

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

BERNARDO DE LUCA

Ricognizioni. Luoghi (e fantasmi) del trauma in Ventisei di Vittorio Sereni

Recognitions. Places (and ghosts) of trauma in Vittorio Sereni's Ventisei

SOMMARIO | ABSTRACT

In questo contributo si propone una lettura ravvicinata della prosa autobiografica *Ventisei* di Vittorio Sereni, delimitando due blocchi tematici che compongono l'ossatura del testo: la natura dei luoghi del trauma e la riemersione di diversi fantasmi psichici. Per quanto riguarda i luoghi, vengono isolate e analizzate cinque stratificazioni temporali e simbolico-culturali. Successivamente, si distinguono tre tipologie di apparizioni fantasmatiche. L'analisi punta a mostrare il delicato equilibrio tra le diverse forze liberate dal trauma che struttura questa prosa. In conclusione, si propone una riflessione sulla categoria di "futuro inattuato", che apre alla dimensione progettuale dell'ultimo Sereni.

This essay provides a close reading of Vittorio Sereni's autobiographical prose *Ventisei*, delimiting two thematic blocks: the nature of the places of trauma and the re-emergence of different psychic ghosts. As for the places, five temporal and symbolic-cultural stratifications are isolated and analyzed. Subsequently, three types of ghostly apparitions are distinguished. The analysis aims to show the delicate balance between the different forces released from the trauma that structures this prose. In conclusion, article proposes a reflection on the category of "unrealized future", which opens up to the crafting of the future in Sereni's last works.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Vittorio Sereni; prosa autobiografica; close-reading; luoghi del trauma; fantasmi
Vittorio Sereni; autobiographical prose; close-reading; places of trauma; ghosts



BERNARDO DE LUCA

*Ricognizioni. Luoghi (e fantasmi) del trauma
in Ventisei di Vittorio Sereni*

1. *Anni dopo: "Ventisei"*

Uno degli assi portanti della parabola poetica ed esistenziale di Sereni è la ricostruzione ossessiva dei momenti che hanno scandito la vita del giovane soldato, in particolare quelli relativi alla cattura e alla prigionia. Più rara, invece, la rivisitazione dei luoghi del trauma bellico e la trascrizione dei suoi effetti; ma questo è ciò che accade in una prosa, *Ventisei*, non a caso centrale nello snodo dell'ultima fase della scrittura sereniana. Il titolo marca denotativamente la posteriorità rispetto all'evento traumatico: ventisei sono gli anni che dividono la cattura di Sereni in Sicilia nel 1943 dalla visita che il reduce compie negli stessi luoghi (ma più profonde rievocazioni intertestuali – vedremo – suscita quel numero). Nel '69 l'ex-prigioniero si reca nuovamente sull'isola con la moglie e la figlia, e ripercorre strade e luoghi dove giacciono i simulacri del giovane soldato e dei suoi commilitoni, che tante volte, in sogno o di soprassalto, sono tornati a rivisitarlo: potremmo dire, dall'ultima sezione del *Diario d'Algeria*, attraverso gli *Strumenti umani* e le prose

degli *Immediati dintorni* (per limitarci a ciò che trova organicità in un libro)¹.

Prima di esaminare le peculiarità di questa prosa², che getta luce sulla complessiva articolazione del rapporto tra tempo e scrittura nella poetica sereniana, è utile fornire un dato filologico che ben mostra la centralità di questo scritto anche per l'ultima raccolta poetica di Sereni, *Stella variabile*. Sebbene incluso in un libro progettato e mai edito di prose narrative (*La traversata di Milano*)³, *Ventisei* fu inserito da Sereni in una proto-edizione di *Stella variabile* del 1980, stampata in tiratura limitata (130 esemplari) e con un'organizzazione macrotestuale già molto strutturata. In un autore molto parco nell'utilizzo di inserti in prosa in libri di poesia⁴, il dato è quantomeno interessante. Acquista ancora maggiore rilevanza se si nota che, nella distribuzione dei testi, *Ventisei* non solo è l'unico in prosa, ma si trova in una posizione strategica, imponendosi come cuore pulsante della proto-edizione. Nell'edizione definitiva di *Stella variabile* (1981), all'espunzione di *Ventisei* fa da contrappunto la messa in rilievo, per centralità dispositiva, di *Un posto di vacanza*, per il quale già Fortini aveva messo in evidenza gli stretti legami con la prosa rivisitante la Sicilia (Fortini 2003: 648)⁵. Non è azzardato, dunque, ritenere le ripercussioni di poetica e pratica della scrittura (nella sua relazione, inoltre, con i luoghi del trauma) di *Ventisei* centrali anche per l'ultimo libro poetico, l'esclusione essendo dettata – mi sembra – più da ragioni di genere, che di estraneità di contenuti.

A partire dal 1947, all'altezza cioè del *Diario d'Algeria*, "Sereni si cimenta con la rappresentazione" di una rottura (quella del trauma bellico), che si configura come "l'impossibilità di rappresentare la storia e insieme la necessità di rendere l'effetto soggettivo di una tale impossibilità"; il risultato è quel peculiare modo di vivere il rapporto con la storia che emerge dall'intera opera in versi e in prosa di Sereni: la ripetizione (Alfano 2014: 185).

È possibile distinguere due tipologie di rappresentazioni, che sono specchio della posizione del soggetto rispetto al rappresentato e che nell'ultima fase della scrittura sereniana vengono deliberatamente accostate e fatte confliggere: una in cui si finge "un'ideale contemporaneità del poetare col poetato" e un'altra in cui gli stessi contenuti vengono trasferiti "sul piano del recupero e della riformulazione *memoriale*" (Mengaldo 2013: 52). È la connessione che lega, esplicitamente, le prose di *L'opzione* e *Il sabato tedesco*, *La cattura* e, appunto, *Ventisei*: il primo racconto narra in presa diretta o ricostruisce gli eventi così come accadde; il secondo, invece, è una rivisitazione che presuppone un presente dell'enunciazione diverso dal passato degli eventi.

