

# Il trauma della Grande Guerra in poesia

*Lettura comparativa di Giuseppe Ungaretti, Siegfried Sassoon & André Salmon*

Tesi scritta da  
**Nicolas Laurant**

Docente  
**Costantino Maeder**

Anno accademico 2016-2017  
**Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,  
orientation générale, à finalité approfondie**



Université catholique de Louvain  
Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

## Il trauma della Grande Guerra in poesia

*Lettura comparativa di Giuseppe Ungaretti, Siegfried Sassoon &*

*André Salmon*

Tesi scritta da

**Nicolas Laurant**

Docente

**Costantino Maeder**

Anno accademico 2016-2017

**Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,**

**orientation générale, à finalité approfondie**

Introduzione .....	5
Capitolo Primo: l'estetica della guerra .....	9
1. Temi della letteratura di guerra .....	9
1.1 Presentazione .....	9
1.2 La violenza .....	11
1.3 Discorsi in accordo col trauma .....	16
2. Chiavi della poesia moderna per analizzare le forme possibili del trauma .....	18
2.1 Presentazione .....	18
2.2 Trauma e modernità .....	19
2.3 L'evento traumatico .....	21
2.4 La memoria e l'identità .....	23
2.5 La memoria e la moltiplicazione delle voci .....	25
2.6 La "mise en abyme" .....	26
Capitolo Secondo: gli autori .....	30
3. Presentazione .....	30
4. Giuseppe Ungaretti .....	32
4.1 Il poeta e il soldato .....	32
4.2 Raccolte studiate .....	33
5. Siegfried Sassoon .....	35
5.1 Il poeta e il soldato .....	35
5.2 Opere studiate .....	36
6. André Salmon .....	38
6.1 Il poeta e il soldato .....	38
6.2 Raccolte studiate .....	39

Capitolo tre: analisi .....	41
7 Ungaretti: analisi .....	41
7.1 La memoria e l'identità .....	41
7.2 La memoria e la moltiplicazione delle voci .....	49
7.3 L'evento traumatico .....	52
7.4 Conclusione: il trauma nell'opera di Ungaretti.....	54
8 Siegfried Sassoon: analisi.....	54
8.1 L'evento di violenza .....	54
8.2 Dissociazione nella pluralità.....	57
8.3 La memoria e l'identità.....	58
8.4 La ferita del soggetto .....	61
8.5 Conclusione: il trauma nell'opera di Sassoon.....	66
9. André Salmon: analisi .....	67
9.1 L'evento di violenza .....	67
9.2 Come reagire? .....	70
9.3 La memoria .....	72
9.4 Conclusione: il trauma nell'opera di Salmon.....	77
Conclusione generale .....	79
Bibliografia.....	81
Opere studiate.....	85

# Introduzione

La prima guerra mondiale è un evento sconvolgente a tutti i livelli a causa della sua violenza eccessiva che nessuno ha anticipato ma soprattutto a causa della sue conseguenze sulla società europea intera. A livello della letteratura, l'ambiente culturale reagisce naturalmente al bisogno di rappresentare un evento storico fondatore della società moderna del ventesimo secolo<sup>1</sup>. Anche se l'evento diventa il simbolo di una distruzione irrazionale, incarna anche un soffio creativo particolare. La letteratura dell'epoca come il suo pubblico sembra essere stimolata da un entusiasmo a trasformare il soggetto della guerra di trincea in un nuovo genere letterario<sup>2</sup>. Per altro, la produzione poetica aumenta durante la guerra e subito dopoguerra in tutta l'Europa per trasformare la guerra in un fenomeno culturale globale<sup>3</sup>.

L'entusiasmo si spiega non solo a causa dell'importanza culturale dell'evento ma anche dalle specificità della letteratura di guerra. Incarna tensioni tra il suo soggetto storico e le aspirazioni letterarie degli autori. A livello della poesia, il genere riprende la sua funzione sociale antica secondo Laurence Campa<sup>4</sup>. I poeti cantano i grandi campi di battaglia e i morti per la patria nell'obbiettivo di sostenere lo sforzo di guerra. Quando la società dell'epoca riconosce il vero viso della guerra (la violenza eccessiva, l'assurdo dei massacri inutili, la difficoltà di assumere l'atto di uccidere), i poeti sono ancora presenti per verbalizzare le sofferenze fisiche e psicologiche dei soldati<sup>5</sup>. Gli autori trasformano la prima guerra mondiale in una rappresentazione letteraria particolare con i suoi temi e i suoi codici<sup>6</sup>.

Tento tramite la mia analisi di fare una sintesi di questa rappresentazione in legame con il tema del trauma. Infatti, l'evento, la sua violenza, è talmente difficile a sopportare che molti soldati sviluppano un trauma psicologico dopo la loro esperienza nelle trincee. In modo generale, questo trauma si definisce medicalmente dall'incapacità della vittima a integrare razionalmente un'esperienza passata e ripetitiva. La violenza cioè una minaccia di morte<sup>7</sup> definisce anche questa violenza. La problematica sanitaria tocca tutti i paesi implicati in questa guerra

---

<sup>1</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, pp. 55.

<sup>2</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre*, Paris, CNRS, 2006, pp. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> CAMPA Laurence, *Poètes de la grande guerre*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010, pp. 15.

<sup>5</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre, Op. Cit.*, pp. 117.

<sup>6</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009, pp. 14.

<sup>7</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, pp. 27.

industriale e crea tutta una generazione di ex-soldati trasformati per il resto della loro vita<sup>8</sup>. Ho scelto una metodologia particolare nel campo delle analisi sul trauma letterario perché ho definito anteriormente i diversi tratti letterari del trauma per finalmente applicarli<sup>9</sup>. Affermo anche la prossimità formale di questa definizione con la malattia mentale: gli autori che hanno voluto rappresentare un trauma hanno imitato i suoi sintomi tramite la forma e il fondo della loro opera. Dedico quindi il primo capitolo di quest'analisi ai tratti più specifici della rappresentazione del trauma nella letteratura dell'epoca. Questi tratti come la violenza onnipresente, il conflitto tra il poeta e il soldato, l'ironia permettono di creare una metodologia affinché sia possibile rivelare una rappresentazione particolare del trauma nelle poesie studiate.

Il secondo capitolo presenta queste opere e la capacità del genere della poesia a creare un'immagine di un trauma personale. La soggettività caratteristica del genere<sup>10</sup> permette l'esplorazione dei sintomi della crisi interiore propria al trauma. Quest'opinione è condivisa da Shoshana Felman quando analizza l'uso delle particolarità del medio da Paul Celan e Stéphane Mallarmé per rappresentare un'esperienza traumatica<sup>11</sup>. Inoltre, un legame naturale unisce il genere e la prima guerra mondiale. Molti poeti dell'epoca hanno partecipato a questa guerra e hanno preso la penna per illustrare il loro turbamento personale di fronte alla sua violenza<sup>12</sup>. Al contrario, molti soldati si sono ispirati della loro esperienza e si trasformano brevemente in un poeta<sup>13</sup>. La confusione tra le due complica il fenomeno del "poeta di guerra" all'origine del mio primo interesse per il soggetto. Ho dovuto fare una scelta in questa massa di poesie e di autori secondo una definizione precisa. Il "poeta di guerra" si presenta già come un poeta prima la guerra e usa del medio poetico per esprimere una rappresentazione della guerra e delle sue conseguenze<sup>14</sup>. Il legame tra la biografia dell'autore e il suo processo creativo non è un soggetto facile nella critica letteraria ma interessarsi alla biografia dell'autore è fondamentale per capire se l'autore ha vissuto un'esperienza personale o collettiva come il trauma che condiziona la sua opera<sup>15</sup>. Esplicito questa relazione all'inizio del secondo capitolo ma è possibile riassumerla: l'opera testimonia del trauma dell'autore e crea una rappresentazione particolare di un trauma

---

<sup>8</sup> DOUVILLE Olivier, « Des psychanalystes sous la première guerre mondiale: de la névrose traumatique à la folie traumatique », in *Bulletin de psychologie*, 531, 2014, pp. 240.

<sup>9</sup> BALAEV Michelle, « Literary trauma theory reconsidered » in BALAEV Michelle, *Contemporary approaches in literary trauma theory*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 2.

<sup>10</sup> CULLER Jonathan, *Theory of the lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015, pp. 94.

<sup>11</sup> FELMAN Shoshanna & LAUB Dory, *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York, Routledge, 1992, pp. 18.

<sup>12</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 14.

<sup>15</sup> FELMAN Shoshanna & LAUB Dory, *Op. Cit.*, pp. 41.

letterario secondo Shoshana Felman<sup>16</sup>. È quindi necessario esplicitare come gli autori studiati sono stati in contatto con la prima guerra mondiale e analizzare le specificità delle loro poesie dell'epoca.

Il terzo capitolo realizza l'analisi di queste specificità con un obiettivo preciso: studiare la rappresentazione poetica del trauma nata dalla violenza della guerra. Tuttavia, quest'analisi ha un obiettivo più ampio cioè avere uno sguardo europeo sul fenomeno del trauma a livello letterario. A livello medico, il fenomeno è globale quanto la prima guerra mondiale. Questo obiettivo spiega l'analisi comparativa di tre autori di nazionalità diverse. Le nazionalità sono scelte secondo le mie abilità linguistiche ma anche secondo la mia volontà di creare un confronto definito dalla nozione di diversità. Le tre nazionalità sono quindi l'espressione di tre culture diverse con le loro proprietà. Voglio insomma confrontare le specificità di tre autori di cultura diversi a un tema particolare. Questa metodologia si chiama la tematologia.

### *I temi formano il materiale della letteratura<sup>17</sup>*

La lettura critica dei temi esiste da decine di anni e studia come il tema forma il principio d'organizzazione e di creazione di un'opera in particolare. Per realizzare una lettura comparatistica, il tema è studiato secondo una metodologia storica (il fenomeno letterario e il contesto storico si chiariscono mutualmente). Il comparatista deve quindi scegliere opere legate a un'ambiente culturale particolare (in sincronia o in diacronia). Il tema forma quindi un oggetto storico, una figura poetica e il soggetto dell'analisi del comparatista<sup>18</sup>. Il tema è il principio del parallelo realizzato tra le opere.

Nel caso del trauma, forma già un tema nella critica letteraria attuale. Certi titoli di studio attestano di questa fatto come per esempio "Trauma and power in Postcolonial Literary Studies"<sup>19</sup>, "Traumatic silences in contemporary Australian war Fiction"<sup>20</sup> e "The trauma of culture shock"<sup>21</sup>. La mia analisi si iscrive in questa tradizione perché intende il corpus come un rivelatore di una storia culturale (quella dell'Europa subito dopoguerra) ma soprattutto come un oggetto letterario che sviluppa il suo discorso. Spero svelare i diversi aspetti dell'immagine

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 42.

<sup>17</sup> PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, pp. 79.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 80.

<sup>19</sup> VISSER Irene, « Trauma and power in postcolonial literary studies », in BALAEV Michelle, *Contemporary approaches in literary trauma theory*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 106.

<sup>20</sup> LUNNEY Tessa, « Traumatic silences in contemporary Australian war fictions », in STROINSKA Magda, CECCHETTO Vikki, SZYMANSKI Kate (ed.), *The unspeakable: narratives of trauma*, Frankfurt am Main, PL academic research, 2014, pp. 75.

<sup>21</sup> CHETTLE Barbara, « The trauma of culture shock », in STROINSKA Magda, CECCHETTO Vikki, SZYMANSKI Kate (ed.), *The unspeakable: narratives of trauma*, Frankfurt am Main, PL academic research, 2014, pp. 105.

culturale del trauma durante il periodo della prima guerra mondiale ma anche svelare “l’intenzione fondamentale di un autore” secondo Jean-Pierre Richard<sup>22</sup>. L’analisi si situa quindi tra due aspetti della letteratura comparativa, la critica letteraria e la storia delle immagini<sup>23</sup>.

Per realizzare questo progetto, uso dell’immagine della guerra sviluppata nella letteratura dell’epoca in relazione con l’espressione di un trauma ma traccio anche una metodologia per legare queste immagine alle specificità della poesia. Alla fine dell’analisi, spero avere osservato come il tema del trauma struttura un testo poetico. Spero anche rivelare un schema di senso fondamentale nella poetica delle tre raccolte studiate attraverso questa tema. L’analisi ha anche l’ambizione di testimoniare dell’importanza storica e letteraria che ha preso la rappresentazione della guerra e la rappresentazione delle sue conseguenze sulla psicologia degli ex-soldati.

---

<sup>22</sup> RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 2014, pp. 104.

<sup>23</sup> PAGEAUX Daniel-Henri, *Op. Cit.* pp. 88.

# Capitolo Primo: l'estetica della guerra

## 1. Temi della letteratura di guerra

### 1.1 Presentazione

Scrivere sulla prima guerra mondiale non è un atto isolato ma appartiene a una tradizione molto ben presente a livello storico e sociale durante il periodo della guerra o del subito dopoguerra; e questa affermazione è vera anche nel caso della poesia. Secondo Laurence Campa, afferma che questa produzione forma un nuovo genere letterario con i suoi codici e con i suoi temi<sup>24</sup> ciò che crea un nuovo ambiente letterario che si distacca dalla produzione precedente da innovazioni che sono propri all'espressione di un'epoca<sup>25</sup> e così permette al genere del racconto di diffondersi attraverso tutta l'Europa profittando di un ambiente culturale favorevole al soggetto. Una matrice pienamente culturale si crea: è positiva dall'emulazione della letteratura di guerra che provoca l'interesse del pubblico (si osserva una produzione massiccia, piena di diversità, di opere in relazione alla tematica della guerra) attraverso tutta l'Europa o invece è negativa come la descrive Freud nella sua opera, pubblicata nel 1930, *Il disagio della civiltà*<sup>26</sup> perché l'autore descrive una società culturale europea costruito intorno il fascino per la violenza delle prima guerra mondiale.

