondo un modulo tipico dello stile sereniano.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Ivi, p. 744.

<sup>18</sup> «il guardiano delle rovine, il mio-suo spettro diurno», ivi, p. 750.

<sup>19</sup> «A Trapani gli orologi segnano le 6,30 pomeridiane, sono indietro di circa un'ora, possibile che siano fermi alla stessa ora di allora, che sia questa l'ora eterna di Trapani», ivi, p. 745.

<sup>20</sup> «il mai supposto futuro del mio esserci allora», ivi, p. 747.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 748-750.

<sup>22</sup> «Questo nodo irrisolto, questo groppo che costituisce la sostanza scottante del *Diario d'Algeria*, ovvero l'esile mito di un mancato appuntamento del poeta e uomo Sereni con la Storia, Saba ancora nel 1949 aveva ritenuto di volgere in canzonatura, sciogliendolo in una battuta, più del nodo,

Trauma storico/esistenziale che condiziona il tarlo della scrittura: con questa etichetta si potrebbe sigillare l'esperienza di guerra del poeta, autore paradigmatico del dubbio espressivo che si presenta con l'urgenza del reale, ma anche genuino testimone di una generazione presa fra spinte contraddittorie. Il cuore del trauma rivissuto dall'ex soldato è nell'essersi perso la guerra, nell'essere stato esautorato da qualunque ruolo per accedere allo status di prigioniero, nel non essere stato fuggiasco, ribelle o resistente a oltranza, insomma nell'aver subito una sospensione dell'identità legata alla forzata inazione che rimarrà come un'ombra sul tempo a venire. «Inerzia» è il termine usato per descrivere i momenti cruciali nel costituirsi di questa paradossale condizione, informata sugli effetti di una disfunzione storico-esistenziale e sulla ricerca di un contravveleno poetico attraverso il tempo.

### 3. Date

Nel 1949 Antonio Rinaldi – classe 1914, allievo di Roberto Longhi e Giorgio Morandi e professore di Pasolini al liceo “Galvani” di Bologna – pubblica il suo secondo volume di versi, intitolato *La notte*.<sup>23</sup> In questa raccolta, composta negli anni di maggiore impegno politico, l'autore, antifascista e attivamente impegnato nella lotta partigiana, non dà nessuna precisa indicazione storica. *La notte* si configura piuttosto come un diario intimo scandito sul ritmo di un'insopportabile attesa, fra le ricadute di un io preso in una condizione parossistica e alcune violente aperture alla vita. Abbondano le figure di scissione, mentre una voce interiore e notturna registra uno stato di semi-allucinazione, sullo sfondo di una temporalità innaturale in cui le fasi del giorno e le stagioni appaiono giustapposte:

Verde pallido e fosco di questa primavera.  
Nebbia che vapora nella mente e un'ombra nera sulla fronte.  
I miei occhi la vedono, vedono straziati dietro di lei l'innocenza del tempo che soffrire non era questa stanchezza atroce che si dilata fino alla morte e al presagio imminente d'una più schifosa paura.<sup>24</sup>

Esattamente a metà del libro si apre una sezione intitolata *Diario di un'estate*, in cui temi e toni sono amplificati nello stato di esaltazione sensoriale esperita dall'io, teso ad ascoltare l'eco lontana dei «suoni della lotta, della guerra eterna che oggi è nel mondo».<sup>25</sup> Il balenare ossessivo di una fotografia in chiusura di sezione circostanza ulteriormente il riferimento, gettando una particolare luce sulla raccolta, improvvisamente legata allo svolgersi della guerra ancora lontana e al suo angoscioso prefigurarsi:

scorsoia: “Non dimenticarti di mandarmi i nuovi capitoli di *Una guerra non combattuta* (ti dispiace, eh, di non averla combattuta e... vinta?)”, Ugo Fracassa, *Il testo visibile. Lo spazio dell'interpretazione tra parola e immagine*, Roma, Perrone, 2021 p. 88; la citazione di Saba è tratta da Umberto Saba, Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto: lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, p. 40.

<sup>23</sup> «[...] ma la data è estremamente fuorviante se si pensa che la maggior parte delle liriche erano state composte tra il 1938 e il 1943», Francesca Bartolini, *Antonio Rinaldi, un intellettuale nella cultura del Novecento*, vol. 1, Firenze, FUP, 2014, p. 119. Per quanto concerne la militanza antifascista dell'autore, cfr. pp. 70-94.

<sup>24</sup> Antonio Rinaldi, *La notte*, Venezia, Neri Pozza, 1949, p. 53.

<sup>25</sup> Ivi, p. 59.