Dal primo modulo di rappresentazione emerge il sentimento di esilio dalla Storia, che dà vita nei decenni successivi al senso di colpa con cui il soggetto si muove verso gli appuntamenti politici del dopoguerra e della fase neocapitalista, conseguenza di quel primo, originario, appuntamento mancato: dopo la cattura in Sicilia e, poi, la prigionia in Algeria "la condizione 'insabbiata' [...] dà luogo a una delusione irreversibile – destinata cioè a farsi modo cromatico, per usare una metafora musicale, dell'esistenza a venire (fino a colorare di sé gli orizzonti futuri dell'impegno post-bellico, la dimensione – pure tenuta sempre ben salda, a salvaguardia etica della propria personalità – del lavoro quotidiano, la stessa percezione di sé come poeta" (Cortellessa 2003: 56). Il prigioniero è allora una *figura*, un'allegoria della fissità a cui è costretto il soggetto (Alfano 2014: 188).

Nel secondo modulo di rappresentazione, in cui si elimina il dispositivo dell'ideale contemporaneità e il soggetto è posto dopo gli eventi (spesso a una distanza temporale cospicua), è possibile intravedere un'altra immagine del passato: quella della possibilità, certo speculare all'immagine condannata alla fissità. È la tecnica che Mengaldo (2013: 52) definisce "riformulazione retrograda": l'impalcatura che vede la presenza di un

soggetto al presente rammemorante e di un soggetto rammemorato. La particolarità è data dal fatto che il primo è posto in situazione, e dunque abita un piano narrativo proprio.

Le due modalità sono ben visibili nelle differenze tra *La cattura* e *Ventisei*. Nella prima prosa vengono ricostruiti e narrati gli eventi del '43: se è vero che la narrazione è condotta al passato (quindi presupponendo una distanza), tuttavia ciò avviene attraverso una voce narrante impersonale che utilizza la terza persona per raccontare le vicende del soldato Franchi (alter-ego di Sereni). In *Ventisei*, invece, c'è la narrazione del Sereni del presente, che rivisita i luoghi della cattura, e la rievocazione del Sereni soldato di ventisei anni prima. D'altro canto, la rivisitazione non è solo dei luoghi, ma anche dei vecchi scritti che provavano a ricostruire i momenti del trauma: alcuni brani vengono espressamente citati (con la marcatura del corsivo per segnalarne l'inserzione) e il narratore prende anche deliberatamente le distanze da quei suoi vecchi scritti. Nella parentesi conclusiva di riflessione sulla scrittura, il narratore afferma: "Ci sarebbero state le premesse per raccontare quella storia punto per punto, chiaramente, pianamente, daccapo – non come avevo cercato di fare tanto tempo prima in quel racconto, *La cattura*, balordamente redatto in terza persona". Di fronte a quest'affermazione, sembra che Sereni reagisca definitivamente al fastidio nei confronti delle prose ricostruttive, già avvertibile in un altro suo scritto datato 1981 (a proposito di un ritorno a Luino): "Questa volta ho soltanto allineato dei dati cercando di illustrarli per come a suo tempo, in quel tempo remotissimo, li ho vissuti. Ma si sa come questa sia un'impresa disperata, come risenta di sovrapposizioni inconsce, incrostazioni e di muffosità, inquinamenti, letteratura" (*Negli anni di Luino*, Sereni 2013: 679).

Nei prossimi paragrafi, propongo una lettura ravvicinata di *Ventisei*, delimitando due blocchi tematici che compongono l'ossatura della prosa: la natura dei luoghi del trauma e la

riemersione di diversi fantasmi psichici. Per quanto riguarda i luoghi, vengono isolate e analizzate cinque stratificazioni temporali e simbolico-culturali. Successivamente, si distinguono tre tipologie di apparizioni fantasmatiche. L'analisi prova a mostrare il delicato equilibrio tra le diverse forze liberate dal trauma che struttura questa prosa. In conclusione, si propone una riflessione sulla categoria di "futuro inattuato" che, a mio giudizio, apre la dimensione progettuale dell'ultimo Sereni.

2. I luoghi e i nomi

Il tema del ritorno sui luoghi è un *topos* della scrittura sereniana⁶. Tuttavia, molto spesso a innescare il meccanismo della ripetizione memoriale è uno stimolo esterno casuale, che riporta il soggetto, nel caso di reminiscenze belliche, a uno scenario di guerra. In *Ventisei*, invece, la ripetizione è innescata da un volontario sopralluogo nella Sicilia della cattura:

È stato così facile. A cominciare dall'ora che oggi appartiene all'aprile ma può sbandiarne di tante di allora tra aprile e luglio. L'ora si è venuta formando tale e quale, si è riformata come era, con escursioni tra pioggerelle enigmatiche, maestà delle nuvole, caldo incipiente in bilico sull'oppressura. Siamo stati subito avvistati.

La scrittura inizia in *medias res*; le due asserzioni che incorniciano la descrizione meteorologica connotano immediatamente lo stato emotivo che contraddistingue il soggetto che rivisita i luoghi del trauma: l'angoscia dell'avvistamento. Se l'ora "si è venuta formando tale e quale", e dunque gli elementi del paesaggio si configurano – nonostante la distanza temporale – sotto il segno dell'identità, è perché il soggetto ritorna ad essere "il soldato presago" (citando da *Il grande amico*, v. 9), in attesa che si ripeta l'evento atteso (e, paradossalmente, atteso perché

già vissuto). “Siamo stati subito avvistati” potrebbe essere un’affermazione pronunciata tanto dal narratore del viaggio di ritorno in Sicilia, quanto dal soldato del ’43 in procinto di essere catturato dopo lo sbarco dell’esercito americano. Il dialogo successivo rivela che ad avvistare i visitatori di Villa Paradiso (la struttura che accoglieva i soldati di stanza a Paceco nel ’43, in attesa di dirigersi in Africa) è un “conservatore di rovine”, un misterioso addetto alla salvaguardia della villa su cui torneremo nel prossimo paragrafo; ora soffermiamoci sull’attraversamento dei luoghi.