Si oppone a questa matrice culturale omogenea per l'intero continente toccato dalla guerra, l'idea di una letteratura nata dalla guerra propria a ogni paese. Secondo Pierre Schoentjes, esistono differenze tra la letteratura di guerra nata dalla tradizione culturale inglese e quella nata dalla tradizione francese (in Francia non si ritrova per esempio, la denuncia onnipresente della guerra dai *War Poets*<sup>27</sup>). Benché divergenze esistano fra la letteratura di guerra dei diversi paesi implicati nella guerra, temi simili uniscono tutti i poeti che hanno preso la penna sotto il fuoco della guerra e così, permette di creare un campo favorevole per una lettura comparativa attraverso una sola tematica. È possibile fondare una lettura trasversale studiando solo i grandi punti di convergenza. Per realizzare questo progetto, uso due studi che hanno lo stesso progetto applicato alla scrittura di finzione: *Écrire en guerre, Écrire la guerre*.

---

<sup>24</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 30.

<sup>25</sup> ROYNETTE Odile, SIOUFFI Gilles, SMADJA Stéphanie & STEUCKARDT Agnès, « Langue écrite et langue parlée pendant la Première Guerre mondiale: enjeux et perspectives », in *Romanistisches Jahrbuch*, 2014, pp. 123.

<sup>26</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933*, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>27</sup> WINTER Jay, « Shell-Shock and the Cultural History of the Great War », in *Journal of Contemporary History*, 35, 2000, p.7.

*France, Allemagne 1914-1918* di Nicolas Beaupré<sup>28</sup> e *Fictions de la Grande Guerre: Variations littéraires sur 14/18* di Pierre Schoentjes<sup>29</sup>.

Questi due scienziati propongono una lettura trasversale della letteratura di guerra : Nicolas Beaupré lega letteratura francese e tedesca mentre Pierre Schoentjes presenta un panorama generale delle letterature europee (fra cui quelle inglese, francese e italiana). Quest'ultimo autore mi permette anche di giustificare l'applicazione di risultati ottenuti da una lettura di finzione romanzesca al genere della poesia. Lo schema descritto da Pierre Schoentjes è interamente dedicato allo studio della presenza della tematica della guerra in letteratura come un fenomeno estetico e non storico come può esserlo quello sviluppato da Beaupré. Nicolas Beaupré giustifica spesso l'uso di certe immagini o temi trattati nei romanzi studiati dalla presenza di correnti ideologiche o eventi presenti all'epoca per esempio. Per altro, lo schema di Schoentjes si limita allo studio delle immagini presenti nei romanzi studiati e non ai personaggi o allo sviluppo della trama. Stima che le caratteristiche più fondamentali del romanzo di guerra non sono quelli che definiscono la finzione romanzesca<sup>30</sup> (afferma per esempio che i personaggi hanno raramente un carattere complesso). L'approccio di questo storico garantisce una metodologia che consente una lettura intertestuale e globale della letteratura nata dalla prima guerra mondiale. La transizione della loro metodologia applicata alla finzione romanzesca verso il genere poetico per studiarne il contenuto è quindi facile e adeguato all'obiettivo generale di questo lavoro. Uno studio della tematica del trauma nella poesia di guerra obbliga a definire gli elementi principali che sono propizi alla sua espressione. In un primo tempo, i temi strettamente legati agli aspetti che sono in legame con gli aspetti fondamentali del trauma (la violenza, la delusione, la memoria,...) e poi l'influenza del contenuto traumatico sulla la forma della poesia.

Già definire il trauma poi definirlo in relazione con temi che permettono di rivelarlo nella sua forma la più diretta. Esistono temi ricorrenti alla letteratura di guerra ma in questa descrizione, conservo solo i quelli in relazione con la definizione dell'evento traumatico cioè l'impatto irresistibile di un incidente passato e violento (una minaccia di morte) sulla natura dell'essere della vittima<sup>31</sup>. Per esempio, la relazione tra il soldato e il suo fantasma femminile è un luogo

---

<sup>28</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre, Op. Cit.*

<sup>29</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18, Op. Cit.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>31</sup> WEBER Liegh Ellen, *Ecrire le traumatisme: pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrtikakis et Perec*, tesi di dottorato, Queen's University, Kingston, 2010, pp. 34.

comune di questa letteratura<sup>32</sup> ma il tema non è interessante per descrivere le caratteristiche letterarie del trauma.

## 1.2 La violenza

La violenza è probabilmente l'elemento più evidente quando si parla del trauma della guerra in letteratura, però appare sotto forme particolari a causa della natura stessa della guerra: è l'eccesso e l'inconcepibile. Si sviluppa un vuoto nella percezione, la descrizione di un fallimento quando l'autore cerca di rappresentare direttamente la violenza del campo di battaglia<sup>33</sup>. Confrontato a questo fallimento, l'autore tenta di combattere l'assenza di senso della guerra moderna e dopo l'azione, di dare un senso all'azione passata. Per altro, l'autore è obbligato di illustrare la sua condizione di agente di violenza a causa della presenza della figura del suo nemico. È spesso descritto nella letteratura di guerra come lo specchio delle azioni del soldato.

### 1.2.1 Una guerra sensoriale verso la rottura

Lo stereotipo letterario dell'introspezione prodotta da un narratore non è molto usato dall'autore per descrivere la sua azione come personaggio di soldato nelle finzioni romanzesche di guerra perciò il romanzo usa piuttosto il registro dei sensi e in particolare il senso della vista. È il senso più toccato dalla tempesta della violenza<sup>34</sup> e questa scelta illustra la natura inconcepibile della guerra. L'assenza del narratore e l'uso del registro dei sensi esprimono anche la nozione dell'evento traumatico perché riassumono tutto il ruolo della vittima-soldato, condannato a essere la vittima passiva di uno spettacolo che si impone a lui. Il soldato vede quelli che muoiono a caso sempre di maniera impersonale secondo i bombardamenti o secondo gli attacchi col gas. Vede raramente quelli che uccidono o quelli che lui uccide<sup>35</sup>. Il soldato è incapace di essere totalmente consapevole dei suoi atti e questo fatto afferma ancora la rappresentazione di un evento traumatico perché priva i suoi attori di ragione.

Il confronto tra l'invasione del campo di visione da una violenza onnipresente (l'effrazione della mente della vittima è il tempo del trauma) e la distanza dell'atto fisico della violenza supposta dalla guerra moderna (a causa della portata delle armi moderne<sup>36</sup>) riassume il paradosso sensoriale della prima guerra mondiale. La guerra perturba particolarmente il senso della vista

---

<sup>32</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, Op. Cit., pp. 169.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 45.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 112.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> KAZECKI Jakub, « The functions of humor and laughter in narrating trauma in German literature of the first world war », in STROINSKA Magda, CECCHETTO Vikki, SZYMANSKI Kate (ed.), *The unspeakable: narratives of trauma*, Frankfurt am Main, PL academic research, 2014, pp. 44.

ma gli altri non sono neanche risparmiati e possono essere usati nella descrizione di una situazione di violenza estrema<sup>37</sup>. In modo generale, si può affermare che le metafore sensoriali usate dall'autore illustrano una distanza tra la ragione capace di assimilare completamente la realtà intorno al soldato e della forza di una situazione inconcepibile dove tutti gli estremi coabitano.

Gli attacchi col gas esemplificano questo legame tra la dimensione dei sensi e il fallimento di un tentativo della rappresentazione completa di una scena. Scene emblematiche dei romanzi nati dalla prima guerra mondiale, questi episodi lasciano libera l'immaginazione dell'autore perché si costruiscono a partire di una perdita totale di riferimento per il soldato<sup>38</sup>. Non è in grado di riconoscere razionalmente il mondo intorno a lui perché si trasforma tramite impressioni sensoriali (la dimensione acquatica è una metafora frequente che illustra perdita di riferimento in favore dei sensi) però è una prova psicologica per tutti i soldati perché la morte è dappertutto ed è informe (assomiglia alla nebbia). Gli uomini appaiono sotto forme alterate, sono esseri tra il vivo e la morte o deformati da una proboscide cioè dalla maschera a gas (“Ils vont, gueules monstrueuses, personnages de carnaval ou de cauchemar, effrayant cortège”<sup>39</sup>). Un altro esempio di questa perdita di riferimenti è la difficoltà d'identificare precisamente il colore o l'odore esatti della nebbia<sup>40</sup>. Si ritrova anche qui il legame descritto prima tra i sensi e il fallimento di una rappresentazione razionale ma anche la dimensione creativa all'origine della rappresentazione particolare dell'eccesso della guerra. La sua rappresentazione s'accompagna della descrizione di una moltitudine e di una diversità di impressioni come tentativi di illustrare una situazione così incredibile.

### 1.2.2 Come reagire?

Quando l'autore descrive il soldato confrontato alla tempesta di violenza della guerra, l'uso delle impressioni sensoriali dà una idea della loro confusione. Lo studio delle descrizioni delle reazioni dei soldati permette di capire i primi segni del trauma letterario. Si nota che i soldati mettono direttamente una distanza tra loro e il campo di battaglia e il segno comune di questa reazione è il ridere<sup>41</sup>. La reazione del ridere è opposta a tutte le attese di reazione davanti alla violenza estrema della guerra; traduce una ferita più psicologica che fisica e la difficoltà a

---

<sup>37</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, Op. Cit., pp. 113.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 231.

<sup>39</sup> NAEGELEN René, *Les suppliciés*, Paris, Albin Michel, 1966, pp. 207.

<sup>40</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, Op. Cit., pp. 231.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 55.

integrare lo spettacolo imposto ai loro occhi<sup>42</sup>. L'osservazione della reazione all'azione dell'evento traumatico illustra come la realtà della situazione ferisce direttamente la mente del soldato, come il trauma si sviluppa già sul campo di battaglia.

La tematica della follia illustra anche un comportamento particolare del soldato. Si distacca dal carattere insostenibile dell'evento ma le conseguenze dell'evento nel tempo dimorano perché il soldato si trasforma definitivamente per permettersi di essere felice confrontato alla violenza<sup>43</sup>. Il sintomo della rinuncia a una integrazione razionale dell'evento si presenta tramite il ridere furioso prodotto durante gli assalti. Il soldato non usa più la sua ragione e questo abbandono gli permette di adattarsi alla nuova realtà imposta a lui. Questa forma di ridere illustra una follia irrazionale perché il soldato è incapace di essere consapevole della vera della morte o della violenza. Quest'immagine del ridere si oppone alla sua funzione comune nella letteratura dell'epoca cioè una sdrammatizzazione dell'azione drammatica o del stress<sup>44</sup>. Anche se le scene umoristiche possono assicurare una forma di comunicazione della natura violenta della guerra tramite il carattere profondamente umano dei soldati secondo Jakub Kazecki<sup>45</sup>, il ridere di follia si definisce dall'illustrazione di una violenza inumana a cause delle sue conseguenze sulla mente dei soldati<sup>46</sup>. Si riconosce dalla descrizione del piacere sincero che prende l'uomo nel mondo della guerra e non dalla sua capacità a verbalizzare una situazione umoristica per sdrammatizzare un paesaggio violento<sup>47</sup>.

Poco dopo questo periodo di follia irrazionale, se è in grado di ritornare a sé, l'uomo può prendere il tempo per interrogarsi sul suo comportamento nei confronti della morte. Questo confronto richiede uno sforzo alla memoria per creare un discorso forse inautentico a causa di della difficoltà a integrare l'evento. Per esempio, il discorso è troppo influenzato dalle esperienze delle altre vittime (si può morire secondo tante maniere diverse)<sup>48</sup>. Il trauma nasce del confronto difficile con l'esperienza personale dell'evento di violenza però è anche necessario alla guarigione della vittima; cerca sempre a dare un senso alla sua esperienza<sup>49</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 58.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 59.

<sup>44</sup> KAZECKI Jakub, *Op. Cit.*, pp. 46.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, *Op. Cit.*, pp. 58.

<sup>47</sup> KAZECKI Jakub, *Op. Cit.*, pp. 47.

<sup>48</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre*. *Op. Cit.*, p. 172.

<sup>49</sup> CHETTLE Barbara, *Op. Cit.*, pp. 107.

### 1.2.3 L'altro

La rappresentazione del nemico, il concetto di altro, è sia molto vicino nel suo comportamento (la cosa la più simile a un soldato è ovviamente un altro) sia molto lontano perché è l'agente di tutte le disgrazie che subiscono le sue vittime<sup>50</sup>. Diventa quindi un mostro letterario deformato fisicamente e moralmente (queste deformazioni appartengono a un altro tempo, al contrario della capacità dell'esercito avversario a immaginare nuove forme tecnologiche di morte<sup>51</sup>). Inoltre, il nemico diventa l'occasione di interrogarsi sulla sua violenza a causa della sua prossimità. Di là dai discorsi patriottici che deformano l'immagine del nemico, esiste questo legame tra il soldato e il suo specchio.

### 1.2.4 Violenza personale

La voce del soldato singolo incontra difficoltà a esprimersi nella tempesta sensoriale a causa del distacco psicologico che opera per sopravvivere. Dopo l'evento di violenza e se il soldato è in grado di ritornare a se, il confronto del soldato con i suoi atti suggerisce necessariamente il confronto con la sua violenza. Questo confronto è sempre un momento di crisi perché il soldato si sente molto vicino a un comportamento licenzioso e a una natura guerriera difficile a assumere<sup>52</sup> però il confronto è necessaria tra l'evento e la vittima per permettere a quella di capire il suo trauma.