Dov'è il senso della sciagura che ci sovrasta?  
 Non esiste, anche se l'ossessione di una fotografia mi ripete che i Tedeschi a quest'ora  
 battono le campagne della Russia.<sup>26</sup>

Tale dettaglio, unico appiglio di realtà in un'opera del tutto volta alla registrazione di una serie di stati interiori apparentemente sciolti dalla storia, basta a creare una relazione fra quei rivolgimenti (moralì, esistenziali, emotivi) e la cronaca contingente, trasformando il generico *Diario di un'estate* nel diario del giugno-luglio 1941, allorché le forze dell'Asse avviavano l'invasione della Russia nell'ambito dell'operazione Barbarossa. Questo tipo di reticenza dà luogo a un effetto piuttosto comune in alcune delle raccolte composte nei giorni di guerra. Da una parte le date che alludono con la propria fredda referenzialità a eventi precisi appaiono esposte con particolare rilievo, divenendo spesso oggetto di una vera e propria tematizzazione, dall'altra gli eventi a cui esse rimandano sono dissimulati, come se l'io non riuscisse ad averne una percezione definita, risolta in allusioni e allucinazioni, sogni a occhi aperti e percezioni sensoriali amplificate.

È questo il caso di *Roma occupata 1943-1944, suite* contenuta ne *Il dolore* (1947) di Giuseppe Ungaretti. Se il titolo della sezione non lascia dubbi circa il tema della sezione, il contenuto non fa mai trapelare dettagli che riconducano con chiarezza all'evento, descrivendolo – anche in questo caso – solo attraverso la registrazione di stati d'animo dominati dall'ansia, in cui prendono corpo visioni caleidoscopiche che confondono spazio e tempo, nella sostanziale incapacità di esprimere quanto avviene:

Le usate strade  
 – Folli i miei passi come d'un automa –  
 Che una volta d'incanto si muovevano  
 con la mia corsa,  
 Ora più svolgersi non sanno in grazie  
 Piene di tempo  
 Svelando, a ogni mio umore rimutate,  
 I segni vani che le fanno vive  
 Se ci misurano.<sup>27</sup>

In questo contesto risulta particolarmente interessante un passaggio dalla terza lirica della sezione, intitolata *Defunti su montagne*. Il poeta descrive il Colosseo, che sembra comparire da una nuvola di fumo. Una seconda apparizione riguarda un gruppo di passanti che danno l'impressione di rimpicciolirsi e allontanarsi, con l'effetto di dilatare la distanza che li divide da chi dice io, posizionato in realtà a pochi passi da loro. Il poeta si dichiara meravigliato dal fatto che queste figure abbiano la facoltà di parlare, dato che ormai non sono che ombre:

Poche cose mi restano visibili  
 E, per sempre, l'aprile  
 Trascinante la nuvola insolubile,  
 Ma d'improvviso splendido:  
 Pallore, al Colosseo  
 Su estremi fumi emerso,  
 Col precipizio alle orbite

<sup>26</sup> Ivi, p. 60.

<sup>27</sup> *Folli i miei passi*, in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Mondadori, Milano, 1969, p. 223.

D'un azzurro che sorte più non eccita  
né turba.

Come nelle distanze  
Le apparizioni incerte trascorrenti  
Il chiarore impegnando  
A limiti d'inganni,  
Da pochi passi apparsi  
I passanti alla base di quel muro  
Perdevano statura  
Dilatando il deserto dell'altezza,  
E la sorpresa se, ombre, parlavano.<sup>28</sup>

Gli stati d'animo dell'io vengono indagati nella terza strofe. Una misteriosa «ansia suprema» pone l'interrogativo della sua presenza. La risposta è incerta: quanto ancora presente nella memoria non basta a comprendere lo stato reale degli eventi. Davanti al gioco di apparizioni e sparizioni, non ci si trova in uno stato di nostalgia né di delirio e nemmeno di vagheggiata estraneità:

Agli echi fondi attento  
Dello strano tamburo,  
a quale ansia suprema rispondevo  
Di volontà, bruciante  
Quanto appariva esausta?  
Non, da remoti eventi sobbalzando,  
M'allettavano, ancora familiari  
Nel ricordo, i pensieri dell'orgoglio:  
Non era nostalgia, né delirio;  
Non invidia di quiete inalterabile.<sup>29</sup>

Lo scenario si sposta infine nella basilica di San Clemente, a pochi passi dal Colosseo, dove l'io sprofonda nella contemplazione di un affresco, allora attribuito a Masaccio,<sup>30</sup> rappresentante la crocefissione. Sullo sfondo dell'opera (reso incerto dal cattivo stato di conservazione) il poeta vede comparire delle figure umane: sono i defunti del titolo («Desti dietro il biancore / Delle tombe abolite / Defunti, su montagne / Sbocciati lievi da leggere nuvole») che quietano lo stato d'animo descritto nella strofe precedente – un parallelismo è stabilito tra il fumo che avvolge il Colosseo e quello che avvolge la mente del poeta – rammentando a chi osserva la promessa cristiana della vita eterna («Da pertinaci fumi risalito / Fu allora che intravvidi / Perché m'accende ancora la speranza»). La brutalità della storia non può essere riconosciuta, l'unico motivo per resistere in giorni senza speranza è la promessa di una dimensione al di là del tempo.