Dopo l’arrivo e l’incontro con il “conservatore di rovine”, troviamo un brano che presenta le diverse stratificazioni dei luoghi e, di conseguenza, della scrittura:

La strada che mi interessa è stata asfaltata per un buon tratto. Laggiù, lungo un dosso che non riesco a individuare, due caccia a volo radente ci avevano beccati un certo pomeriggio. Il camion, terrificante di lentezza... Oh, la luce delle saline (le donne che ci lavoravano una mattina e un altro caccia – con i colori italiani! ma cosa fa? – sceso a mitragliare, non si è mai saputo). “Come dice”, chiedo alla Luisa “il libro di P.?” “Trapani” legge “appare preceduta dai barbagli delle saline, che le danno il tremolio d’un miraggio; dominata dal monte Erice; fronteggiante le isole Egadi...”.

Ma dopo, ma dopo. Ah ecco: “Le saline... danno all’aria di Trapani un perpetuo luccichio chiaro”.

Conosco, conosco: *tutto come quel pomeriggio d’aprile, quando la città era apparsa per la prima volta ai suoi occhi, dal treno, bassa a semicerchio sull’orizzonte marino, irraggiata da un ambiguo splendore tra le saline*. Non sono in cerca di una strada o di una località, ma di un nome. Il nome è Torre Nubia e da sempre si associa l’ambiguo splendore (il “tremolio d’un miraggio” - il “luccichio chiaro”), il breve trionfo e l’irrevocabilità del treno in quel tratto terminale di tutte le strade ferrate d’Italia, la prossimità della marina, il limite basso di questa,

quasi insensibile tra acqua e terra, segnato da certe erbe ari-de o piuttosto steli, salmastri. Risalgo al nome, dimenticato e ricordato di colpo, al suo suono più denso delle cose a lui connesse, dalla marina sulla traccia di altri nomi.

Il movimento, che sembra essere un privilegio, permette al soggetto di spostarsi non solo entro la dimensione spaziale, ma anche entro quella temporale e quella culturale. Le stratificazioni sono sedimentazioni di esperienze, personali e collettive, e di sguardi depositati in una qualche forma di scrittura. Possiamo, da queste righe, riconoscere almeno cinque livelli:

1. il presente del rivisitante, in cui il movimento procede secondo le direttive del riconoscimento e del cambiamento, se non addirittura del semplice cambiamento come forma di riconoscimento ("la strada che mi interessa è stata asfaltata");
2. il passato del soldato, che tende a riemergere e che, per gradualità ma veloci approssimazioni, si impone sul presente, con uno slittamento delle forme grammaticali che presentificano le scene memoriali: dal racconto all'imperfetto ("due caccia [...] ci avevano beccati") al participio presente ("il camion, terrificante di lentezza") al presente dialogato ma non contestualizzato ("con i colori italiani! ma cosa fa?"); siamo insomma nei dintorni di quel "passato che non passa" riconosciuto come uno dei nodi principali della poetica sereniana (cfr. Barile 2004);
3. le sedimentazioni letterarie, in particolare passi tratti dal *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, che vengono inseriti nel piano diegetico attraverso la scena della lettura della moglie Luisa, ma che poi salgono alla forma del "discorso mentale" (tipico anche della poesia di Sereni, cfr. Mazzoni 2002: 166) con cui è condotta la narrazione, interagendo con gli altri livelli;

4. la scrittura memorialistica o narrativa dello stesso Sereni, in particolare quella che qui abbiamo definito ricostruttiva, che cioè narra gli episodi del '43 senza la sfasatura temporale della diegesi tra presente e passato; si tratta in particolare del racconto *La sconfitta*, inedito ma da cui poi Sereni estrapolò *La cattura, Sicilia '43* e *L'anno quarantatrè*⁷; in questo caso gli stralci delle narrazioni passate vengono giustapposte alla scrittura del rivisitante, attraverso la marcatura del corsivo e con tecnica da montaggio; i brani misurano la distanza o la vicinanza tra presente e passato, fino poi a essere esplicitamente disconosciuti nella finale riflessione sulla scrittura, già rievocata nel precedente paragrafo;
5. i nomi dei luoghi e gli stadi mentali che evocano nel soggetto, al di là della coincidenza tra spazi e suggestione simbolica del nome ("risalgo al nome [...] al suo suono più denso delle cose a lui connesse").

La narrazione procede, dunque, come tentativo di stabilire quantomeno un fragile equilibrio tra l'alternarsi delle stratificazioni. Ai movimenti del soggetto nello spazio corrispondono apertura e chiusura dei luoghi: è lo stesso movimento che, inizialmente, "pareva un vantaggio [...] rispetto alla fissità coatta di una volta" – la fissità cioè dei soldati di stanza in Sicilia, prima della cattura – e che "presenta invece, rovesciata, la stessa impossibilità. Non penetra, soprattutto non si diffonde".

"Il libro di P." (come detto, il *Viaggio in Italia* di Piovene) sembra fornire una prima certificazione oggettiva del luogo: a proposito di Erice, ad esempio, "Come dice il tuo libro?" chiede il soggetto rivolto alla moglie, e subito si presentano le parole descrittive "...in vetta a una roccia scoscesa, sull'angolo della Sicilia, è battuta da un vento di montagna che porta nebbia o tersità". Tuttavia, i luoghi appena toccati gettano il soggetto tra

il ricordo del passato che affiora nel presente, durante il viaggio, e i brani di quanto l'autore aveva già scritto a proposito di quelle vicende. Sempre Erice, a rigore paese che il soldato non aveva toccato ("ci vado oggi con voi, per la prima volta"), viene identificata con lo sfondo da cui i soldati aspettavano l'attacco ("l'incursione sbucava di lassù") e che dà modo di cedere la parola a un brano di *La sconfitta*: "preceduta da boati lontani o dall'ululo di sirene ormai roche, come provate dal troppo urlare, tanto che presto furono sostituite da tre botti cupi di contraerea". Diventa chiaro, allora, perché poco prima l'autore aveva sentito l'esigenza di registrare l'impazienza della figlia Giovanna che aveva cominciato a cadenzare, "alla maniera della contestazione", il nome del luogo: "E-ri-ce / E-ri-ce / E-ri-ce". Quasi un suono d'allarme che rievoca altre sirene.