Per illustrare questa crisi posteriore all'atto di violenza e la difficoltà del soldato di assumere i suoi atti, i romanzi di guerra nascondono la voce del soldato: la voce che narra il momento di violenza è raramente quella che lo provoca nel romanzo<sup>53</sup>. L'autore secondo Schoentjes usa il discorso indiretto, quello dell'aneddoto raccontato dopo l'evento e davanti altri uditori per creare un momento di connivenza. Un altro esempio, il pronome "io" si ritrova raramente associato a un episodio di violenza. Si ritrova molto spesso questo passaggio del discorso individuale che pena a assumere la violenza verso il discorso generale che permette un'appropriazione della violenza personale<sup>54</sup>. Il contesto generale della guerra spiega l'atto personale del soldato perché quest'atto è simile a un migliaio di altri atti. Il discorso dominante nasconde una appropriazione dell'evento dalla voce singola ma permette al soldato di nascondere l'impatto sulla sua psicologia dei suoi atti violenti. La frase "posso uccidere perché rischio di essere ucciso" fa

---

<sup>50</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18, Op. Cit.*, pp. 153.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 154.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 114.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 113.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 116.

parte di questo discorso generale. Si assomiglia ai discorsi dominanti che si ritrovano sotto diverse forme attraverso tutta l'Europa (come per esempio, il discorso sulla fierezza nazionale) che nasconde la violenza della prima guerra mondiale<sup>55</sup>.

Le parole dell'altro diventano il rifugio del soldato, l'atto di uccidere non è più il suo ma appartiene a una tradizione, a un momento collettivo. L'atto non è più un atto ma un discorso che serve a uccidere qualcos'altro durante i momenti di creazione della comunità di soldati: la noia presente nelle trincee. L'atto di uccidere non è capito come un atto personale come lo mostra il conflitto tra Roux che porta la sua voce per difendere la sua propria innocenza e il suo rifiuto personale della violenza e la voce degli altri paesani che lo condanna come disertore nel romanzo, *Roux le bandit*, di André Chamson<sup>56</sup>. Il trauma è un turbamento personale e nasce dalla difficoltà del soldato a riconoscere i suoi atti in questo caos di violenza. La rappresentazione di un discorso generale illustra la difficoltà del soldato a riconoscersi come un individuo singolo nella comunità che si crea.

#### 1.2.5 Come dare un senso?

Esistono due tentativi che si oppongono alla perdita totale di sé tipica del trauma della guerra: morire in martirio e *compatire*<sup>57</sup>. Sono legati alla figura della ferita fisica che permette di dare un riposo al soldato in questo caso. La figura della ferita permette di distaccare della violenza della guerra. Sia il narratore è ferito ed è portato lontano dal campo di battaglia, sia è un testimone delle sofferenze degli altri<sup>58</sup>. Tra il momento della ferita e durante la sua guarigione in ospedale è anche confrontato alla sofferenza degli altri, è possibile dare un senso alla guerra<sup>59</sup>. In primo luogo, la sofferenza permette di mostrare una figura particolare dell'eroe. Il soldato un eroe perché è capace di sopportare la sofferenza. In un secondo luogo, la compassione assicura una comunicazione vitale per narrare il terribile destino dei soldati che sono confrontati a una ferita terribile e quasi incurabile. La ferita diventa l'elemento che provoca la creazione di una memoria e la letteratura assume un ruolo importante creando una forma specifica di comunicazione tra i soldati feriti della grande guerra e l'esteriore<sup>60</sup>. Questi due sensi entrano in conflitto perché costruire una memoria tramite una sofferenza collettiva causata da una ferita terribile è incompatibile con la figura dell'eroe che vince questa ferita.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 136.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 137.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 138.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 82.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 133.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 142.

Al contrario, la ferita può essere il segno dell'incapacità del soldato a gestire il suo dolore per finalmente perdere la sua individualità<sup>61</sup>. Dopo lo shock, la ferita conferma che il soldato non è più il padrone del proprio corpo. Il soldato è torturato tra la scrittura che tenta di rimettere dell'ordine e il suo corpo che continua a incarnare tutta la violenza della guerra che si impone senza controllo. Esprime un vero trauma fisico<sup>62</sup>.

### 1.3 Discorsi in accordo col trauma

Al di là dei temi che descrivono la guerra, alcuni discorsi minoritari sono favorevoli all'espressione del carattere eccessivo della violenza della guerra e dei danni psicologici che può provocare sui soldati. La parola personale dello scrittore si fa più forte qua perché l'evento è usato per diventare il portavoce della denuncia del trauma in una società dominata dai discorsi patriottici<sup>63</sup>. Questi autori danno la voce al soldato per divulgare la sua sofferenza nascosta e passata. Illustra il confronto difficile con la violenza personale che si oppone al discorso generale e si nota due modi di realizzare questo confronto: la delusione e l'ironia.

Quali sono modi di espressioni sensibili alla rappresentazione del confronto del soldato con il suo trauma di guerra? In primo luogo, il soldato si rende conto della voragine tra il discorso patriottico e la realtà disumanizzata della guerra<sup>64</sup>. Guarda con amarezza gli errori del passato e rende conto man mano che la realtà può essere deludente. Nicolas Beaupré describe la caduta dei discorsi patriottico come un vero episodio traumatico tanto la caduta lascia un posto vuoto: il soldato è privato dei suoi punti di riferimenti comuni come il dovere o la gloria<sup>65</sup>. La reazione a questa caduta è il rifiuto violente di tutte le forme di discorsi patriottici (o eroici) che provengono di persone che non hanno vissuto la guerra<sup>66</sup>. La delusione si infiltra nella sua mente ma la caduta del discorso eroico permette al soldato di fondare il suo sguardo personale sull'evento<sup>67</sup>.

In secondo luogo, appare allora l'ironia perché confronta facilmente la natura della violenza della guerra e i discorsi patriottici tramite la forma della denuncia. Nel caso dell'opera letteraria, l'ironia è l'interpretazione contraria dei sensi contenuti in quest'opera per tracciare

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>62</sup> RENARD Virginie, *The great war and post-modern memory: the first world war in contemporary british fiction (1985-2000)*, tesi di dottorato, Université Catholique de Louvain, 2008, pp. 196.

<sup>63</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre. Op. Cit.*, pp. 116.

<sup>64</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18, Op. Cit.*, pp. 35.

<sup>65</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933. Op. Cit.*, pp. 185.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> LEBLOND Aude, « "Il ne peut y avoir là-dessus que de mauvaise littérature." Le récit impossible de Prélude à Verdun et Verdun », in *Roman 20-50*, 49, 2010, pp. 43.

un nuovo discorso dissimulato<sup>68</sup>. L'ironia nasce dal rapporto che costruisce l'opera poetica con il suo contesto perché il discorso ironico appartiene a un tempo e uno spazio preciso secondo Pierre Schoentjes<sup>69</sup>. In questo caso, l'ironia presente nella poesia di guerra gioca con l'immagine dell'eroe diventata subitaneamente obsoleta<sup>70</sup>. Per esempio, non sono più degli eroi del campo di battaglia ma degli sterratori in accordo con la loro vera natura di origine (molti soldati provengono di ambienti rurali, sono vicini alla loro terra<sup>71</sup>). È anche una metafora della prossimità della morte e del destino di tutti: essere seppelliti nella terra. Si vede la nascita di una nuova sensibilità letteraria, l'ironia universale. L'appello generale alla morte contenuto nella metafora del sterratore illustra un fatto: il soldato si rende conto che la violenza della guerra non serve a niente ed è meglio morire il più rapidamente possibile. L'ironia permette di dare la voce a una contestazione che proviene dai partecipanti stessi alla guerra. Per esempio, l'espressione "der des der"<sup>72</sup> in francese contiene tutto l'ironia della prima guerra mondiale perché confronta la violenza del campo di battaglia provocata dai soldati alla loro volontà di uccidere la guerra<sup>73</sup>. La prima ironia della guerra secondo Pierre Shoentjes è quella della sua origine perché sorge improvvisamente e prende il controllo il destino di migliaia di persone che vogliono la pace in grande maggioranza<sup>74</sup>. Al contrario dell'ironia verbale nata dalla disapprovazione del discorso eroico, l'azione propria alla prima guerra mondiale evidenzia l'ironia di situazione cioè la concentrazione particolare dei suoi fatti per fare apparire il potere assurdo del destino<sup>75</sup>.

Il modo di espressione dell'ironia permette al scrittore di integrare al suo romanzo la voce critica dei soldati che provengono dall'interno della guerra<sup>76</sup>. L'ironia permette a una nuova voce di schiudersi e il confronto di questa voce alla loro natura presunta di eroe permette di illustrare la situazione eccezionale della prima guerra mondiale dove tutto è questionato.

---

<sup>68</sup> SCHOENTJES Pierre, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Librairie Droz, 2007, pp. 8.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 263.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 264.

<sup>71</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, *Op. Cit.*, pp. 61.

<sup>72</sup> « Dernière des dernières »

<sup>73</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre*. *Op. Cit.*, pp. 64.

<sup>74</sup> SCHOENTJES Pierre, *Silhouettes de l'ironie*, *Op. Cit.*, pp. 269.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 284.

<sup>76</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, *Op. Cit.*, pp. 64.

## 2. Chiavi della poesia moderna per analizzare le forme possibili del trauma

### 2.1 Presentazione

In questa parte del lavoro, tento di spiegare il concetto di trauma letterario alla luce di concetti poetici adattati alla sua espressione affinché sia possibile una lettura della nozione trauma nel genere della poesia. In modo generale, gli scrittori di romanzi che hanno voluto illustrare il trauma hanno preferito una rappresentazione iconica cioè una rappresentazione diretta dei sintomi della malattia, usando tecniche stilistiche specifiche per illustrarli<sup>77</sup>.

*Such stylistic techniques and mode of narration remain faithful to the nature of trauma and effectively approximate for the reader the psychological obstacles to narrating and recovering from traumatic experience.*<sup>78</sup>

Questa affermazione illustra la presenza di una relazione tra la natura dell'esperienza psicologica e le rappresentazioni estetiche che ci sono legate. Infatti, la letteratura nata dalla guerra si interessa molto alla distruzione delle relazioni tra l'individuo e la sua identità, tra l'interiorità e l'esteriorità e il valore della polifonia delle voci secondo Pierre Schoentjes<sup>79</sup>. Si osserva all'epoca un rifiuto crescente della norma estetica in vigore nella letteratura per fondare una nuova norma nata da sperimentazioni<sup>80</sup>. Il mio obiettivo è quindi di studiare come scrittori hanno usato il genere poetico per esprimere queste sperimentazioni proprie all'epoca e come esprimono un trauma letterario perciò ho bisogno di fissare un'analisi della poetica moderna che si preoccupa di elementi legati alla sua definizione.

*"Un événement traumatique se définit par sa capacité à susciter de la peur, de l'impuissance ou de l'horreur face à la menace d'une blessure ou de la mort"*<sup>81</sup>.

In questa definizione, Ellen Leigh Weber afferma che l'evento traumatico corrisponde a tre cose primordiali: a) l'evento che si definisce dalle sue caratteristiche spaziali e temporali b) la natura di quest'evento: la minaccia della distruzione, l'inconcepibile del mondo della morte c) la reazione della vittima che si trova nell'incapacità di agire, in una posizione passiva in

---

<sup>77</sup> RENARD Virginie, *Op. Cit.*, pp. 154.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, *Op. Cit.*, pp. 19.

<sup>80</sup> ROYNETTE Odile, SIOUFFI Gilles, SMADJA Stéphanie & STEUCKARDT Agnès, *Op. Cit.*, pp. 18.

<sup>81</sup> WEBER Liegh Ellen, *Op. Cit.*, pp. 7.

quest'ambiente. Il trauma sono le conseguenze nel tempo della reazione della vittima all'evento traumatico<sup>82</sup>. Queste conseguenze agiscono quindi sulla difficoltà della vittima a integrare alla sua memoria questo evento<sup>83</sup>. È necessario studiare come il linguaggio poetico può essere usato per rappresentare questa difficoltà.

## 2.2 Trauma e modernità

Secondo Hugo Friedrich<sup>84</sup>, la poesia moderna dell'epoca del dopoguerra e in Europa si consacra alla sua causa, quella del linguaggio. La molteplicità delle sue tradizioni estetiche si uniscono nell'unica ambizione di separarsi dalle significazioni fisse di una espressione troppo codificata per fondare un nuovo linguaggio da sperimentazioni quasi scientifici. L'essenza della creazione poetica moderna si crea dal "buco nero" del linguaggio tradizionale e dalla constatazione che gli schemi tradizionali di senso che approfondiscono la relazione tra il soggetto e il reale non sono sufficienti. A prima vista, l'estetica della poesia moderna sembra essere in accordo perfetto per il trauma letterario perché il trauma nasce dalla difficoltà a appropriarsi un reale troppo minaccioso. Rappresentare un trauma si realizza quindi grazie a sperimentazioni stilistiche che illustrano il turbamento che separa la vittima del trauma e l'evento traumatico.