Un siffatto rapporto fra date e parole apparentemente slegate da eventi tacitamente evocati non è difficile da rintracciare nella poesia della Seconda guerra mondiale. Gli anni 1943, 1944 e 1945, forse i più rappresentati della tradizione letteraria italiana, appaiono spesso come puntelli di una realtà differita e indicibile. Se ne ha un esempio nei montaliani *Madrigali privati* dove l'inizio (11 settembre 1943) e la fine (11 agosto 1944) dell'occupazione nazifascista di Firenze offrono un appiglio oggettivo alle due istantanee

<sup>28</sup> *Defunti su montagne*, ivi, p. 226.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> È oggi attribuito a Masolino da Panicale, allievo di Masaccio.

che per ellissi delimitano la triste parentesi, il cui contenuto è descritto tramite allusioni, apparizioni e rimandi alla dimensione ultraterrena.<sup>31</sup>

Oppure si può fare riferimento alla *suite* del *Canzoniere* sabiano intitolata semplicemente *1944*,<sup>32</sup> più incline invero al canto e alla referenzialità,<sup>33</sup> ma segnata da una sorta di regressione del poeta, il quale si dichiara un sopravvissuto come il vecchio camino a cui si rivolge nella poesia omonima, mettendo in scena – in una precisa geometria di sovrapposizioni – il ritorno in licenza di un soldato dell'altra guerra,<sup>34</sup> colto in un patente stato di shock:

Dalla guerra anche hai veduto  
tornare il figlio in licenza. Che festa  
gli facevano intorno! Egli la testa  
teneva tra le mani a lungo assorto  
in taciuti pensieri. «Mamma» a volte  
diceva, e basta.<sup>35</sup>

Un ultimo esempio dell'indefinito rapporto date/(eventi)/poesia si può avere nel diario di prigionia costituito dal secondo movimento della raccolta *Dieci anni* (1950) di Roberto Rebora – nato nel 1910, poeta traduttore e critico, nipote di Clemente – in cui le epigrafi registrano puntualmente gli estremi geografici e temporali di un periodo di detenzione per ragioni politiche (Sandbostel, Tschenstochau, Beniaminowo e Wietzendorf, dal settembre 1943 al maggio 1945) senza che dai versi traspaia quasi alcun riferimento alla realtà esterna del campo, sempre sublimata fra sogno, visione e ricordo, come si nota leggendo l'ultima strofe del testo inaugurale, intitolato *Sandbostel*:

L'ansia notturna sopravviene:  
l'immateriale senso degli enigmi  
che spartisce la vita ed il silenzio  
in questo vento deserto.<sup>36</sup>

Cosa può significare la tendenza a eludere o sublimare l'irruzione della realtà in situazioni estreme come occupazioni, persecuzioni e prigionie? In questo particolare contesto, il violento irrompere della storia sembra dare luogo a un trauma espressivo. L'assenza è divenuta una parte strutturale del discorso, leggibile per converso tramite il vuoto e l'interruzione. Il difficile tentativo di rappresentazione, motivato talvolta da più o meno consapevoli autocensure, appare come l'immediato riverbero di una complessa o non del tutto possibile assimilazione, motivando l'accostamento di un necessario elemento

<sup>31</sup> Cfr. Eugenio Montale, *La bufera e altro*, ed. commentata da Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2019, pp.109-14.

<sup>32</sup> Cfr. Umberto Saba, *Il canzoniere*, introduzione di Nunzia Palmieri, Torino, Einaudi, 2004, pp. 487-494. Come noto, Saba aveva dovuto trovare un domicilio segreto a Firenze a causa delle persecuzioni razziali, per una ricostruzione di quel frangente cfr. Stefano Carrai, *Saba*, Roma, Salerno, 2017, pp. 41-65.

<sup>33</sup> Come ad esempio in *Avevo e Teatro degli Artigianelli*, ivi, pp. 489-91.

<sup>34</sup> Il Primo conflitto mondiale è evocato nel testo immediatamente precedente, *Disoccupato*, tramite l'apparizione di un alter-ego del poeta: «Dove sen va così di buon mattino / quell'uomo al quale m'assomiglio un poco? [...] Forse cantò coi soldati di un'altra / guerra, che fu la guerra nostra», ivi, p. 492.

<sup>35</sup> Ivi, p. 493.

<sup>36</sup> Roberto Rebora, *Dieci anni*, Milano, Edizioni del Piccolo Teatro, 1950, p. 28.

oggettivo – come appunto una data, ma lo stesso discorso vale per i nomi dei caduti – al manifestarsi di una situazione paralizzante.