Tra il livello 3 (le sedimentazioni letterarie) e 5 (i nomi dei luoghi), riemerge "come un relitto, mai del tutto dimenticato, il nome di Proust e il finale del primo tomo della *Recherche*, in cui l'autore si soffermava sulla discordanza tra le immagini suscitate dal nome del paese e quelle derivate dalla visita effettiva, *in loco*" (Cipriani 2002: 165)⁸. Con Sereni, però, non siamo nella sfera delusiva del rapporto tra nomi e luoghi. Il narratore sembra fermarsi prima in questo processo, indugia sul momento di attesa, sulla possibilità che l'interazione tra il movimento attraverso i luoghi e il nome, che evoca un'immagine di luogo, dischiuda un senso:

Non è un pellegrinaggio, caso mai una ricognizione. Vorrei trasfondermi in questi altri nomi, Timpone Mosca, il Torrazzo, Torre Bianca, Timpone Sole, che si aprissero, aprirmi su loro. Non m'interessa il riscontro. Non sono deluso. Le cose sono tutte al loro posto, lo immaginavo, un po' d'asfalto non cambia niente, almeno un'esistenza l'ho accertata, Torre Nubia [...]. Certo non è molto un grappolo di nomi intatti, senza verifica per quelli appena sfiorati sul posto a suo tempo,

senza sopralluogo per i rimanenti, impossibile far combaciare i due tragitti, l'impegno turistico si sovrappone a ogni altro impulso. Ma in fondo ho cercato proiezioni su spazi ignoti e non semplici ritorni, è sempre un buon segno.

La riflessione sui nomi permette al narratore di definire il suo viaggio: non un "pellegrinaggio", ma "una ricognizione". Il *viator* non intraprende il suo cammino per onorare devotamente il passato: non vi è la trasformazione dell'immagine temporale in reliquia, e dunque del luogo in spazio del sacro. Il secondo termine utilizzato da Sereni, infatti, è plurisemico. Ci permette di comprendere le "aperture" e le "trasfusioni" che conseguono dall'interazione tra i cinque livelli prima distinti.

Il primo significato di *ricognizione* è senza dubbio quello militare: rinvia all'impossibilità di svestire i panni del reduce, come se il narratore fosse ancora *quel* soldato; d'altro canto, a Trapani, gli orologi si sono fermati ("A Trapani gli orologi segnano le 6.30 pomeridiane, sono indietro di circa un'ora, possibile che siano fermi sulla stessa ora di allora, che sia questa l'ora eterna di Trapani"). Da questo, discende il secondo significato del termine, che potremmo dire quasi giuridico: l'atto istruttorio che riconosce l'effettiva esistenza e veridicità di ciò che è accaduto. L'idea dell'accertamento è ben rappresentata nel passo appena riportato: "almeno un'esistenza l'ho accertata". Questo secondo significato è strettamente legato al presente della visita e del narratore. Infine, il terzo significato rinvia alla radice etimologica: conoscere di nuovo, o meglio ritornare per riattivare un processo di cognizione. A questo terzo significato sembra alludere la parte conclusiva del passo: "ho cercato proiezioni su spazi ignoti", dove l'atteggiamento conoscitivo è anche un modo di guardare al futuro. Potremmo dire, con il Deleuze lettore di Proust, che la ricognizione "non è rivolta verso il passato e le scoperte della memoria, ma verso il futuro e verso i progressi dell'apprendimento" (Deleuze, ed. 1967: 28).

A queste tre dimensioni del tempo e della ricognizione (fissità del passato, istruttoria del presente, proiezioni del futuro), corrispondono tre tipologie di incontri fantasmatici.

3. *I fantasmi e la scrittura*

Mediatore del ricordo e conseguenza della rimozione freudiana, lo spettro è “un passato non pacificato [che] risorge inaspettatamente come un vampiro e cerca di insediarsi nel presente” (Assmann, ed. 2002: 194). Se il trauma è, per definizione, lo strappo che impedisce di ricucire una storia, le toppe che provano a rimediare a questo buco sono le formazioni fantasmatiche. L’opera sereniana, in relazione alla guerra, ma non solo, è ricca di apparizioni fantasmatiche⁹. In questo quadro, la prosa *Ventisei* sembra dispiegare tutte le tipologie fantasmatiche in relazione alle tre dimensioni temporali e di ricognizione prima elencate. Abbiamo infatti tre tipologie di spettri riconoscibili nelle parole e nello sguardo del narratore, che rendono fantasmatici tutti i personaggi che attraversano i luoghi rivisitati:

1. spettri riaffioranti dal passato; si identificano con presenze enigmatiche appartenenti ai luoghi che il narratore attraversa;
2. spettri del presente; sono il “non supposto futuro” del soldato del ’43, cioè il presente concreto del narratore, e si identificano con la moglie e la figlia;
3. spettri del futuro inattuato; immagini e visioni di un futuro alternativo e inespresso.

Il primo fantasma che appare è il “conservatore di rovine” che guida il gruppo di visitatori a Villa Paradiso. L’incontro immediatamente si configura come un riconoscimento straniante: “ha il sospetto, infondato, di avermi visto un’altra volta”. Subito dopo sappiamo che il “guardiano” nel ’43 era in Germania: “Reclutato o prigioniero? Fa lo stesso, sempre inferno era.