L'interesse della poesia moderna definita da Hugo Friedrich precedentemente si attarda solo sulla fondazione del linguaggio propri ai poeti, isolato del reale perché realizza il suo progetto estetico in autonomia. Al contrario di questa prima opinione, la letteratura che indugia sull'illustrazione di un trauma letterario hanno la particolarità di non lasciare totalmente l'autore nella libertà formale di un nuovo linguaggio come lo descrive Hugo Friedrich ma di illustrare il fallimento degli schemi tradizionali di senso a catturare l'evento traumatico nella sua globalità<sup>85</sup>. Per continuare questa affermazione, tento di definire un'analisi del trauma letterario in poesia fondata sulla relazione che unisce l'autore, il suo sguardo stilistico, al reale anche se questa relazione è molto perturbata o difettosa. Il trauma letterario nasce dalla rappresentazione della relazione che crea l'autore con il reale perché il trauma nasce sempre da un rapporto difficile della vittima con il passato dell'evento traumatico<sup>86</sup>. A questo livello, appare che la

---

<sup>82</sup> BALAEV Michelle, « Literary trauma theory reconsidered », in BALAEV Michelle, *Contemporary approaches in literary trauma theory*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 7.

<sup>83</sup> GORDON Avigail & SZYMANSKI Kate, « Breaking the silence : reevaluating what makes an experience a trauma », in STROINSKA Magda, CECCHETTO Vikki, SZYMANSKI Kate (ed.), *The unspeakable: narratives of trauma*, Frankfurt am Main, PL academic research, 2014, pp. 252.

<sup>84</sup> FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, tradotto del tedesco da Demet Michel-François, Paris, Denoël, 1976, pp. 223.

<sup>85</sup> FELMAN Shoshanna et LAUB Dory, *Op. Cit.*, pp. 21.

<sup>86</sup> BALAEV Michelle, *Op. Cit.*, p. 5.

fenomenologia sia centrale per approfondire il trauma letterario perché il suo campo d'azione si trova nell'intervallo, la distanza irreducibile tra il reale e il linguaggio<sup>87</sup>.

Questa affermazione permette di definire i tratti necessari per analizzare una poesia che si concentra sul trauma cioè nella sua difficoltà a verbalizzare l'evento traumatico. La poesia del trauma riconosce il caos delle impressioni crudi, delle idee subite ma anche il discorso della forma poetica che crea un nuovo sistema. Il dubbio del trauma non si distacca ancora del contenuto poetico perché proclama la coesistenza di un sistema e del suo fallimento, una crisi dei modelli<sup>88</sup>.

L'analisi di Michel Collot presentato nel suo libro *La poesie moderne et la structure d'horizon*<sup>89</sup> si preoccupa dell'esperienza poetica moderna come il confronto del soggetto col reale intorno a lui grazie al linguaggio. Michel Collot usa del concetto d'orizzonte per definire le principali caratteristiche della sua definizione della poesia moderna: il reale è composto di una indeterminazione incondizionata dove il linguaggio permette solo di affermare un limite a questa indeterminazione. L'orizzonte della conoscenza è un concetto paradossale composto di un'apertura all'infinito, allo sconosciuto ma anche da un limite sempre presente. Si ritrova in questo concetto il "buco nero" proprio alle sperimentazioni stilistiche dell'ambiente culturale di dopoguerra (il "buco nero" è la metafora del reale che gli schemi tradizionali sono incapace di rappresentare completamente come per esempio in Germania<sup>90</sup>) ma la presenza dell'uomo è sempre necessario nella metafora dell'orizzonte: l'indeterminazione del reale è semplicemente l'altra faccia della determinazione ancora presente.

Il trauma unisce anche la vittima spaventata all'evento inconcepibile e pone allo stesso momento un limite sempre presente. Questo limite è la capacità dell'autore di usare della scrittura per combattere l'indeterminazione<sup>91</sup>. Questo limite è quella del linguaggio che non è mai sufficiente per descrivere tutto il reale ma si trova sempre qualcuno per confrontarsi all'evento con la sua volontà d'imporgli il suo limite, l'orizzonte. Quest'analisi fenomenologica della poesia si intreccia facilmente con la definizione minimale del trauma perché osserva la relazione che unisce la vittima e l'evento traumatico. Gli sforzi della vittima per confrontarsi all'evento e

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> WEBER Liegh Ellen, *Op. Cit.*, p. 2.

<sup>89</sup> COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

<sup>90</sup> KAZECKI Jakub, *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>91</sup> VICKROY Laurie, *Trauma and survival in contemporary fiction*, Charlottesville, University of Virginia Presse, 2002, pp. 12.

l'eccesso dell'evento diventano le metafore della struttura del linguaggio e dell'indeterminazione irreducibile del reale.

### 2.3 L'evento traumatico

Come illustrare le deformazioni proprie alla sua natura traumatica di un evento?<sup>92</sup> Infatti, la caratteristica del trauma secondo Dory Laub è di trasformare la rappresentazione che si fa la vittima del suo vissuto. La natura dell'esperienza disturba una rappresentazione razionale (ordinata dai schemi tradizionali di senso) della realtà<sup>93</sup>. L'obbiettivo è allora di essere in grado di riconoscere i luoghi di apparizione delle deformazioni provocate dalla densità dell'evento attraverso una pluralità di forma propria al genere poetico.

Sembra che sia impossibile ricostruire questa deformazione tipica di una rappresentazione normalizzata perché la poesia non ha l'ambizione di produrre un discorso sensato però se la poesia non afferma niente però dice sempre qualcosa secondo Jakobson<sup>94</sup>. Il referente non scompare perché la poesia lo prende per arricchirlo ed esplorare tutte le sue rappresentazioni potenziali<sup>95</sup>. La poesia si trasforma in una finzione linguistica come lo chiama Jakobson<sup>96</sup> per essere in grado di dire tutta la complessità dell'evento creando nuovi cammini tra il referente e il suo segno. Secondo la lettura di Collot, la poesia contiene la totalità delle esperienze possibili<sup>97</sup> e si trasforma in una ricostruzione dell'evento secondo un aspetto particolare. Il mestiere del poeta consiste a liberare la sua parola al mezzo di giochi formali del linguaggio per rivelare man a mano questa totalità. Il mio obbiettivo è di osservare la diversità dei percorsi formali che realizza il poeta per ricostruire l'evento traumatico.

#### 2.3.1 Testimone

La prima scelta poetica di scrittori di finzione per ricreare l'evento della prima guerra mondiale è quella di presentare un testimone confrontato all'evento<sup>98</sup>. Questa posizione significa che gli romanzieri dell'epoca usano di una voce narrativa che non appartiene strettamente alla finzione. Il campo letterario è all'epoca un luogo di sperimentazioni e di ricerca, caratterizzata dalla commistione dei generi come in questo caso della storia e della finzione<sup>99</sup>. Al di là della

---

<sup>92</sup> LEBLOND Aude, *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>93</sup> FELMAN Shoshanna et LAUB Dory, *Op. Cit.*, p.78.

<sup>94</sup> JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977, pp. 92.

<sup>95</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 25.

<sup>96</sup> JAKOBSON Roman, *Op. Cit.*, pp. 92.

<sup>97</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 56.

<sup>98</sup> LACOSTE Charlotte, « L'invention d'un genre, *Témoins* de Jean Norton Cru », in *Texte !*, 12, 2007, p. 13.

<sup>99</sup> BEAUPRÉ Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 112, 2011, pp. 54.

gerarchia tradizionale, la figura del testimone esprime quindi una figura ambivalente perché è distante dall'evento a causa della sua ambizione storica di costruire un evento tramite la parola e di assumere un ruolo particolare rispetto a quest'ambizione<sup>100</sup> ma è anche vicino all'evento perché fa parte del paesaggio descritto.

*[Le témoin] est un être jeté dans la tourmente, vivant sa participation au combat de façon fragmentaire et myope<sup>101</sup>*

Ruth Amossy afferma che la figura del testimone crea un dislivello tra uno stereotipo letterario che lo condanna al discorso nato da un punto di vista quasi inesistente (un'ambizione contenuta anche nella natura storica e ampia dell'evento<sup>102</sup>) e una riproduzione creata all'origine di un momento di perdita di coscienza propria a un evento più carico in impressioni forti (un evento che diventa più letterario). La descrizione della prima guerra mondiale si realizza grazie a una scelta difficile e raramente completa tra una comunicazione con un obiettivo di verità storica (cioè l'essenza della storia<sup>103</sup>) e una pittura emotiva.

L'opposizione tra la figura della vittima e l'ambizione di uno sguardo neutro è fondamentale per capire il trauma perché la conoscenza dell'evento e delle sue circostanze si realizza grazie a un processo progressivo di svelamento. Nasce facilmente dalla posizione della vittima però la posizione neutra garantisce una distanza di sicurezza sufficiente con l'evento<sup>104</sup>. L'ambizione del testimone a narrare la verità storica dell'evento permette di tacere il suo turbamento personale al suo contatto. La vittima del trauma ha la scelta tra confrontarsi direttamente alla ferita o negarla per parlarne indirettamente e in quest'ultimo caso, non si libera dell'evento che continua a ossessionarlo<sup>105</sup>.

In modo generale, il ritratto dell'evento fatto dal testimone è sempre incompleto perché è impossibile sostituire l'esperienza completa di un soldato secondo Luc Rassin<sup>106</sup>, ma questo vuoto permette l'espressione della difficoltà dell'"io" a situarsi nel paesaggio della guerra e a svelare una parte del suo trauma. La guerra è l'evento più condiviso durante quest'epoca, darsi

---

<sup>100</sup> FELMAN Shoshanna et LAUB Dory, *Op. Cit.*, pp. 76.

<sup>101</sup> AMOSSY Ruth, « Du témoignage au récit symbolique: le récit de guerre et son dispositif énonciatif », in MILKOVITCH-RIOUX Catherine & PICKERING Robert, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 90.

<sup>102</sup> LACOSTE Charlotte, *Op. Cit.*, pp. 38.

<sup>103</sup> RENARD Virginie, *Op. Cit.*, p. 33.

<sup>104</sup> FELMAN Shoshanna et LAUB Dory, *Op. Cit.*, pp.15.

<sup>105</sup> WEBER Liegh Ellen, *Op. Cit.*, pp. 14.

<sup>106</sup> RASSON Luc, « Comprendre avec sa chair: lettres de guerre chez Henri Barbusse, Jean Bernier et Erich-Maria Remarque », in MILKOVITCH-RIOUX Catherine & PICKERING Robert, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 130.

una posizione precisa in un'ampia rappresentazione letteraria è quindi una sfida fondamentale<sup>107</sup>. L'opposizione delle due nature del testimone dimostra che i tratti per descrivere un evento violento contiene una scelta estetica propria alla rappresentazione di un trauma letterario. Il mio obiettivo è di osservare questa scelta estetica nella poesia di guerra.

### 2.3.2 Spazio

La posizione dell' "io" è anche in relazione alla natura dello spazio descritto dal testimone. Michel Collot usa della psicanalisi del paesaggio per descrivere la relazione che unisce il punto di vista e l'evento offerto alla sua visione. La posizione più interessante nella descrizione del trauma poetico è quella dello spazio immediato: l' "io" non prende una distanza sufficiente per poter produrre un discorso comunicabile e organizzato<sup>108</sup>. Il soggetto non è in grado di avere una visione globale dell'oggetto e quest'oggetto invade la sua percezione. Rimangono solo impressioni dirette, sentimenti o immagini senza forme precise. Infatti, la verbalizzazione di questo spazio dall'autore si fa al mezzo di immagini letterarie e associazioni i più lontani dell'ordine codificato del linguaggio<sup>109</sup>.

La difficoltà di interpretazione crea una natura troppo densa dell'evento descritto e, secondo Michel Collot, l'osservatore può perdersi in questa indeterminazione perché non stabilisce una posizione fissa in un fuoco di immagini<sup>110</sup>. Al contrario, un paesaggio descritto da un posto più lontano e da un ampio sguardo illustra una distanza protettiva ma anche una distanza che non permette di capire la vera natura delle cose<sup>111</sup>. La natura dello spazio descritto dal testimone dà informazioni rispetto all'impatto dell'evento su questo testimone e quindi raggiunge un campo favorevole all'espressione di un trauma letterario. Per esempio, quando il testimone si trova vicino alla violenza, la poeticità è la possibilità la più evidente per dire una realtà così incredibile e secondo Laurence Campa<sup>112</sup>.

## 2.4 La memoria e l'identità

La memoria è centrale nel trauma perché è il luogo di confronto coll'evento. La ferita è un elemento del passato ma la sua presenza è problematica nel presente e determinante per l'identità della vittima. La memoria in modo generale costituisce una parte importante

---

<sup>107</sup> HEIMBURGER Franziska & PATIN Nicolas, « La Grande Guerre comme initiation. Vivre et dire les premières expériences », in *Histoire@Politique*, 28, 2016, pp. 3.

<sup>108</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 75.

<sup>109</sup> LEBLOND Aude, *Op. Cit.*, pp. 12.

<sup>110</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 75.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.* pp. 15.

dell'identità di una persona e il trauma è un luogo d'indeterminazione, fonte di una moltiplicazione di sensi. Quest'indeterminazione può esprimersi attraverso gli effetti stilistici della poesia come per esempio la confusione tra diverse identità difficilmente identificabile per l' "io" nel poema come lo suggerisce il fenomeno di dissociazione. Per esempio, André Salmon gioca con le espressioni francese "changer de peau", "vouloir la peau" e "sauver sa peau" per esprimere la difficoltà dei soldati a riconoscersi<sup>113</sup>.

Per introdurre la relazione tra l'identità e il trauma, il concetto di dissociazione di Ellen Leigh Weber è il più adatto<sup>114</sup>. Può definirsi come la rottura tra i sentimenti, i pensieri, le azioni dell'individuo e il suo stato cosciente per mettere una distanza salutare con l'evento traumatico. La memoria ha quindi due nature diverse: la prima parte che valuta razionalmente la situazione vissuta durante il momento del passato e la seconda che contiene le impronte inconsapevoli dell'evento che sorgono al presente. La prima si compone della storia della nostra vita organizzata anche in una dimensione sentimentale poiché raggruppa le emozioni provocate dall'evento e la valutazione dell'evento dall'individuo (mi piace/non mi piace). Secondo Paul Ricoeur, questa memoria è legata alla nostra capacità come essere umano a creare una narrazione della nostra identità (che è dinamica e non necessariamente vera)<sup>115</sup>. La seconda parte è quella del trauma cioè l'insistenza disordinata della memoria al presente<sup>116</sup>.