#### 4. Il paradigma del posto di controllo

Nella definizione del trauma proposta da Cathy Caruth il meccanismo di coazione a ripetere è sempre determinato dal ripresentarsi di una verità incompresa e priva di significazione, è pertanto necessario un periodo di distacco entro cui l'anomalia cognitiva ha modo di manifestarsi nella sua dirompente alterità:

What the parable of the wound and the voice tells us, and what is at the heart of Freud's writing on trauma, is that trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, address us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language.<sup>37</sup>

A differenza di quanto visto nei casi precedenti, in cui la scrittura è molto vicina agli eventi che la ispirano, lasciando sempre trasparire un certo grado di coscienza della realtà esperita, possiamo provare a seguire il cristallizzarsi di una tipica situazione di guerra – il controllo dei documenti presso un posto di blocco – che nel corso degli anni sembra maturare nella coscienza di alcuni autori, fino ad assumere un significato fortemente simbolico, caratterizzante visioni e sogni.

Fra il 1943 e il 1944, il giovane Renzo Vespignani, appena ventenne, si muove nella Roma occupata dai nazifascisti, spostandosi fra il periferico quartiere di Portonaccio, dove risiederà fino all'aprile del 1944 – quando lo stabile abitato dalla sua famiglia verrà colpito durante un'incursione aerea – e il centro cittadino, dove frequenta gli studi di artisti più anziani come Franco Gentilini, Mario Mafai, Renato Guttuso e Luigi Bartolini. Testimonianza del periodo è il catalogo intitolato *Diario 1943-1944*, contenente sia le pagine che Vespignani appuntava nei giorni dell'occupazione, sia le opere che andava producendo nel frattempo. Chine e acqueforti che ritraggono alcuni soggetti presi dal vero: signore che indossano cappellini elaborati e inquietanti nudi di prostitute; convogli ferroviari fermi o in manovra; scali merci, periferie, depositi di rottami; palazzi sventrati dai bombardamenti; barboni e cani randagi; amici feriti o malati; corpi senza vita abbandonati ai bordi delle strade.

La paura è il sentimento che coniuga la doppia ispirazione del diario, metà cronaca di guerra e metà giornale del giovane artista. Insieme ai racconti d'azione in cui l'autore è costantemente sfiorato dalla morte – un tram esplode subito dopo che lui è sceso; un uomo viene attinto da un proiettile mentre gli passa accanto – nel diario è forte il rovello di chi sta cercando una via espressiva per catturare «la realtà della realtà, ovvero la fisionomia dell'esistente, il suo modo scandaloso di apparirci».<sup>38</sup> Negli atelier degli artisti più affermati il giovane prende nota degli incontri in cui si discute, per la verità in maniera piuttosto elusiva, della questione (morale e tecnica) della realtà, appuntando a parte le proprie osservazioni.

<sup>37</sup> Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, p. 4.

<sup>38</sup> Renzo Vespignani, *Diario 1943-1944*, Roma, Carte Segrete, 1991, p. 11.

La paura pervade anche le strutture sociali e i rapporti umani trasformandosi in sospetto. Lo sguardo dell'aspirante artista non smette di contemplare il destino della sua generazione, costretta a fuggire o indotta a farsi interprete di una visione del mondo giunta alle estreme conseguenze. È in questo contesto che si svolge uno degli episodi narrati con maggiore cura, l'incontro casuale con un vecchio compagno di classe, siamo nella primavera del 1944:

Subito, malgrado l'uniforme bruna come la cocchia di un bacherozzo, ho riconosciuto la sua nuca a forma d'uovo: Santini, tre banchi avanti al mio, dalla terza media agli esami finali. Eravamo in Piazza Indipendenza, s'è voltato proprio sul portone della nostra scuola, all'improvviso, come se avesse sentito il mio sguardo. Ha sorriso e mi ha messo una mano sulla spalla: – Che fai? – E tu?<sup>39</sup>

Alcuni elementi lasciano da subito trasparire la diffidenza all'insegna della quale si svolgerà l'incontro: la «nuca a forma d'uovo» che designa la bizzarra fisionomia di Santini, «l'uniforme bruna come la cocchia di un bacherozzo» che lo irreggimenta dalla parte dei fascisti, e naturalmente la domanda inquisitoria che questi pone d'istinto a Vespignani, il quale non trova niente di meglio che replicare a sua volta con una domanda. Ma quando Santini ripete il suo «che fai?», il giovane pittore non ha più modo di scampare e deve esporre la propria situazione:

Sembrava che mi leggesse in viso lo smarrimento del disertore, e che la mano (sempre sulla mia spalla) palpasse allusivamente la stoffa del cappotto borghese. Gli spiegai che ero in licenza di convalescenza. – Ferito dove? – Choc da bombardamento... – e gli mostrai la fascia nera dei sinistrati (falsa), le quattro stellette per i quattro familiari morti (inesistenti). Mi serrò più forte, compassionevole. Io tenevo gli occhi a terra, la saliva che m'incollava la bocca. Lui mi fissava chiaro, come dev'essere tra compagni di scuola; e rassicurante, non fosse stato per quegli occhietti strizzati nelle rughe, da miope infido.<sup>40</sup>

Quando è Santini a prendere la parola, descrive le bellezze del fronte di Anzio e un'azione militare che ha interessato ex compagni di scuola noti a entrambi gli interlocutori. Vespignani commenta: «Malgrado i buoni motivi d'essermi imboscato, ero coperto di vergogna e di paura; e di rabbia per aver vergogna».<sup>41</sup> I due si salutano e di Santini non si avrà più nessuna notizia nel diario, né il dubbio circa la sua possibile attività delatoria verrà sciolto, lasciando il sospetto di una diffidenza eccessiva, ma anche la misura di un'ossessiva percezione del pericolo, che si riverbera in un'intima valutazione di sé, delle proprie azioni e del proprio posizionamento morale davanti agli eventi catastrofici della realtà.

L'esame di coscienza sarà un luogo comune nella letteratura del dopoguerra e soprattutto in poesia assumerà un'aura sempre più idealizzata, rielaborando gli eventi storici e gli oggetti del reale come gli elementi di un (auto)giudizio morale ed esistenziale. Curiosamente, la rappresentazione ricalcherà con una certa frequenza la scena descritta da Vespignani, ovvero l'incontro con qualcuno che cerca in maniera surrettizia, subdola, inquisitoria di avere notizie sui comportamenti tenuti, inducendo a un qualche tipo di confessione.

<sup>39</sup> Ivi, p. 18.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

Un primo esempio di quello che potremmo definire paradigma del posto di controllo si può rintracciare nell'opera di Emilio Villa – autore del 1914 – intitolata *Oramai* (1947), raccolta che più nettamente passa in rassegna l'oggettistica mentale e storica del ventennio. Nella prima parte del libro si dà forma a una visione del dopoguerra, demistificazione preventiva dell'illusione che la pace e la libertà porterebbero, dileguando le nubi del conflitto mondiale e imponendo un nuovo ordine di potere. Come efficacemente sintetizzato nel titolo, la prospettiva di *Oramai* è interessata da uno sfalsamento cronologico, un precoce senso del postumo che pone l'io poetico al di fuori della storia, proprio nel momento in cui essa prende corpo. Non è possibile coltivare speranze di rinascita e liberazione, dice in apertura l'autore, quando la guerra ha già spazzato via la migliore gioventù.<sup>42</sup>

Nella poesia *Il dopoguerra* il velo della storia è letteralmente bucato da una premonizione. Vale la pena di mettere subito in rilievo due aspetti: l'anomalia temporale a cui abbiamo già fatto cenno, per cui il dopo è intravisto nelle nebbie di un presente (i giorni di guerra) in corso di svolgimento, e la natura simbolica della premonizione, che pone la scena in una sorta di realtà onirica dai tratti poco definiti. Il tono da canzonetta e da romanza – vengono citate sia *È arrivata la bufera* (1939, ma pubblicata nel 1955) di Renato Rascel che *Addio fanciulla* (1893) di Francesco Paolo Tosti – serve a degradare la solennità della rappresentazione, ridotta a uno scenario da burla. In una giornata di temporale – elemento che diverrà presto canonico nella simbolizzazione degli eventi bellici – l'io poetico e narrante descrive dunque la sua visione:

e vidi il nero; e in un presagio  
me medesimo vidi tornare  
nel trigesimo requiem, nel lustrale  
andante di stoviglie, adagio

percosse e di scodelle ai lavandini,  
pensando le liquide contrade  
al neon, e i lampi dei cerini  
sotto le stelle grandi, rade;

son tornato con tutta la pelle,  
con la sciabola al costato,  
fresco e bello, e rivoltelle,  
come se niente fosse stato;

son tornato dalla guerra stolta  
con la piaga stretta in pugno:  
scolta in aria che mugugno,  
che ronfar sulla terra stravolta.<sup>43</sup>

In questi versi prende corpo una prospettiva postuma in cui un soldato torna (è da rilevare l'ambiguità del verbo) nel trigesimo della sua stessa scomparsa (il che sembra confermato dal dettaglio, di nuovo ambiguo, della «sciabola nel costato»). Il tema delle vittime sarà una costante della poesia del dopoguerra e darà adito a un consistente capitolo sulla memoria, l'elaborazione del lutto e il senso di colpa dei sopravvissuti. Esso avrà una

<sup>42</sup> Sul rapporto di Villa con la storia, cfr. Aldo Tagliaferri, *Il clandestino*, Milano-Udine, Mimesis, 2016, p. 29-30, per un capitolo sulla guerra vd. invece pp. 49-63.