Neanche morto ci tornerei". Il ricordo del guardiano è legato principalmente ai bombardamenti, e sebbene avesse affermato che non sarebbe mai tornato in Germania, poco dopo – mentre il soggetto guarda le stanze e le rovine della Villa – leggiamo:

Eravamo conservatori di rovine [...]. E adesso quest'altro, lo spettro diurno conservatore di rovine, trova che è "una cosa buona" l'aver voluto tornare qui. Anch'io – dice rivolto ormai solo alla Luisa – tornerei se potessi. In Germania, sottintende. Ma come, non aveva detto che neanche morto? Questo punto non gli è chiaro, o meglio non gli riesce di chiarirlo. Forse è solo una questione di sintassi inabile a concatenare due impulsi diversi che corrono paralleli.

Il primo moto è di rispecchiamento: come i simulacri dei soldati del '43 sono "conservatori di rovine", così lo spettro del presente custodisce il passato fissandolo e ripetendolo. L'iniziale volontà di liberazione dal passato viene tradita dalla contraddizione: la "sintassi inabile" ben raffigura lo strappo traumatico di cui ci si vorrebbe liberare, ma che per questo si è costretti a ripetere. È la stessa sintassi che utilizza il narratore quando lascia riemergere le immagini del passato sovrapponendole al presente o quando incontra altri personaggi. Ad esempio, a Milo, qualcuno, identificato solo dalla voce, istruisce i visitatori sulla strada per il campo di aviazione; la moglie constata che suda molto:

A me ricorda qualcuno incontrato in quei giorni. Sarà solo per il sudore, forse. Mi era venuto davanti a chiedere una firma e un timbro per farsi esentare dal lavoro in città. Eravamo già nei giorni dell'emergenza. Capì subito che non c'era niente da fare. Cominciò a sudare.

In questo caso, la riemersione riporta al presente uno dei nodi traumatici: il presagio della sconfitta e dell'umiliazione, che

in altri scritti è legato anche alla contraddizione di essere una sconfitta desiderata (e che qui emerge in latenza nella contraddittoria volontà di concedere e negare il permesso). Al guardiano e al passante, si aggiungono “il dormiente dell’aiuola” e il “gobbo forzuto”, due figure intraviste e descritte velocemente. Il primo è un semplice ragazzo disteso a riposare sul prato: vedendolo mentre procede con l’automobile il narratore commenta: “Nordizza nei suoi sogni”. Il secondo è un uomo che “lingueggia la sua rabbia nera” mentre parla a telefono in un caffè-bar, rabbia a cui il narratore oppone “l’astensionismo del mare”. Entrambe le figure richiamano alla mente luoghi tipici dell’opera del poeta: il Nord in sogno di molte poesie del giovane Sereni, l’opposizione tra il blaterante e il mare nella celebre *La spiaggia degli Strumenti umani* oppure l’assoluta alterità marina di *Un posto di vacanza*. Tutte le figure incontrate in quei luoghi si presentano come fantasmi del soggetto stesso. È questa una delle acquisizioni dello sguardo sui luoghi: il riconoscimento della fissità e il divenire fantasmatico del rivisitante. In due luoghi del testo questa presa di coscienza diventa gradualmente esplicita.

Nel primo il soggetto si rifrange nella figura del guardiano. Quando la moglie Luisa, il giorno dopo, ricorda l’enigmaticità del guardiano – che al momento di lasciarsi aveva calato un velo di riserbo, “come se l’incontro non ci fosse stato, non ci avesse visti” –, il narratore ha una sua visione: “la figura di lui aveva preso altre proporzioni e lineamenti, si era smisuratamente accresciuta. Ora, nel paesaggio che cambia, lo vedo sbiancare all’orizzonte in una rassegnazione funerea”. Sbiancamento e rassegnazione rimandano all’impossibilità di fuoriuscire dal passato: la fissità a cui il soggetto stesso è relegato.

Nel secondo, invece, la presa di coscienza è legata a una reminiscenza letteraria, che introduce la riflessione sulla scrittura in chiusura. Il racconto, infatti, ha in epigrafe alcuni versi

di Kavafis poi discussi nel corpo del testo: “il tuo fantasma / ventisei anni ha valicato e giunge / ora per rimanere in questi versi”¹⁰. La coincidenza degli anni indicata nei versi del poeta greco innesca nell’*io* la coincidenza fantasmatica:

Ventisei anni...il tuo fantasma...

Ma quanti anni sono a proposito? [...] Ventisei giusti da quando ho messo piede qui per la prima volta.

Ventisei anni.

Si curvano su di noi questi grandi alberi rattristati.

Il passo, attraverso un ulteriore rimando letterario, sancisce la definitiva presa di coscienza del soggetto: il ritorno sui luoghi diventa l’agnizione del proprio fantasma. La contraddizione tra il numero di anni trascorso e la fissità del ricordo traumatico si traduce in tristezza che si sprigiona dall’*io*, investe il paesaggio, incide la scrittura stessa: gli alberi si flettono sul soggetto, le righe della pagina si spezzano, il numero di anni si assolutizza e, paradossalmente, indica il tempo “inceppato” (“Nell’intervallo tra l’ansietà di arrivare e lo strappo dell’andarmene mi ero come inceppato”).

La fissità al passato agisce, però, anche sulle altre dimensioni temporali. In alcune sezioni del racconto, è come se il soldato del ’43 vedesse l’apparizione fantasmatica del proprio futuro: la moglie Luisa e la figlia Giovanna. Proprio mentre Luisa ricorda l’enigmatico guardiano lasciato a Villa Paradiso, il narratore afferma:

Infatti, ero tornato, ero ancora per un poco sotto gli alberi di Villa Paradiso (ma non vi escludo voi due, Luisa e Giovanna, allucinato di vedervi esordire su questo terreno di giovio, vedervi essere, voi due, il mai supposto futuro del mio esserci allora), più intensamente che non il giorno prima quando veramente ci stavo.