La personalità dell'individuo si divide anche in due, tra la sua parte del passato contaminata e quella del presente cosciente. La coesistenza delle due è problematica nel caso di un trauma legato alla guerra perché l'"io" presente non sa come gestire una memoria violenta che ha come particolarità di imporsi senza controllo. I ricordi in provenienza da questa parte sono molto precisi perché non sono alla disposizione del soggetto<sup>117</sup>. Sono privo di un codice verbale e un richiamo della situazione particolare può provocare la loro risalita brutale. A livello della rappresentazione letteraria dell'eventi traumatico, si ritrovano la descrizione di quest'invasione e della chiarezza di questi ricordi al presente dalla trascrizione dai onomatopee dei fischi delle granate per esempio<sup>118</sup>. La letteratura nata dalle guerra è profondamente all'esplorazione delle metafore legate al suono<sup>119</sup>. Queste figure letterarie formano una estetica del frammento dove il campo di battaglia appare solo tramite impressioni con una natura precisa (sono dei rumori)

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 95.

<sup>114</sup> WEBER Liegh Ellen, *Op. Cit.*, pp. 9.

<sup>115</sup> RENARD Virginie, *Op. Cit.*, pp. 20.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 10.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pp. 11.

<sup>118</sup> WAHL Philippe, « Contextualisation et configuration discursive. L'image de guerre Les obus miaulent », dans *Pratiques*, 165-166, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 10 avril 2016, pp. 3.

<sup>119</sup> ROYNETTE Odile, SIOUFFI Gilles, SMADJA Stéphanie & STEUCKARDT Agnès, *Op. Cit.*, pp. 19.

ma difficilmente intellegibili. Il grido dei soldati è anche un esempio di questa estetica del frammento nata dall'uso delle metafore legata al suono come la descrive Charlotte Lacoste<sup>120</sup>. Per altro, la poesia della nuova generazione è il luogo dove un dialogo tra diversi registri appartenendo a un caos di voci si realizza<sup>121</sup>. Per approfondire, l'onomatopea è particolarmente legata all'evocazione di una esperienza incosciente di una situazione particolare del passato poiché significa una regressione completa verso l'incosciente dove i ricordi non sono codificati dal linguaggio (un'espressività ingenua propria ai bambini)<sup>122</sup>. La memoria appare secondo una assenza di codice e dei segni del campo di battaglia e le impressioni subconscie contenute nella memoria del soldato danno la vita a un passato ancora doloroso ma chiaro nel suo impatto sul presente.

## 2.5 La memoria e la moltiplicazione delle voci

La difficoltà di mantenere l'originalità della sua storia in un evento condiviso da una società intera<sup>123</sup> o di darsi una posizione fissa rispetto all'evento traumatico (come l'illustra la figura del testimone) sembra essere una difficoltà propria dell'epoca. Il concetto di dissociazione si illustra già tramite la pluralità di posizione e d'identità che prende la figura letteraria del soldato confrontato all'evento però quest'analisi si concentra sulle conseguenze di questa pluralità cioè la difficoltà ad avere una memoria coerente per il soldato singolo<sup>124</sup>. L'enormità dell'evento passato e la massa di uomini che ci partecipano crea un vuoto nella memoria personale tipico della modernità secondo Nicolas Beaupré<sup>125</sup>. La molteplicità di voci che lo scrittore include nel suo discorso rappresenta un oggetto difficile da definire però circondato da un'infinità di tentativi per farlo. Si osserva di nuovo una posizione intermedia tra il buco nero dell'evento e una distanza incarnata dalla moltiplicazione delle voci che permettono di parlarne<sup>126</sup>. Infatti, lo schema dell'orizzonte della conoscenza secondo Michel Collot si costruisce progressivamente tramite la ripetizione e la diversità dei punti di vista<sup>127</sup>. In reazione all'incontro della parte incosciente della memoria del soldato singolo, il poeta cerca grazie al suo gesto poetico (solo tentativi mai completi<sup>128</sup>) a delimitare i bordi dell'abisso per dominarlo.

---

<sup>120</sup> LACOSTE Charlotte, *Op. Cit.*, pp. 12.

<sup>121</sup> ROYNETTE Odile, SIOUFFI Gilles, SMADJA Stéphanie & STEUCKARDT Agnès, *Op. Cit.*, pp. 21.

<sup>122</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 153.

<sup>123</sup> HEIMBURGER Franziska & PATIN Nicolas, *Op. Cit.*, pp. 3.

<sup>124</sup> RENARD Virginie, *Op. Cit.*, pp. 30.

<sup>125</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933*, *Op. Cit.*, pp. 15.

<sup>126</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, p. 136.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp. 211.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pp. 212.

Si ritrova questa dinamica della ricerca costante nel trauma perché si caratterizza da tentativi per farlo apparire attraverso le forme le più antagoniste<sup>129</sup>. La poesia “Death Fudge” di Paul Celon è un esempio di questo fatto perché mescola gli orrori della seconda guerra mondiale all’atto di bere tramite la forma di un lamento polifonico<sup>130</sup>. Bisogna identificare le identità presenti ma anche focalizzarsi sulle loro relazioni che possono apparire all’orizzonte del trauma. Secondo Michel Collot, il mistero dell’esperienza vissuta dall’altro ma anche i rapporti tra le diverse posizioni dell’“io” in rapporto allo spazio del paesaggio esprimono una ricerca posteriore all’esperienza del reale difficile ad appropriarsi<sup>131</sup>. A livello poetico, tento nella mia analisi di studiare i diversi protagonisti e di definire il loro rapporto con l’evento traumatico, la violenza della guerra. Il trauma provocata dalla perdita di punti di riferimento del soldato singolo diventa la fonte della creazione per l’autore perché la rappresentazione di una progressiva, diversa e ripetitiva riflessione posteriore all’evento illustra un trauma propria alla prima guerra mondiale cioè la difficoltà di crearsi una memoria personale. Lo sguardo posteriore del soldato singolo pena a definirsi completamente rispetto a questo passato però il poeta tramite il suo gesto creativo permette di rappresentare questa memoria difettosa ma soprattutto di esplorare i suoi limiti<sup>132</sup>.

## 2.6 La "mise en abyme"

La “mise en abyme” si definisce dalla capacità di un testo letterario a esplorare le sue modalità di espressione cioè la totalità del quadro dell’opera: l’autore, il linguaggio, il suo soggetto,... e a definire queste modalità in un’operazione di riflessività<sup>133</sup>. A livello della letteratura di guerra, esiste una voragine che separa il passato, tempo della guerra e il presente, tempo della pace. Il fenomeno pragmatico della scrittura illustra la volontà di fare il ritratto del trauma attraverso un movimento di andata e ritorno nel tempo. Un buon esempio di questo fenomeno è l’autore francese Maurice Genevoix che cancella o riscrive nel corso delle edizioni una scena del suo romanzo autobiografico *Ceux de 14* giudicata troppo imbarazzante perché la scena presenta l’omicidio di "quatre boches isolés"<sup>134</sup> di spalle. L’episodio illustra due effetti contrari del rapporto complesso tra passato e presente proprio al trauma: o l’autore non ha la coscienza a

---

<sup>129</sup> ENGEL Vincent, « Le procès de Shamgorod d’Elie Wiesel: ‘imager’ l’inimaginable mal », in *Imaginaires du mal*, sotto la direzione di Watthee-Delmotte Myriam & Deproost Paul-Augustin (ed.), Paris, Cerf, 2000, pp. 260.rasso

<sup>130</sup> FELMAN Shoshanna & LAUB Dory, *Op. Cit.*, pp. 29.

<sup>131</sup> COLLOT Michel, *Op Cit.*, pp. 185.

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> DÄLLENBACH Lucien, « Mise en abyme », in *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consultato il 6 agosto 2017. Disponibile su

<http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/mise-en-abyme/>

<sup>134</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, *Op. Cit.*, pp. 113.

posto e guarda con occhio critico i suoi atti sia la situazione è isolata nella sua memoria perché le circostanze sono eccezionale<sup>135</sup>. Questi due elementi contrari condizionano il rapporto della penna agli atti passati. La parola giudica o dice tutto sotto la protezione di una scusa, una circostanze eccezionale<sup>136</sup>. Quando i tratti di questo andata e ritorno nel tempo sono illustrati dalla letteratura, la “mise en abyme” delle circostanze della presa di parole del soldato permette di conoscere la nascita del trauma letterario nella sua definizione la più minimale cioè il suo rapporto tra passato e presente.

Per altro, quando il soldato tenta di fare un’opera d’arte dalla sua esperienza di guerra, la separazione esatta tra il soldato e il poeta è difficile da definire<sup>137</sup>. Lo scrittore si ritrova in una posizione poco confortevole perché è posseduto dalle sue aspirazioni estetiche, posteriori all’evento, ma è anche animato da un desiderio di reale, di ricreazione dell’evento<sup>138</sup>. È una contraddizione teorica tipica dell’epoca nata dall’ambivalenza dell’identità degli scrittori e della pressione del genere del testimone nel campo letterario<sup>139</sup>; la pressione dell’evento storico condiziona l’evoluzione della produzione letteraria. Per esempio, molti scrittori rifiutano la metafora perché è giudicata troppo lontana dal loro desiderio di realismo (un desiderio condiviso dai loro lettori)<sup>140</sup>. Il rifiuto della metafora mette la letteratura in crisi perché gli romanzieri si rendono conto che ha il potere di illudere tanto la guerra ha il potere di disorientare i soldati. Uno strano parallelismo tra la guerra e l’arte poetico appare e Schoentjes fa luce su questa relazione:

*"Faire la guerre, c'est reconnaitre la nature mensongère des images"<sup>141</sup>*

Illustra di nuovo il paradosso tra l’illusione provocata dal linguaggio e la presa di coscienza di un difetto di realismo dell’evento all’origine della scrittura. Questa presa di coscienza è fondamentale per capire la difficoltà che incontra il testimone a immaginare la sua esperienza nel processo curativo di ricreazione dell’evento.

L’illustrazione della posizione dell’autore e la sua poetica condizionano tutto il resto perché il trauma letterario è un luogo di introspezione e in questo caso, si parla di una relazione complessa tra la memoria passata e l’identità presente. La rappresentazione della partecipazione

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp. 114.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 4.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 18.

<sup>139</sup> ROYNETTE Odile, SIOUFFI Gilles, SMADJA Stéphanie & STEUCKARDT Agnès. *Op. Cit.*, pp. 21.

<sup>140</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre. Op. Cit.*, pp. 67.

<sup>141</sup> SCHOENTJES, Pierre. *Fictions de la grande guerre, Op. Cit.*, pp. 109.

della persona che scrive e le conseguenze sulla sua psicologia interrogano gli effetti stilistici disponibili per scrivere giustamente l'evento che ha provocato questo cambio importante<sup>142</sup>. In particolare, non esiste una scrittura di guerra senza riflessione sul miglior modo di renderla tanto l'evento stesso è eccezionale e volatile agli occhi dei testimoni<sup>143</sup>. Il poeta si incarna anche come l'artigiano di un quasi-mondo come lo spiega Michel Collot<sup>144</sup> e la poesia dà la possibilità alla scrittura di esplorare i fondi i meno chiari della subiettività grazie ad associazioni nuove e imprevisibili secondo Jonathan Culler<sup>145</sup>. La rappresentazione della scrittura del poeta diventa il segno di un'introspezione salutare, un vero atto ma dove il poeta può ricostruire un mondo falso ma ancora pieno della forza destrutturante del disastro del contenuto, del referente<sup>146</sup>.

Secondo Paul Ricoeur, esiste un legame obbligatorio tra la memoria e la scrittura perché la scrittura è un incontro con sé stesso; esiste una similitudine tra la narrazione di un evento e una ricostruzione personale del suo ricordo<sup>147</sup>. Il trauma è quindi strettamente legato all'azione di scrivere perché si definisce anche dai tentativi della sua vittima di svelare la sua natura. Le parole provocano un confronto obbligatorio con l'evento e l'azione di scrivere non si chiude finché il problema personale non è completamente definito<sup>148</sup>. Gli obblighi del linguaggio permettono di dare un senso al trauma secondo Barbara Chettle<sup>149</sup>. La riflessione che si trova intorno questa presa di coscienza e di rappresentazione dell'atto di scrivere (la "mise en abyme") sono quindi indici della natura del trauma.

Questa posizione obbliga a esplorare e a definire l'elemento decisivo che condiziona il primo gesto della penna, e anche a ricostruire l'identità del poeta nelle sue poesie quando si confronta al reale, all'origine della sua ispirazione. Per esempio, gli indici del testimone diretto (come per esempio, le parole "era qua") spiegano e condizionano tutto il racconto perché questi indici sono all'origine dell'azione estetica<sup>150</sup>. Lo sconosciuto della poesia è anche quello del trauma e bisogna ritrovare l'attitudine del poeta per riscoprire tutta la sua postura confrontata all'evento, alla sua difficoltà di parlarne. L'arte è la fondazione di un nuovo linguaggio, un luogo di creazione come può definirlo Hugo Friedrich<sup>151</sup> ma ho scelto la metodologia sviluppata da

---

<sup>142</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 15.

<sup>143</sup> HEIMBURGER Franziska & PATIN Nicolas, *Op. Cit.*, pp. 2.

<sup>144</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 203.