<sup>43</sup> Emilio Villa, *Oramai*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1947, p. 19.

declinazione tipicamente commemorativa, con una certa frequenza dell'immagine "edibile" dei corpi abbandonati nei campi dai quali germoglia il grano della memoria, ma anche un'interpretazione di segno opposto, che fa leva sull'idea del ritorno come elemento non pacificato. Villa anticipa ed estremizza tutto questo, adottando il punto di vista del soldato morto in diversi passaggi della raccolta e valutando la cronaca-storia dalla paradossale posizione di chi ne è fuori. Il presagio del soldato *revenant* continua con un incontro. Le domande dell'uomo che si avvicina con la scusa di un cerino riportano al conflitto, chiedono conto di quello che si è fatto in guerra (i «porchi» sono con ogni probabilità i fascisti, ma il termine deve rimanere nella sua indeterminatezza) e delle proprie intime convinzioni di allora e di adesso:

Mi meravigliai della strada  
dove tre uomini lontani  
come tre uove, sembravan più umani  
di quell'uomo che da solo guada,

che finge di chiedermi con vaga  
ingenuità soltanto un cerino,  
e mostrando sui diti grosse raga-  
di, si spinge col gomito vicino,

e poi domanda in sordina: "Tu  
cosa ne hai fatto di quei porchi?  
Cosa ne hai fatto del tuo cuore, al bu-  
io? cosa ne pensi adesso?"

e in vista a chi sembri più uomo?"<sup>44</sup>

In due raccolte pressoché coeve di Mario Luzi (*Nel magma*, 1963) e Vittorio Sereni (*Gli strumenti umani*, 1965), libri importanti nella coscienza del dopoguerra italiano, la stessa immagine prefigurata da Villa e raccontata in maniera seminale da Vespignani, torna in un'aura che ha ormai assunto il contesto bellico sia come un lontano ricordo, sia come l'angoscioso riproporsi di una verità incompresa. In Luzi questo complesso di cose dà luogo a una rappresentazione iperletteraria (a cominciare dal titolo del componimento in questione, *Presso il Bisenzio*, che richiama la Caina di *Inferno XXXII*) condotta su una dura rivendicazione di superiorità rispetto alla storia. Novello Dante, il poeta respinge con durezza le accuse degli sbandati infernali che gli si parano davanti, ma nonostante la sua strenua ideologizzazione, il palesarsi dei ritornanti resta come un dettaglio significativo, riproposizione di una trauma che il poeta mostra di voler rifiutare:

La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia  
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro  
non so se visti o non mai visti prima,  
pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.  
Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,  
mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.  
Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta  
quando divampava e ardevano nel rogo bene e male».<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Ivi, p. 20.

<sup>45</sup> Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. 317.

Stessa cosa accade in *Un sogno* di Vittorio Sereni, in cui l'alt imposto nel posto di blocco si risolve in rissa. Anche qui il tema scopertamente citato è quello della scelta ideologica. La rappresentazione avviene su un incerto sfondo bellico, presupposto storico e contesto ideale della scena. Di nuovo, l'io narrante incappa in qualcuno che gli sbarrò il passo, mettendolo in difficoltà con la richiesta di chiarificazioni intorno al proprio posizionamento passato e presente:

Ero a passare il ponte  
 su un fiume che poteva essere il Magra  
 dove vado l'estate o anche il Tresa,  
 quello delle mie parti tra Germignana e Luino.  
 Me lo impediva uno senza volto, una figura plumbea.  
 «Le carte» ingiunse. «Quali carte» risposi.  
 «Fuori le carte» ribadì lui ferreo  
 vedendomi interdetto. Feci per rabbonirlo:  
 «Ho speranze, un paese che mi aspetta,  
 certi ricordi, amici ancora vivi,  
 qualche morto sepolto con onore».  
 «Sono favole – disse – non si passa  
 senza un programma.» E soppesò ghignando  
 i pochi fogli che erano i miei beni.  
 Volli tentare ancora. «Pagherò  
 al mio ritorno se mi lasci  
 passare, se mi lasci lavorare.» Non ci fu  
 modo d'intendersi: «Hai tu fatto –  
 ringhiava – la tua scelta ideologica?»  
 Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte  
 in piena solitudine. La rissa  
 dura ancora, a mio disdoro.  
 Non lo so  
 chi finirà nel fiume.<sup>46</sup>