Anche durante il viaggio il soggetto non riesce a staccarsi dai luoghi del passato; il presente allora non può che divenire allucinazione: se il trauma condanna alla ripetizione, il presente è un futuro spettrale. Ciò si vede chiaramente in alcune descrizioni stranianti della piccola Giovanna: quando “nel cappottino di foggia militare (vedi caso)” saltella sulle rovine, quando la sua voce risuona come un rimprovero a proseguire il viaggio, oppure quando, “zitta e dritta in ginocchio sul sedile posteriore”, è per il narratore un’“apparizione in transito”.

Apparizione: un termine che negli *Strumenti umani* non solo definiva la sezione più importante del libro (*Apparizioni e incontri*), ma che era utilizzato per indicare la modalità di visione “dei defunti quali proiezioni dell’io, un io che si fa mediatore del loro ritorno, liberando il proprio stesso rimosso e oggettivandolo” (Natale 2013: 70). Qui, invece, l’apparizione è il presente stesso, il soggetto regredendo al suo passato traumatico. Non a caso, inoltre, questo ruolo è rivestito dalla bambina: se la moglie Luisa partecipa, con le sue domande, al moto di autocoscienza del soggetto, la “troppo giovane spettatrice” invece ne è estranea, perché non ha un passato alle spalle e ignora i fatti del ’43, una “storia già vecchia”.

Il trauma ha un’ultima ripercussione sulla dimensione temporale, e così dà vita alla terza tipologia di visioni fantasmatiche: quella di un *futuro remoto*, una possibilità non concretizzata del passato. Mentre visita Torre Nubia, il soggetto ripensa ai momenti precedenti la cattura:

Ma cosa vuoi, dice col suo silenzio la Luisa, stringere tutto in una volta sola? Che cosa cerchi? Le rispondo col mio silenzio che sto seguendo un’ipotesi. Quale ipotesi? Non è chiaro. Provatelo. Un consorzio (umano). Perché questo lo era? No, poteva diventarlo.

L'immagine che si materializza agli occhi del reduce è quella di un consorzio umano, di "quadri di consenso e accordo", che tuttavia ben presto si sfarina nel suo essere possibilità negata. Siamo nei dintorni delle "proiezioni su spazi ignoti" prima rievocate: i "cento futuri del passato" di cui parla Sereni nel *Sabato tedesco*. Un futuro che Lenzini, proprio commentando questo passo di *Ventisei*, ha definito "un germe di futuro represso, un tenue ma avvertibile riflesso di ipotesi non conformi a un destino irrevocabile, una storia interrotta; ed è una zona abitata da un fantasma collettivo, per quanto inafferrabile, sfuggente e utopico" (Lenzini 2019: 66).

Quando il rivisitante si trova a Erice, può guardare da lì l'intero territorio in cui "si era stabilito il consorzio, la comunità". Qui si svolge la più ampia riflessione sul possibile futuro del passato, che viene immediatamente riconosciuto come "un'ipotesi irreali". Il soggetto si chiede, infatti, cosa sarebbe stato di loro se fossero passate più stagioni; anche la dimensione del lavoro, dedicato alle fortificazioni, diventa comunitaria, fin quasi a dimenticarne il fine. Sembra di rivedere in filigrana altri consorzi che provengono da un'altra guerra, la Prima: quelli che trasformavano l'evento bellico in una "guerra-comunione", come la definisce Cortellessa (ed. 2018: 229), nella quale sembrava formarsi un "senso di una ritrovata comunità che doveva servire a guarire". Ma alla domanda su cosa effettivamente stessero diventando quegli uomini, come risposta giunge solo il "muro" contro il quale il soggetto "sbatt[e] la testa".

L'immagine diventa evanescente quando il rivisitante ricorda la fragilità della coesione del consorzio al sopraggiungere "dei primi spari", quando molti, in panni borghesi, si dileguano e spariscono. Eppure, l'ipotesi irreali non smette di formarsi agli occhi del reduce: "si vorrebbe sapere [...] quale sorte sarebbe stata la nostra se credendo un'ora in più a quella coesione di

origine tutta negativa, senza riguardo per alleati e nemici, tutti assieme ci fossimo aperti una strada verso lo Stretto”, mentre il destino di sconfitta non è altro che “una lunga inerzia di sé”. La visione però giunge a imporsi come scopo della stessa visita ai luoghi della cattura, e quell’immagine dei soldati “unanimi nel solco di uno tra i futuri possibili” diventa ciò che il soggetto “h[a] cercato [...] su quei pochi chilometri rivisitati”.

Lo spettro, in questo caso, non è il ritorno di un passato esistito e defunto, non una formazione per la riemersione di un trauma mai passato, ma l’inattuato futuro del passato, simulacro di un’ipotesi di esistenza, presente inespresso e diverso che pure insiste nell’immaginazione.

4. Conclusioni

La prosa *Ventisei* si conclude con un’articolata riflessione sulla scrittura. Dopo aver constatato, grazie ai versi di Kavafis, la propria natura fantasmatica, il soggetto passa a descrivere la voglia di scrivere che prima si presenta come “mugolio, borbottio, vibrazione insistente”, poi trasforma “la relazione di un viaggio” nel “diagramma” di quella voglia stessa. Ormai non è più tempo di tentare, sapendo di fallire, il racconto ricostruttivo di quella storia lontana ventisei anni: i fatti sono degli storiografi oppure di chi, come il rivisitante, potrebbe raccontarli solo come aneddoti.

“La realtà che ci appassiona nasce sempre lateralmente, obliqua alle realtà in cui ci imbattiamo”: qui Sereni sembra abbandonare qualsiasi progetto che intenda la scrittura come operazione che faccia chiarezza sui fatti. La conclusione si era infatti aperta con una specifica riflessione sull’“indizio di imperfezione” che chi scrive porta con sé: l’assenza di trasparenza che non permette di “convivere pienamente”. Le parole finali sono, a tal proposito, indicative:

Mi sta contro una selva, le parole, da attraversare seguendo un tracciato che si forma via via che si cammina, in avanti (o a ritroso) verso la trasparenza, se è questa la parola giusta del futuro.