<sup>145</sup> CULLER Jonathan, *Op. Cit.*, pp. 94.

<sup>146</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 199.

<sup>147</sup> RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Points, 2002, pp. 645.

<sup>148</sup> LEBLOND Aude, *Op. Cit.*, pp. 8.

<sup>149</sup> CHETTLE Barbara, *Op. Cit.*, pp. 107.

<sup>150</sup> CULLER Jonathan, *Op. Cit.*, pp. 115.

<sup>151</sup> HUGO Friedrich, *Op. Cit.*, pp. 213.

Michel Collot che obbliga a riconsiderare lo spazio dell'opera d'arte come il luogo dell'assenza, del vuoto del reale. Il poeta tenta di riempire o di sfruttare questo vuoto in un movimento di esplorazione per creare associazioni nuovi ma sempre associati all'evento<sup>152</sup>. Il confronto al trauma è condizionato dal rapporto della vittima al mondo in generale perché definisce come l'uomo usa della parola per dargli un senso<sup>153</sup>, e nel caso della poesia, esiste sempre una continuità tra questo parola e il monde secondo Michel Collot.

---

<sup>152</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 54.

<sup>153</sup> CHETTLE Barbara, *Op. Cit.*, pp. 107.

## Capitolo Secondo: gli autori

### 3. Presentazione

Che cos'è un poeta di guerra? Dare una definizione stretta della sua identità è complesso e la terminologia per descrivere gli autori influenzati dall'evento non permette di esplorare tutti gli aspetti perché la loro identità è fondamentalmente ambivalente. Tra il loro dovere di soldato e la loro sensibilità di poeta o tra il poeta già famoso che diventa un soldato e il soldato, neofita in letteratura, che sente la poeticità soffiare attraverso le trincee, esiste, secondo Laurence Campa<sup>154</sup>, una difficoltà inerente a designare questo fenomeno letterario. Ho tentato allora di fondare la mia definizione. Ho quindi scelto diversi tratti che uniscono i poeti (e soprattutto i tre poeti che ho scelto) intorno alla tematica del trauma poetico. Ho deciso quindi di analizzare solo soldati che già erano scrittori prima, la guerra non condiziona tutto il loro rapporto con un mondo letterario. Questa definizione riprende quella più diffusa in Francia all'epoca di "poètes combattants"<sup>155</sup> che dà la priorità a quelli che hanno incontrati difficoltà letterarie per parlare e per estetizzare la guerra; la definizione lascia anche un'apertura all'evento storico. Sembra essere necessario considerare la condizione biografica degli autori per esplorare tutta l'essenzialità della loro scrittura.

Per altro, il trauma suggerisce una similarità tra una realtà psicologica e la sua finzione poetica. Questa metodologia di andata e ritorno tra la biografia dell'autore e la sua opera è molto usata da numerosi studi letterari secondo Jakobson<sup>156</sup>. Lascio come lui una apertura nella capacità della poesia a fondare un discorso strutturante sul confronto dell'uomo al reale però come lui, la mia scelta metodologica rifiuta un legame necessario tra le due. Il reale crea l'occasione per la poesia di usare il suo discorso in un'esplosione formale sempre diversa. L'estetica propria al trauma dice questa relazione, s'insinua tra il giornale e la poetica per fondare un "meta-discorso" sulla posizione dell'uomo rispetto alla sua memoria, all'evento passato<sup>157</sup>. L'evento traumatico è trasformato dalla poesia per non essere riconoscibile ma la poesia in questo caso salva la

---

<sup>154</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 12.

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp. 13.

<sup>156</sup> JAKOBSON Roman, *Op. Cit.*, pp. 35.

<sup>157</sup> FELMAN Shoshanna & LAUB Dory, *Op. Cit.*, pp. 21.

vittima dell'impatto dell'evento traumatico perché usa della forza strutturante del linguaggio<sup>158</sup>. Questa trasformazione è la fondazione della scrittura come la definisce Jakobson<sup>159</sup>.

È necessario studiare la relazione che unisce narrazione e poeticità per fondare un meta-discorso sul fallimento dell'identità tra il segno linguistico (il contenuto poetico descritto nella prima parte) e il referente. La narrazione è quella della ricostruzione dell'evento dalla simbolizzazione ma anche della presenza inevitabile di quest'evento, fonte del trauma ancora presente nella mente del creatore. Al contrario, la poeticità interroga sul peso delle parole per scoprire alla fine che queste hanno la loro autonomia. In quest'analisi ai confini delle due genere, definisco la poesia di guerra come l'esemplificazione di un linguaggio che non è più significativo ma che possiede ancora il suo scheletro, la sua ambizione.

La rappresentazione del trauma si esprime dalla vittima nel tempo che separa l'edificio della rovina, tra l'ambizione di ordinare la sua vita e la memoria distrutta dal fuoco della guerra<sup>160</sup>. È possibile fondare un dialogo tra biografia e la poesia per concepire la poesia come un giornale, una idea anche cara a Ungaretti<sup>161</sup>.

*Questo vecchio libro è un diario. L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia*<sup>162</sup>

Ho scelto quindi tre scrittori che hanno sviluppato una produzione in rapporto stretto con la guerra come la loro vita è in relazione con l'evento stesso. Sia l'evento era una tappa essenziale nella loro espressione poetica come nel caso di Giuseppe Ungaretti<sup>163</sup>, sia la guerra è divenuta una tematica ossessionale come nel caso di Siegfried Sassoon<sup>164</sup>. Per altro, tutti e tre i poeti hanno combattuto per i colori del loro paese durante la guerra mondiale e hanno vissuto direttamente l'orrore delle trincee. La loro nazionalità diversa si iscrive nel progetto di descrivere un trauma tra l'Italia, la Francia e l'Inghilterra in una lettura comparativa intorno a un tema specifico. La lettura internazionale della letteratura non è un fenomeno nuovo tanto

---

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> JAKOBSON Roman, *Op. Cit.*, pp. 46.

<sup>160</sup> CHETTLE Barbara, *Op. Cit.*, pp. 108.

<sup>161</sup> PICCIONI Leone, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 56.

<sup>162</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo*, terza ed, Mondadori, Milano, 2016, pp. 589.

<sup>163</sup> BARENGHI Mario, *Ungaretti: un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 34.

<sup>164</sup> RAYNAL Gérard & PASSEVANT Christiane, « Documentaire et mémoire interdite: réflexion sur les images de guerre » in *L'Homme et la société*, 142, 2001, pp. 123.

questa letteratura è legata a un ambiente più globale del suo paese di origine<sup>165</sup>. La guerra diviene una esperienza collettiva ed europea.

Questa parte della mia tesi presenta una biografia essenziale dei tre poeti e si sofferma sulla loro poetica specifica per determinare qual è il loro rapporto con la guerra e come la loro poesia può potenzialmente esprimere un trauma poetico.

## 4. Giuseppe Ungaretti

### 4.1 Il poeta e il soldato

Il poeta Giuseppe Ungaretti è nato in Egitto nel 10 febbraio 1888 dove il suo padre è mandato per partecipare come sterratore alla costruzione del canale di Suez<sup>166</sup>. Già in contatto con una diversità incredibile di nazionalità e di etnie durante la sua infanzia, il piccolo Ungaretti annuncia il gusto dell'Ungaretti giovane adulto in contatto con tutta la vita artistica di Parigi<sup>167</sup> animato dalla volontà di diffondere la cultura italiana<sup>168</sup>. Per altro, il suo destino di scrittore è già tracciato al momento della sua partenza di Egitto a causa del suo grande interesse per l'ambiente letterario ma anche da una ricerca estetica già iniziata<sup>169</sup> (per esempio, partecipa anche a numerosi periodici come scrittori di novelle e di prosa in generale). La sua vita vicino al deserto condiziona in parte tutto il resto della sua produzione. Si tratta del sentimento della morte (il silenzio del deserto), della terra promessa (l'oasi), dei limiti imposti dalla società e i modi di liberarsi attraverso la rivolta, ... Un esempio di un mondo poetico dove i contrari coabitano.

La sua prima attività poetica in senso stretto inizia tardivamente. Comincia nelle trincee nel 1915 però non è neanche un poeta nata dalla guerra. Quest'infanzia condiziona il suo sentimento nei confronti della patria di suo padre, un sentimento composto di odio/amore all'immagine del nomade sempre lontano ma sempre legato da un rapporto di sangue<sup>170</sup>. Non ha l'occasione di servire le armi a diciott'anni però "saprà presto che cosa sia la vita militare"<sup>171</sup>. Prima del suo arruolamento, il poeta vive il suo primo periodo a Parigi dove tesse un contatto

---

<sup>165</sup> BEAUPRÉ Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », *Op. Cit.*, pp. 45.

<sup>166</sup> PICCIONI Leone, *Op. Cit.*, pp. 12.

<sup>167</sup> BARENGHI Mario, *Op. Cit.*, pp. 37.

<sup>168</sup> CORVI Francesca, *Prefazione a « Il porto sepolto: un libro inedito »*, Milano, Biblioteca di Via Senato, 2005, pp. 45.

<sup>169</sup> PICCIONI Leone, *Op. Cit.*, pp. 39.

<sup>170</sup> *Ibid.*, pp. 40.

<sup>171</sup> *Ibid.*, pp. 39.

molto stretto con la società locale visto che conserverà molte amicizie dopo la guerra come con André Salmon<sup>172</sup> e una influenza certa di precursori come Apollinaire. Per altro, è a Parigi che scriverà le sue prime poesie anche se questo periodo non dura lontano perché la guerra si trova già alle porte.

Di ritorno in Italia e confrontato ai discorsi e all'estetica patriottica, Giuseppe Ungaretti reagisce come un uomo pacifista e un ribelle a questa dominazione del paesaggio letterario italiano in un movimento internazionale di ribellione tra la Francia e l'Italia<sup>173</sup>. Pubblica già qualche riga di poesia nella rivista *Lacerba* in questo senso però non è anche un uomo che ricerca a essere famoso (non cerca neanche a trovare la gloria facendo la guerra).

Ungaretti si arruola come volontario nel 1915 e la poesia scritta nelle trincee costituisce come lo definisce Ungaretti il suo "tascapane spirituale"<sup>174</sup>. È conservata dal suo amico Ettore Serra incontrato al fronte nel caso della sua morte, un amico che diventerà il suo editore un anno dopo. Quando quest'ultimo gli propone di pubblicarla, il poeta è indeciso tra la gioia di potere essere letto e la sua idea della poesia come "l'espressione di un sentimento personalissimo e incomunicabile"<sup>175</sup>. Immagina la sua poesia come un diario come lo dice nella nota all'edizione posteriore a 1931. In effetti, la guerra e l'esperienza diretta delle trincee durante tre anni come semplice soldato fondano la sua identità come poeta e lo marciano al limite dell'ossessione<sup>176</sup>. La sua poetica si esprime come se l'universalità della poesia potesse incarnarsi negli eventi personali del poeta. La guerra fomenta e approfondisce le tematiche della sua infanzia e della sua vita a Parigi per trasformare questa potenzialità estetica in un linguaggio universale. Per esempio, nell'emergenza del pericolo, bisogna dire il più possibile senza usare troppe parole. La guerra come evento prosaico ha un'impronta su un progetto poetico e la vita di un uomo, segna di una terribile impronta la sua opera poetica. Alla fine della guerra, l'esperienza compiuta da Ungaretti nel suo inizio era di vedere il popolo vincitore...

## 4.2 Raccolte studiate

La bibliografia di Giuseppe Ungaretti è molto complessa perché l'autore ha la particolarità di riscrivere di maniera permanente i suoi poemi nel corso delle diverse edizioni e di fare modificazioni nell'ordine e nell'appellazione delle sue raccolte. Fare una scelta è quindi

---

<sup>172</sup> BARENGHI Mario, *Op. Cit.*, pp. 45.

<sup>173</sup> PICCIONI Leone, *Op. Cit.*, pp. 58.

<sup>174</sup> CORVI Francesca, *Op. Cit.*, pp. 8.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 9.

<sup>176</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo, Op. Cit.*, pp. 579.

decisivo nell'ambizione di avvicinare il più possibile la mente dell'artista alla fine della guerra. A contrario, non voglio escludere lavori più aneddotici a causa della loro assenza in qualunque edizione perché possono essere al loro livello rappresentativi dello stile dell'autore a quest'epoca; mi permettono di essere il più completo possibile.

a) *Il porto sepolto*

La raccolta doveva intitolarsi all'inizio *Zona di guerra*<sup>177</sup> ma conserva il titolo *Porto Sepolto* della sua prima edizione del 1916 (un'edizione numerata di ottanta copie) benché sia provvisoria. Ho scelto la versione del 1922 inedita fino all'edizione la più completa a cura di Francesca Corvi<sup>178</sup> che raggruppa la maggiore parte delle poesie nate dall'epoca di guerra. Il progetto del *Porto Sepolto* è stato scritto da Ungaretti "dai primi giorni della sua vita in trincea"<sup>179</sup>, la sua riflessione è influenzata direttamente dalla guerra, dal suo confronto con l'assoluto della morte e con la tragedia dell'uomo nel massacro<sup>180</sup>. L'autore lo pubblica durante una epoca di ricerca estetica in Italia perché la maggioranza degli artisti italiani cerca a rappresentare l'uomo moderno uscito dalla tragedia della prima guerra mondiale senza richiedere una estetica dannunziana o tardo-romantica<sup>181</sup>. Ungaretti non ama la guerra però gli sembra che la guerra esista per distruggersi se stessa, un discorso che Ungaretti pronuncia poco prima della guerra e che assomiglia molto al discorso generale intorno agli eventi del 1914, all'ironia ambiente (il poeta loda l'intervento ma senza amare la guerra)<sup>182</sup>.

b) *Derniers jours*

Queste poesie appartengono all'ultimo gruppo di poesie contenute nell'*Allegria di Naufragi* del 1919 e si dividono in due gruppi. Nata dalla volontà di Ungaretti di collocare la cultura italiana e quella francese attraverso una traduzione sorvegliata da Ungaretti stesso, *Guerre* è un progetto realizzato in francese perché è profondamente legata alle relazioni che esistono tra il poeta e la Francia<sup>183</sup>. Il lettore si aspetta a leggere il ritratto di una società sul finire della guerra. *P-L-M* si iscrive nella stessa dinamica perché i poemi sono dedicati agli amici francesi del poeta.