Il testo di Luzi, più orientato alle vicende del passato, cerca di coniugare la scelta di non combattere nella Seconda guerra mondiale con la scelta di non schierarsi nel dopoguerra, rivendicando per sé un cammino diverso e più lungo, condotto in altri luoghi e tendente a un altro fine rispetto alle ombre della soldataglia bruciata nel fuoco della lotta. Anche in Sereni il nodo psicologico e morale riguarda il rapporto fra passato presente: il conflitto fra le due figure esplode quando l'uomo senza volto (non tanto un fantasma, quanto un'immagine di Super-Io sociale e culturale) impone una scelta ideologica, rievocando questa volta il modello biblico della lotta fra Giacobbe e l'angelo. Quello che in Vespignani era un semplice rovello morale, acuito dallo sgradito confronto con un vecchio compagno inquadrato, è divenuto un dubbio storico leggibile alla luce della teoria sulla *traumatized society*, in base a cui un'identità collettiva può essere modificata da un evento dirompente, attivando un processo di revisione dell'identità, attraverso una ricostituzione e nuova narrazione della memoria, con le inevitabili ricadute sulle coscienze individuali:

In determining whether a collectivity has been traumatized, the theory of traumatized societies examines whether the group in question has – in light of the socially constructed traumatic event – felt compelled to reconstruct its collective identity. In fact, from the

<sup>46</sup> Sereni, *Poesie e prose*, cit., p. 209.



traumatized societies perspective, this process of reconstructing society's collective identity is the foremost factor regarding whether or not cultural trauma has obtained. [...] When a trauma narrative becomes the accepted understanding of an event, a new sense of "who we really were all along" dawns on the group. At the national level, this new understanding amounts to a significant "reconstruction of national identity".<sup>47</sup>

Nel contesto di un evento che ha mutato la percezione identitaria nazionale, Luzi e Sereni si trovano ad affrontare una tacita domanda sulla propria stessa attività artistica e intellettuale, rivendicando la validità e la continuità delle vecchie posizioni davanti a una pressante richiesta di ridefinizione da entrambi rifiutata. Il limite comunicativo di questa forma (auto)rappresentativa è proprio nella resistenza che i poeti oppongono a una ridefinizione da loro percepita come impositiva e persecutoria, mostrando una sostanziale incapacità di soddisfare l'esigenza di una nuova identità collettiva al di fuori degli specifici casi individuali.

## 5. Lo stile dell'ansia

Ci si può chiedere se e in che misura la valenza delle scritture del trauma possa essere misurata in base allo stile, insieme a una valutazione puramente tematica. Durante la seconda guerra mondiale, in Italia si assiste al fiorire di una produzione, coltivata da autori centrali di quella stagione, direttamente riferita ai traumi di guerra. Alludo a raccolte come *Giorno dopo giorno* (1947) di Salvatore Quasimodo, *Il capo sulla neve* (1947) di Alfonso Gatto o *Banchetto* (1949) di Libero de Libero, che contengono alcune delle poesie più apertamente ispirate alla stagione bellica e resistenziale, veri e propri monumenti nei quali sono ricordati e stigmatizzati episodi criminali come, uno su tutti, la strage di Piazzale Loreto, cantata da Alfonso Gatto in una poesia divenuta emblematica:

Ed era l'alba, poi tutto fu fermo  
la città, il cielo, il fiato del giorno.  
Restarono i carnefici soltanto  
vivi davanti ai morti.

Era silenzio l'urlo del mattino,  
silenzio il cielo ferito:  
un silenzio di case, di Milano.

Restarono bruttati anche di sole,  
sporchi di luce e l'uno all'altro odiosi,  
gli assassini venduti alla paura.<sup>48</sup>

È lo stesso Gatto (autore di altri libri fortemente ispirati ai giorni di guerra, come *La spiaggia dei poveri*, 1944) a rievocare la composizione del testo:

<sup>47</sup> Todd Madigan, *Theories of cultural trauma*, in *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, ed. by Colin Davis, Anna Meretoja, London, Routledge, 2020, pp. 45-53, alle pp. 49-51. La citazione conclusiva è tratta da Jeffrey Alexander, *Toward a Theory of Cultural Trauma*, in *Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. by Jeffrey Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil Smelser and Piots Sztompka, Berkeley, University of California Press, 2004, pp. 1-30, a p. 23.

<sup>48</sup> Alfonso Gatto, *Per i martiri di Piazzale Loreto*, in *Il capo sulla neve*, Milano, Quaderni di Milano-sera, 1947, p. 25.