La scrittura, se collegata alle precedenti parole, diventa veicolo di riflessione per un diverso modo di esistenza, che porta a quel “convivere pienamente”, collocato nel tempo su cui la prosa si conclude: il futuro. Le realtà laterali – fantasmi, apparizioni, visioni – non sono più solo tracce di una realtà che va ricostruita e risolta: sono piuttosto gli abitanti di quella stessa selva che va attraversata per guardare alla trasparenza, che significa appunto possibilità di una piena convivenza. Nel passo appena letto, la preposizione *verso* accentua fortemente il progetto, più che la meta.

Al di là delle intenzioni meta-poetiche, credo sia decisivo che il racconto si concluda con una proiezione sul futuro, o quantomeno con una cosciente disposizione verso l’anta invisibile del tempo. A dispetto del ripiegamento nichilistico del poeta di *Stella variabile*, più volte sottolineato dalla critica, l’ultimo Sereni conclude le sue prose sotto il segno dell’apertura: abbiamo già rievocato la meditazione sui “cento futuri del passato” del *Sabato tedesco*, sulla quale lo stesso Sereni affermò in un’intervista: “Le cose, nonostante tutto, nascondono sempre una promessa: nel senso che si avverte sempre una possibilità diversa, un altro modo di vita, qualcosa di più pieno. [...] Un’idea di omogeneità, di armonia, di accoglienza accomunante e solidale” (Sereni 1998: 462); oppure si pensi alla breve prosa *Infatuazioni*, datata 1982 (Sereni 2013: 694-95), nella quale un volto e il paesaggio a esso associato scompaiono dalla vita del soggetto, che tuttavia non può fare a meno di constatare quanto “un già noto pendio è un assolato futuro”.

Diverse sono le interpretazioni di questo futuro arretrato al passato, che emerge anche in alcuni testi poetici. Laura Barile,

ad esempio, ne ha messo in evidenza la carica positiva: “Questa aperta ariosità del ri-pro porsi di una cosa già segnata dal dolore è la grande novità delle ultime poesie di Sereni: è il futuro inaspettatamente presente nella rammemorazione del passato” (Barile 2004: 182). Mengaldo, invece, ne ha sottolineato la gemellarità con il passato senza scampo: “Ora la ritrazione del futuro nel passato non è che un altro nome della morte, e dell’istinto di morte, così come – sul piano del vissuto – l’omologazione del tempo non è che un altro nome di quella prigionia che l’uomo aveva subito, segnandolo per sempre” (Mengaldo 2013: 62).

Oltre alla ripetizione dell’essere con i suoi risvolti allegorici, una delle principali conseguenze dell’esperienza di guerra è anche quella “filigrana utopica dell’arte sereniana” di cui ha parlato Lenzini (2018: 68). Da questo punto di vista, *Ventisei* si presenta come una complessiva ricapitolazione delle ripercussioni dell’esperienza vissuta sulla dimensione esistenziale e su quella poetica. A mio giudizio, la tensione che attraversa le pagine di questa prosa, tesa a un fragile equilibrio tra le forze che agiscono nel e sul soggetto sereniano, illustra le diverse prospettive con cui, in sezioni separate e in singoli luoghi dell’opera del poeta, il trauma agisce sulla sfera temporale, con le sue proiezioni psichiche, che si ribaltano in intermittenze del passato e del futuro.

Proporrei, tuttavia, una diversa interpretazione di quel futuro inattuato che pare in qualche modo contenere, nella sua paradossale emersione, elementi di apertura e chiusura. Forse, è proprio mantenendo viva questa contraddizione che diventa più chiara la tensione al futuro che riemerge prepotentemente anche nell’ultimo Sereni¹¹. Se è vero, infatti, che la natura di tempo morto del futuro nel passato spinge a considerarne la sua inattuabilità, tuttavia esso si costituisce anche come visione di “altri modi di vita”, secondo la definizione usata da Sereni nell’intervista prima citata e nella quale, inoltre, specifica

che non si tratta di immagini dal contorno definito secondo i dettami di un'ideologia o di un *a priori* filosofico. Dobbiamo pensare, dunque, che quelle visioni, pur rimanendo ritratte nel passato, hanno la capacità di imporsi come puro strumento del possibile: non perché esse debbano essere riprese e attuate (la chiusura), quanto perché – con la loro mera formazione – mostrano che un'ipotesi alternativa alla ripetizione è possibile (l'apertura). È forse da questa regressione del futuro che nasce lo slancio progettuale dell'ultimo Sereni, che accomuna *Ventisei* a *Un posto di vacanza* (così come, d'altro canto, erano stati compresenti nella proto-edizione del 1980): andare “verso la trasparenza” significa, in definitiva, essere in “un progetto / sempre in divenire sempre / ‘in fieri’”.

NOTE

¹ Sulla relazione tra trauma e spazio e le sue ripercussioni testuali e di poetica in Sereni, importanti le pagine di Giancarlo Alfano, all'interno di un più vasto affresco dedicato alla Prima e alla Seconda Guerra Mondiale e ai loro effetti (2014: 181-95), nonché la ricca introduzione teorica (13-32).

² Diversi critici si sono misurati con questo racconto e la sua importanza, cfr. almeno Memmo (1970), Cipriani (2002), Lenzini (2019). Per una lettura del Sereni prosatore, con particolare riguardo all'ultima stagione, preziosi Grignani (2007: 9-51) e Lenzini (2012: 111-36).

³ Il libro è stato ricostruito da Giulia Raboni nell'edizione degli scritti in prosa sereniani *La tentazione della prosa* (Sereni 1998) ed è oggi leggibile anche nel volume complessivo di *Poesie e prose* (Sereni 2013: 699-801). Le citazioni di *Ventisei* sono tratte da quest'ultimo volume; la prosa è leggibile alle pagine 738-50.