---

<sup>177</sup> CORVI Francesca *Op. Cit.*, pp. 18.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo*, *Op. Cit.*, p. 582.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> CORVI Francesca *Op. Cit.*, pp. 31.

<sup>182</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre*. *Op. Cit.*, pp. 64.

<sup>183</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo*, *Op. Cit.*, pp. 633.

## 5. Siegfried Sassoon

### 5.1 Il poeta e il soldato

Uno dei suoi amici vicini, Robert Nichols, descrive la sua attitudine dopo la sua esperienza nelle trincee in Francia quando parla in pubblico:

*For the incubus of war is on him so that is days are shot with anguish and his night with horror*<sup>184</sup>

La guerra trasforma il giovane Sassoon ma anche il suo stile poetico<sup>185</sup>. Prima, considera la poesia come un passatempo ma tre anni dopo, diventa il rappresentante della nuova generazione di poeti che criticano la politica guerriera del paese. Come Siegfried Sassoon (suo padre è un ricco commerciante), questi poeti appartengono alla parte della società la più alta dell'Inghilterra. Sono molto istruiti, diventano ufficiali nel fronte e godono di un prestigio incredibile come scrittori. La poesia in Inghilterra, al contrario della poesia in Francia e in Italia, si trova al centro delle attenzioni e riflette la mente della sua popolazione cioè l'impegno difficile del paese nella guerra<sup>186</sup>.

Prima dell'inizio della prima guerra mondiale, la società culturale inglese difende una guerra di "igiene"<sup>187</sup>, una opinione condivisa dal discorso patriottico maggioritario in Europa. Nasce naturalmente un genere poetico inglese dedicato alla promozione dei vantaggi di un conflitto. Quest'ideologia nazionalista crea un nuovo soffio più romantico in Inghilterra che influenza anche Siegfried (il trionfo della vittima o l'innocenza vinta sono tematiche comuni per lui). Comincia la guerra come volontario col grado di secondo tenente ma non lo impedisce di vivere la guerra a corpo a corpo. Le sue prime righe sul fronte risalgono all'inizio del 1916 durante un episodio di grande freddo però non riflettono ancora la sua esperienza traumatica perché è confrontato alla guerra solo qualche mese più tardi.

A misura che la vera natura dei conflitti si svela, la prima immagine della guerra sviluppata dai poeti inglesi si trasforma e questo cambiamento tocca anche Sassoon. Nel caso del poeta, l'evoluzione si realizza dal cambiamento molto estremo tra il suo stile idilliaco di origine e lo

---

<sup>184</sup> HART-DAVIS Rupert, *Prefazione a « War Poems »*, New York, Dover Publications, 2004, pp. 8.

<sup>185</sup> LANE Arthur, *An adequate response: the war poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon*, Detroit, Wayne state university press. 1972, pp. 167.

<sup>186</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.* pp. 31.

<sup>187</sup> EGREMONT Max, *Siegfried Sassoon: a life*, New York, Straus and Giroux, 2005, pp. 45.

stile satirico<sup>188</sup>. Per altro, la guerra fonda la sua indignazione e il suo sentimento di contestazione della violenza che si ritrova in tutto il suo ritratto del paesaggio delle trincee, della ferocia del soldato che si trasforma in un assassino all'inferno d'acciaio. È ferito fisicamente (alla testa dalla sua "pallottola di sangue" ed è evacuato per la terza volta e l'ultima volta del fronte) e mentalmente dalle battaglie per finalmente sviluppare una personalità traumatizzata<sup>189</sup>.

Dopo la guerra, il poeta nutre un obiettivo e una credenza: cambiare la mente della gente sulla guerra per mezzo della sua scrittura. Decide quindi di scrivere, di comunicare la sua esperienza; tuttavia non vuole introdurre una voce che denuncia o che commenta l'evento ma semplicemente mostrarlo nella sua natura più diretta. Si oppone ormai direttamente allo stile patriottico, alla sua forma grandiosa piena di effetti per creare un'immagine della guerra più "fedele" alla realtà, alla sua vita sul fronte. Per altro, reagisce nella vita pubblica con violenza all'incontro dell'ignoranza della gente che non vuole conoscere le disgrazie del fronte. Lavora sul peso delle parole con l'obiettivo di fondare un'arte didattica ma è anche sempre attento al valore letterario della sua poesia. È possibile ritrovare un'ironia inerente alla descrizione dell'evento perché ricerca sempre le forme le più adatte per descriverlo<sup>190</sup>. In effetti, rimpiangerà durante tutta la sua vita di essere ricordato solo come un "trench poet" perché descrive se stesso come un partecipante alla memoria matura dell'umanità<sup>191</sup>.

## 5.2 Opere studiate

### a) *The old Huntsman and Others poems*

Pubblicata nel 1917, questa raccolta permette a Sassoon di diventare famoso come poeta attraverso tutta l'Europa. Conosce un sorprendente successo come lo giudica il poeta più tardi nella sua carriera e considera che la sua vera voce nasce solo nel 1924. La raccolta è caratterizzata da un gusto agrodolce perché mescola poesie nel suo stile antecedente (il fantasma del paradiso perduto) con i primi segni del suo stile guerriero.

---

<sup>188</sup> AYLWIN Aylwin Anthony Maxwell (ed.), *Notes on Siegfried Sassoon's Mémoires of fox hunting man*, London, Methuen, 1971, pp. 34.

<sup>189</sup> CAMPBELL Patrick, *Siegfried Sassoon. A study of the war poetry*, Jefferson, McFarland, 1999, pp. 25.

<sup>190</sup> RAYNAL Gérard et PASSEVANT Christiane, *Op. Cit.*, pp. 123.

<sup>191</sup> CAMPBELL Patrick, *Op. Cit.*, pp. 2.

*Some of these poems are grim and strange, some flicker with the fire of genius, but all are hall-marked with impress of the new age opened to us by the war, it's atrocities, and it's heroisms*<sup>192</sup>

Questa frase si trova in apertura della prima edizione del libro. Illustra che la raccolta è nata dalla guerra ed è accolta dalla società letteraria inglese come tale. I poemi di Sassoon sono descritti come degli epigrammi da un giornalista del quotidiano *Nation* all'epoca della pubblicazione della raccolta. Giudica che i poemi dell'autore sono solo dedicati alla commemorazione all'evento. L'opinione di questo giornalista è molto estremo perché nega la faccia poetica del lavoro dell'autore però testimonia dell'importanza della tematica della guerra. Al contrario, il valore letterario è difeso dai poeti contemporanei come Wilfried Owen (un gran ammiratore del poeta ma anche del soldato-eroe Sassoon)<sup>193</sup>. Sassoon parla delle sue prime righe in *The Old Huntsman* come un tentativo di essere più consapevole delle cose che sono intorno a lui per farne della poesia<sup>194</sup>. In questa ampia raccolta, ho scelto di studiare solo la parte chiamata *War poems* per limitare la quantità del corpus ma anche concentrarmi sui poemi che illustrano il suo rapporto con le trincee.

b) *Counter-Attack and Other poems*

L'anno dopo *The old Huntsman*, lo "stile del paradiso" è quasi scomparso nel piccolo libro *Counter-Attack* che contiene solo 39 poemi. Rimangono ancora alcuni riferimenti alla sua nostalgia attraverso sogni lirici ma la realtà dura e il sacrificio inutile della guerra si impongono sempre più davanti agli occhi del poeta. I poemi di questa raccolta sono quindi più realistici e descrivono di maniera precisa gli orrori del fronte. Per altro, il personaggio di Sassoon prova difficoltà a ritrovarsi e a esprimersi nel caos della guerra e in tutta la sua indignazione<sup>195</sup>.

Il realismo si mescola con la satira e fa un appello verso i vantaggi e le attrattive della pace. I contemporanei del poeta lodano la sua capacità a far sentire disgusto per la guerra ma anche criticano i suoi momenti di ferocia che si oppongono alla loro definizione della poesia: raccogliere sentimenti per creare un'armonia<sup>196</sup>. Il freddo realismo dei poemi permette a Sassoon di allontanarsi della precedente raccolta e la sua ferocia è letta dai critici sia come un

---

<sup>192</sup> SASSOON Siegfried, *The Old Huntsman and Other Poems*, New York, E. P. Dutton & Company, 1918.

<sup>193</sup> EGREMONT Max, *Op. Cit.*, pp. 165.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 16.

<sup>195</sup> CAMPBELL Patrick, *Op. Cit.*, pp. 34.

<sup>196</sup> EGREMONT Max, *Op. Cit.*, pp. 205.

appello politico (o antropologico secondo Robert Nichols<sup>197</sup>) sia come un nuovo stile il più adatto per dipingere il vero paesaggio della guerra<sup>198</sup>.

## 6. André Salmon

### 6.1 Il poeta e il soldato

Salmon ha un rapporto ambivalente con la guerra perché la sua vita è strettamente legata all'esercito tuttavia la sua anima dimostra anche un sentimento profondamente pacifista. Conosce l'ambiente militare perché è reclutato tra il 1902 e 1905 in Francia ma ha anche frequentato cerchi anarchici durante la sua adolescenza a San Pietroburgo. Si ritrova quest'ambivalenza al momento della dichiarazione di guerra nel 1914 perché André è un volontario per la difesa della patria ma senza nutrire un sentimento nazionalista. L'ambizione che l'anima è quella della partecipazione all'era del suo tempo e quest'ambizione si ritrova anche nella sua poesia<sup>199</sup>.

André Salmon è un poeta dallo stile difficilmente identificabile perché si definisce prima come un poeta cosmopolita e la sua estetica si basa sulla soddisfazione del poeta a essere trasformato dai cambiamenti del mondo intorno a lui e di esserne il suo portavoce<sup>200</sup>. Quest'estetica è molto vicina a quella del *Theatrum Mundi*: la tragedia del mondo si offre al poeta per confonderlo con la sua opera<sup>201</sup>. Il poeta mette il suo ruolo "en abyme" per fare una rappresentazione della quotidianità. In effetti, André Salmon fa parte del movimento iniziato dai poeti del "Bateau Lavoir" e diventa uno degli avventurieri delle parole nuove che fanno entrare la loro quotidianità e i temi i più bassi nel campo della poesia. Sviluppò quindi uno sguardo che ha l'ambizione di inglobare tutta l'innocenza del mondo come lo descrive Pierre Berger<sup>202</sup> tramite una poetica semplice dove tutti possono ritrovarsi. Il poeta è quello che realizza quest'operazione di sintesi perché è lo spettatore della storia (nella sua definizione la più ampia) che scorre davanti ai suoi occhi.

Per altro, il poeta apre la finestra del poema su un mondo ricreato in modo ironico. La dimensione ironica è fondamentale nella poesia ma anche nella vita di Salmon. Nella sua

---

<sup>197</sup> EGREMONT Max, *Op. Cit.*, pp. 243.

<sup>198</sup> *Ibid.*, pp. 208.

<sup>199</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 68.

<sup>200</sup> BERGER Pierre, *André Salmon*, Paris, Seghers, 1956, p. 54.

<sup>201</sup> VUILLEMIN Jean-Claude, « Theatrum mundi: désenchantement et appropriation », in *Poétique*, 158, 2009, pp. 185.

<sup>202</sup> BERGER Pierre, *Op. Cit.*, pp. 49.

scrittura, si traduce attraverso un avvicinamento di elementi contrari come la pace et la guerra, la violenza degli atti e l'innocenza proclamata dell'uomo. Quando rappresenta un sogno, la sua formulazione oscilla tra elementi realistici e un esoterismo assunto. Quest'ironia permette di figurare un mondo complesso a causa della coabitazione dei contrari, un mondo doppio fatto del peggio ma anche del meglio degli uomini.

Quest'ambizione si ritrova nella sua raccolta epica *Prikaz* che narra la rivoluzione russa e dipinge una Russia complessa dove il fatto di cronaca coabita con un soffio epico<sup>203</sup>. Per André Salmon, il paese prende aspetti mitici tanto il poeta è stato toccato dall'anima russa durante la sua adolescenza<sup>204</sup> però la sua ambizione cosmopolita è nata a Parigi. Prima della Grande Guerra, Parigi è il luogo di predilezione di una transumanza degli artisti provenienti da tutta l'Europa e André Salmon è incluso in questa intelligenza e la dipinge.

Quando la guerra si scoppia, si presenta come volontario ma il suo arruolamento non si succede nelle migliori circostanze. Problemi amministrativi fanno che il povero soldato ha l'impressione di non trovare un posto alla sua misura tuttavia è esposto ai combattimenti della guerra durante 5 mesi. Comincia il 5 febbraio 1915 e il arruolamento si termina alla fine del mese di giugno a causa di un'incapacità fisica generale. Continuerà il suo dovere aiutando in un ospedale come infermiere. Il poeta è quindi un testimone diretto della guerra e del traumatismo umano dell'evento storico; la miscela della sua poetica e della sua esperienza della Grande Guerra prende la forma di un ritratto generale del periodo piuttosto che la descrizione della sua avventura personale. Il suo personaggio principale rimane l'uomo: quello che subisce, quello che provoca, quello che testimonia confrontato ai turbini della storia.