Il ricordo di quella tragica giornata mi accompagnò per mesi, giorno e notte... Il risentimento, l'orrore, congiunti al bisogno stesso che avevo di non indugiare volontariamente con la memoria sugli stessi ricordi ossessivi che ogni giorno si facevano più numerosi e increduli, il timore di frenare l'immediatezza stessa della vita di cui avevo bisogno, mi tenevano lontano da ogni lavoro poetico. Quella poesia la scrissi in una notte di dicembre: la stesi quasi senza sforzo. Vidi subito che pubblicata, diffusa dalla stampa clandestina, tutti i compagni avrebbero potuto leggerla e facilmente ricordarla, tanto le sue parole erano semplici e le sue immagini chiare.<sup>49</sup>

Molti fra i testi che si prefiggono di affrontare un trauma bellico collettivo decidono di ricorrere a immagini facilmente fruibili, semplificando lo schema metrico e adottando un tono che difficilmente elude accenti oratori e retorici. Il trauma bellico sembra rifuggire rappresentazioni dirette, destinate alla monumentalizzazione dell'evento, per ripresentarsi in forma frammentaria e disorganica nella coscienza e quindi nella produzione dei poeti. Letteralmente – ed è qui che si apre la questione più complessa della vicenda legata alla poesia bellica e di resistenza, tra richiesta “pubblica” e libertà d'azione individuale – gli eventi di guerra appaiono irrepresentabili, se non ricorrendo a espedienti poetici che stimolano il lavoro sullo stile (Villa ne è l'esempio migliore) gettando uno sguardo obliquo e periferico, rassegnato a non poter descrivere l'orrore, ma solo i suoi effetti, con analogie o sondaggi interiori.

Un lavoro sul versante stilistico è stato inaugurato da Anne Whitehead, che nel suo *Trauma Fiction* ha cercato di stabilire alcune linee di tendenza delle narrazioni del trauma, come ad esempio il ricorso all'intertestualità o a una voce narrante disgregata:

trauma fiction relies on the intensification of conventional narrative modes and methods. There are, however, a number of key stylistic features which tend to recur in these narratives. These include intertextuality, repetition and a dispersed or fragmented narrative voice. Novelists draw, in particular, on literary techniques that mirror at a formal level the effects of trauma.<sup>50</sup>

Un elemento ricorrente nel corpus preso in considerazione, selezione molto parziale della produzione poetica correlata agli eventi di guerra e al loro ciclico ripresentarsi, riguarda il trattamento del tempo. Chi fra gli autori si prefigga di perpetuare gli avvenimenti applica un trattamento temporale giocato sulla centralità di un evento la cui descrizione è spesso omessa o sublimata. Se si torna al primo verso di *Per i martiri di Piazzale Loreto* – «Ed era l'alba, poi tutto fu fermo» – si nota come la fucilazione dei quindici partigiani, resa attraverso un riferimento temporale negativo, dovrebbe essere compresa fra il primo e il secondo emistichio. L'evento (non rappresentato) è preso come punto di riferimento per tracciare una linea fra un prima e un dopo, ma l'aleatorietà di un tale procedimento non manca di manifestarsi attraverso omissioni eclatanti, come appunto quella dell'evento in sé.

In altri casi si è invece avuto modo di vedere come una data, che sottintende un frangente gravido di significazioni, appaia scissa da uno svolgimento testuale in apparenza non riferito agli stessi eventi, lasciando intuire un'anomalia nella percezione del tempo, elemento cardine delle teorie del trauma a partire dal concetto freudiano di *Nachträglichkeit*:

<sup>49</sup> Cfr. *Per i compagni fucilati in Piazzale Loreto*, «Rinascita», 4, aprile 1945, p. 107.

<sup>50</sup> Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 84.

Nachträglichkeit describes a complex and ambiguous temporal trajectory and has proved to be a useful model for those (like Caruth) who seek to rethink the relation between memory and trauma and to construct models of historical temporality which depart from the strictly linear. For Freud, the concept refers to the ways in which certain experiences, impressions and memory traces are revised at a later date in order to correspond with fresh experiences or with the attainment of a new stage of development. Freud's conception involves a radical rethinking of the causality and temporality of memory. The traumatic incident is not fully acknowledged at the time that it occurs and only becomes an event at some later point of intense emotional crisis. Caruth's understanding of trauma reworks "deferred action" as belatedness and models itself on Freud's conception of the non-linear temporal relation to the past.<sup>51</sup>

La poesia potrebbe essere indagata come il luogo privilegiato del trauma proprio in virtù di ciò che tradizionalmente, almeno in Italia, l'ha di fatto esclusa da un vero canone della memoria storica. L'autore più emblematico di questa necessità interpretativa è Paul Celan, al cui *Todesfuge* Shoshana Felman ha dedicato un paragrafo del suo studio sulla crisi della testimonianza, mettendo in evidenza proprio il fatto che il testo «dramatizes and evokes a concentration camp experience, not directly and explicitly, however, not through linear narrative, through personal confession or through reportage».<sup>52</sup> Franta in dettagli che continuano a presentarsi nei decenni a venire, l'esperienza della Seconda guerra mondiale ha una penetrazione letteraria più profonda e radicale di quanto non si sia stati in grado di valutare, e le teorie del trauma hanno il pregio di definire con maggiore consapevolezza il peso testimoniale di espressioni artistiche che sembrano non averne.

<sup>51</sup> Ivi, p. 6.

<sup>52</sup> Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London, Routledge, 1991, p. 29.