⁴ L'unico caso si dà per le prose inserite nella sezione *Il male d'Africa*, conclusiva nella riedizione del '65 di *Diario d'Algeria*.

⁵ Non a caso, *Ventisei* e *Un posto di vacanza* conoscono una prima diffusione pubblica pressoché coeva, rispettivamente nel 1970 e nel '71 (Cfr. Sereni 1998: 448-52; Sereni 1995: 781).

⁶ Il legame tra ritorno e luoghi è una declinazione di un tema generale che modifica la visione temporale sereniana a partire dalla frattura della guerra:

“Il tempo della poesia del Sereni nel dopoguerra ha acquisito il tema, reale prima che narrativo e poetico, del *ritorno*, della mancanza, della ripetizione e della rammemorazione. Tema che compare in alcune poesie del *Diario d’Algeria*, e che si accamperà con forza assoluta nelle raccolte successive, diventando la modalità costitutiva della grammatica poetica del Sereni maturo” (Barile 2004: 176).

⁷ Per la vicenda redazionale de *La sconfitta* e per la corrispondenza dei passi in *Ventisei* si vedano gli apparati, curati da Giulia Raboni, in Sereni (1998: 451 e 474-75).

⁸ Sul proustismo sereniano, in connessione con la formazione fenomenologica, cfr. Cortellessa (2007); più in generale, con particolare attenzione anche alle connessioni tra *Ventisei* e la *Recherche*, cfr. Francioni (2010: 159-82).

⁹ Il motivo del ritorno dei morti e del dialogo con gli spettri attraversa tutta la critica sereniana, essendo una costante dell’opera in versi e in prosa; mi limito qui a citare i lavori che mi hanno suggerito alcune chiavi di lettura: Agosti (1985); Nisticò (1998); Testa (1999); Testa (2013).

¹⁰ Intitolata *Per rimanere*, la poesia di Kavafis è divisa in due momenti: nel primo si descrive un ricordo di un incontro notturno tra due amanti in un “cantuccio di taverna”; nel secondo, coincidente con i versi dell’epigrafe sereniana, si constata il ritorno del fantasma (anche nel corpo della scrittura) dopo ventisei anni dalla scena descritta. L’intera poesia è leggibile in Kavafis (ed. 2011: 111-12).

¹¹ D’altro canto, già gli *Strumenti umani* si chiudevano con una coniugazione al futuro: il celebre “parleranno” di *La spiaggia*. Tuttavia, più che la dimensione progettuale, lì veniva evidenziata la dialettica tra vite perdute e responsabilità memoriale: “non conta tanto il fatto che essi [i morti] dicano (o abbiano già detto) qualcosa, cioè che la responsabilità dell’enunciazione sia stata saltuariamente delegata a personaggi onirici o a presenze oltremondane; conta piuttosto l’attesa, o magari l’illusione, che i morti – in specie *quei* morti, i sommersi dalla storia – possano un giorno avere un colloquio (*Via Scarlatti*) con il protagonista o con chi verrà dopo” (Scaffai 2015: 168).

BIBLIOGRAFIA CITATA

Agosti, Stefano (1985), “Interpretazione della poesia di Sereni”, *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, ed. D. Isella, Milano, Librex: 33-46.

- Alfano, Giancarlo (2014), *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Franco Cesati.
- Assmann, Aleida (ed. 2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. a cura di S. Paparelli, Bologna, Il Mulino.
- Barile, Laura (2004), *Il passato che non passa. Le "poetiche provvisorie" di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere.
- Cipriani, Stefano (2002), *Il libro della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Cortellessa, Andrea (2003), "Tracce di un'altra guerra tra le 'materie prime' di Vittorio Sereni", *Allegoria*, 40/41: 53-79.
- (2007), "La vita segreta delle cose. Sereni, la fenomenologia e un certo Proust", *Il Verri*, 34: 30-44.
- (ed. 2018), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani.
- Deleuze, Gilles (ed. 1967), *Proust e i sogni*, trad. it. a cura di C. Lusi-gnoli, Torino, Einaudi.
- Fortini, Franco (2003) "Di Sereni", *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 629-61.
- Francioni, Mirko (2010), "Opacità e trasparenza. Proust nella scrittura di Vittorio Sereni", *La presenza di Proust nel Novecento italiano. Debedetti, Morselli, Sereni*, Pisa, Pacini, 159-82.
- Grignani, Maria Antonietta (2007), "Le sponde della prosa di Sereni", *Lavori in corso: poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi: 9-51.
- Kavafis, Costantinos (ed. 2011), *Poesie*, trad. it. a cura di F. M. Pontani, Milano, Mondadori.
- Lenzini, Luca (2012), "Le distanze della prosa: il *Sabato tedesco* di Sereni", *Iterazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Firenze, Cadmo: 111-36.
- (2019), *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet.
- Mazzoni, Guido (2002), *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos.
- Memmo, Francesco Paolo (1970), "Ventisei, verso la trasparenza", *Prospetti*, 20: 59-75.

- Mengaldo, Pier Vincenzo (2013), "Tempo e memoria in Sereni", *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno: 37-62.
- Natale, Massimo (2013), "Il muro di Sereni: una lettura", *Per leggere*, 25: 61-88.
- Nisticò, Renato (1998), *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni.
- Scaffai, Niccolò (2015), "'Il luogo comune e il suo rovescio': effetti della storia, forma libro ed enunciazione negli *Strumenti umani* di Sereni", *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci: 136-71.
- Sereni, Vittorio (1995), *Tutte le poesie*, ed. D. Isella, Milano, Mondadori.
- (1998), *La tentazione della prosa*, ed. G. Raboni, Milano, Mondadori.
- (2013), *Poesie e prose*, ed. G. Raboni, Milano, Mondadori.
- Testa, Enrico (1999), *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.
- (2013), "Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni", *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni: 29-41.