## 6.2 Raccolte studiate

Per analizzare la sua poesia, ho scelto di studiare l'opera *Carreaux*, un'edizione collettiva che raggruppa cinque raccolte del poeta pubblicate durante il subito dopoguerra tra 1918 e 1921.<sup>205</sup> Alla fine della guerra, come molti contemporanei, André Salmon ha l'impressione di entrare in una nuova epoca e si sforza di esprimerne tutto il sacrificio alla sua origine e i promessi del futuro attraverso la sua scrittura<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup> JANS Jans Andrien, *De Montmartre à Montparnasse: Céleste Albaret, Francis Carco, Miss Clifford Barney, André Salmon, Maria Van Rysselberghe, Paul Fort, André de Richaud*, Bruxelles, Sodi, 1968, pp. 112.

<sup>204</sup> BERGER Pierre, *Op. Cit.*, pp. 67.

<sup>205</sup> SALMON André, *Carreaux et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>206</sup> FAUCHEREAU Serge, *Prefazione a « Carreaux et autres poèmes »*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 19.

a) *Prikaz*

La prima raccolta si chiama *Prikaz* ed è la sua opera più affascinante. La tematica della rivoluzione russa illustra la ricchezza dei temi cari a Salmon: l'ironia, l'uomo confrontato al mondo, alla sua diversità e il carattere doppio dell'uomo. La densità degli eventi dà l'impressione che non sono eventi effimeri ma che trasformano tutta la faccia di una società che ha la volontà di ricostruirsi. In questa società, si ritrovano anche i soldati che tornano dal fronte pieni di storie incredibili da raccontare e di paure.

b) *Peindre*

Seconda raccolta pubblicata nell'opera *Carreaux*, *Peindre* dà la voce alla passione di Salmon per la pittura ma anche alla sua concezione più generale dell'arte e dell'artista. Tutto il mondo dell'arte è rappresentato dall'aneddoto proprio agli amici del poeta, ai grandi nomi della storia dell'arte<sup>207</sup>. André Salmon produce una riflessione sulla posizione dell'artista di fronte al mondo intorno a lui. La rappresentazione della sua operazione di trasformazione dal gesto di creazione si assomiglia a un "mise en abyme", un tema importante per capire il trauma in modo generale.

c) *L'âge de l'humanité*

Secondo esempio dell'ambizione di Salmon di fare un ritratto del mondo e della società dell'epoca, *L'âge de l'humanité* si assomiglia al progetto *Prikaz* senza avere una tematica precisa<sup>208</sup>. Fa il ritratto di una generazione toccata dalla guerra senza ricorrere a un discorso pacifista troppo ovvio perché Salmon diventa il cantante del quotidiano della gente e del quotidiano di tutto il mondo dall'uso di una diversità di forma straordinaria<sup>209</sup>. Secondo Serge Fauchereau, è il suo capolavoro pieno di ottimismo e sempre fiducioso a un avvenire migliore.

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, pp. 23.

<sup>208</sup> *Ibid.*, pp. 24.

<sup>209</sup> *Ibid.*, pp. 25.

## Capitolo tre: analisi

### 7 Ungaretti: analisi

#### 7.1 La memoria e l'identità

Attraverso la sua raccolta, *Il porto sepolto*, Giuseppe Ungaretti crea una immagine complessa del soggetto tanto la sua attenzione si focalizza su quest'ultimo nel suo confronto con la sua memoria. Il poema che apre *Elegie e madrigali*, la prima sezione della raccolta, ha la funzione di introdurre la tematica del soggetto e delle sue identità rispetto all'oggetto del suo sguardo. La complessità della figura del testimone illustrare le diverse posizioni che prende questo soggetto confrontato al suo passato nella poetica di Giuseppe Ungaretti.

Il soggetto si mostra per la prima volta nel primo poema della raccolta che si chiama *Le stagioni*<sup>210</sup> con l'ambizione di essere un osservatore della donna feconda, il tema centrale del poema (la tematica generale della nascita che è presente in tutta la raccolta è anche legata alla posizione iniziale del poema). L'ambizione di avere una posizione lontana dall'azione come un testimone neutro viene contraddetta immediatamente dall'apparizione del rivale, metafora del nemico che rappresenta una persona vicino al soggetto ma anche vicino alla sua natura di soldato. L'apparizione del rivale sorge davanti al soggetto ("eccoti"<sup>211</sup>). Iniziano le prime impressioni che non sono prodotte direttamente dal soggetto ma che si impongono ("le rimembranze vocano"<sup>212</sup>). Questo fatto e lo stile tipografico evocando un discorso che è pronunciato da un'altra voce del soggetto suggeriscono una figura di testimone che rompe la sua ambizione di razionalizzare il passato per diventare una vittima dell'evento.

La tematica del passato che modella il soggetto secondo la sua voglia è frequente nella raccolta intera (come per esempio in questo passaggio nella poesia *Dolina notturna*: "L'interminabile/ tempo/ mi adopera/ come un/ fruscio"<sup>213</sup>) però il soggetto non lascia mai un'apertura sufficiente per devastarlo completamente. In modo generale, la raccolta funziona secondo un movimento di andata e ritorno tra le due posizioni. L'opposizione tra il passato si impone al soggetto passivo o questo soggetto vuole ricercare di maniera storica l'evento. L'opposizione crea così una figura

---

<sup>210</sup> In allegato.

<sup>211</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 91.

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp. 92.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pp. 121.

ambivalente. Per esempio, il soggetto che guarda la sua città scomparire da un posto lontano, dal “bastimento”<sup>214</sup> o al contrario, il bimbo che vuole sapere ma è intrecciato nel labirinto del suo cuore nel poema *Perché*<sup>215</sup>.

Il poema che sintetizza il meglio la diversità delle posizioni del testimone rispetto all’evento traumatico si chiama *Paesaggio*<sup>216</sup>. Il poema si costruisce a partire da una giornata divisa in quattro parti che rappresentano quattro stati del soggetto confrontato all’evento passato. La prima parte della giornata è consacrata alla mattina e non è ancora possibile di identificare la persona che realizza i “freschi pensieri” e i pensieri si riflettono sul paesaggio che non ha nessuna forma. Dopo, il paesaggio comincia a formarsi durante il pomeriggio e la sera: si crea delle “distanti montagne” però appare il mistero e soprattutto una infinita malinconia. Durante la notte, tutto appare ormai confuso, incommensurabile nel tempo e rimane solo il segno delle cose che furono (“si ascoltano i sibili dei treni partiti/ come quelle voci l'anima è vaga”<sup>217</sup>). Questi testimoni non permettono di ripresentare la verità nuda del passato ma anche dei protagonisti che lo compongono (“e giacché non ci sono testimoni, ci appare, di sfuggita,/ anche il nostro vero viso, stanco, deluso”<sup>218</sup>).

#### 7.1.1 Passato e arte

Si ritrova soprattutto il movimento di andata e ritorno tra passato e presente nella prima parte della raccolta dove la tematica della donna di maniera appare. L’ultimo poema di questa parte, *La donna scoperta*<sup>219</sup>, presenta una donna che non si offre al soggetto di maniera completa perché conserva ancora parti ombrosi (“avrà le ombre più nude”) alla fine. Nella raccolta, la donna appare come il simbolo della musa capricciosa della poesia: la tematica arcaica del madrigale fa riferimento a un passato mitico e la donna si identifica dai suoi gesti codificati (“solennità”<sup>220</sup>). Per altro, la madonna presente nel poema *alla noia* assomiglia alla fonte creativa della scrittura al mezzo della metafora dell’ornamento per un soggetto che si avvicina delle labbra della femminilità senza totalmente toccarle molte volte durante la raccolta<sup>221</sup>. Il titolo del poema fa anche riferimento a un tempo delimitato, il tempo della noia e il poema si dedica a questo periodo. Nelle poesie di Ungaretti, la donna diventa una vera metafora di un

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, pp. 144.

<sup>215</sup> In allegato.

<sup>216</sup> In allegato.

<sup>217</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 98.

<sup>218</sup> *Ibid.*, pp. 99.

<sup>219</sup> In allegato.

<sup>220</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 106.

<sup>221</sup> In allegato.

arte arcaico (questa metafora è ispirata dall'allegoria della musa<sup>222</sup>) perché è sempre legata a un passato difficile a addomesticare. La tematica delle labbra attaccata a questa metafora illustra questo legame. Per esempio, le labbra chiudono il poema *Annientamento* che descrive un paesaggio con quale il soggetto si confonde perché non è in grado di identificare la natura del paesaggio o di produrre una cronologia precisa (“il solito ragazzo sgomento/ non batte più il tempo col cuore/ non ha tempo né luogo”<sup>223</sup>). La descrizione del soggetto assomiglia allo stato della vittima di un trauma con un evento del suo passato che non può dominare<sup>224</sup> (si ritrova tutta la sua forza con il riferimento sottile ma ben presente della battaglia dell’Isonzo) e rimane solo della cenere (“Oggi/ come l’Isonzo/ di asfalto azzurro/ mi fisso/ nella cenere del greto”<sup>225</sup>) segni della distruzione precedente.

Si vede bene le difficoltà espresse da Ungaretti nelle due raccolte a fissare una figura del soggetto che si posiziona di maniera fissa ed evidente rispetto al passato tra lo scrittore ispirato dalla musa ma non in grado di concentrarsi e di rivelare direttamente la violenza nuda del passato (preferisce dedicarsi alla scrittura delle “lettere piene d’amore” nel poema *Veglia*) e il soldato pieno di illusioni perché il suo corpo è troppo esposto dalle condizioni di violenza nel poema *Pellegrinaggio* (“In agguato/ in queste budella/ di macerie/ ore e ore/ ho strascicato/ la mia carcassa”<sup>226</sup>). La tematica dello svelamento proprio all’ambizione di curare un trauma al mezzo del confronto diretto della vittima al suo passato è assente del poema: la sua memoria è sempre dolorosa perché è piena d’illusioni insormontabili come per esempio nella stessa poesia: “Un riflettore/ di là/ mette un mare/ nella nebbia”<sup>227</sup>. Alla fine, rimangono solo delusioni.

La delusione del soggetto di non essere in grado di raggiungere completamente il passato che lo tormenta si esprime dalla frustrazione del bianco della pagina che vela il paesaggio e i segni della distruzione nel poema *La terra*<sup>228</sup>. Il colore bianco diventa la metafora della creazione tramite una “mise en abyme” che esprime l’ambizione personale di dominare l’evento traumatico. La poesia permette l’espressione del segno perché si ritrova la figura della donna sempre in legame all’espressione artistica. Le sue labbra conservano il segno della tempesta di neve nel cielo (un fatto presente nel poema *Dolina Notturna*: il poema descrive la neve come un foglio dove si inscrivono i segni del passato, le rughe dell’adunco nomade (“questo nomade/

---

<sup>222</sup> CASSIN Barbara, « Les muses », in *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consultato il 6 agosto 2017. Disponibile su <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/les-muses/>

<sup>223</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, *Op. Cit.*, pp. 140.

<sup>224</sup> *Cfr.*, pp. 14.

<sup>225</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, *Op. Cit.*, pp. 141.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pp. 160.

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> In allegato.

adunco/ morbido di neve/ si lascia come/ una foglia/ accartocciata”<sup>229</sup>)). La tempesta del passato nel poema *La terra* è quella della creatura, simbolo dell'orrore, dell'anormalità nascosta portato alla luce nel poema *Sono una creatura*<sup>230</sup>. Il poema confronta la violenza passata alla vita attuale (“la morte si sconta vivendo”<sup>231</sup>) ma è finalmente incapace di mostrare il vero dolore (una incapacità dimostrata dalla descrizione molto precisa delle impressioni provocate dalla pietra per essere finalmente una pietra disanimata; manca l'essenziale): la frustrazione di non avvicinarsi al vero evento è sempre presente.

La poesia di Ungaretti rappresenta un confronto con un mondo passato che agisce ancora durante il presente del soggetto ma accessibile solo al mezzo di segni che diffondono o velano il vero paesaggio ferito.

#### 7.1.2 Dissociazione

La conseguenza è importante quando bisogna integrare il suo passato alla sua identità e si trovano indici chiari di una dissociazione dell'identità dell'”io lirico” come per esempio quando parla a Ungaretti nel poema *Pellegrinaggio* (“Ungaretti/ uomo di penna”<sup>232</sup>). In modo generale, il soggetto non può mai appropriarsi il suo passato poiché il processo di svelamento diretto non ha luogo però non impedisce al passato di sorgere sotto le forme le più inattese. Queste forme si riassumono sotto due opposizioni sempre presenti nelle due raccolte: da un lato il corpo e la mente e dall'altro l'età d'oro della giovinezza e la violenza. Queste due opposizioni strutturano tutto *Il porto Sepolto* e la raccolta *Derniers Jours* e costruiscono diverse rappresentazioni del ricordo che si impongono al soggetto.

##### a. *Il corpo e la mente*

In primo luogo, l'opposizione tra il corpo e la mente lascia apparire un corpo che si distacca dalla volontà che deve muoverlo normalmente. Questa indipendenza dei sensi, della corporeità, si crea da un ritratto di un oggetto distante che il soggetto pena a toccare, a sperimentare direttamente. Il poema *Alla noia* illustra i tentativi di avvicinare la cosa che fugge, “l'esile corpo”<sup>233</sup> dal soggetto grazie alle sue suppliche al tempo, terribile voragine tra lui e l'oggetto che si distrugge (“l'esile corpo verso cui m'avvio”<sup>234</sup>). Evoca la conseguenza la più grave della

---

<sup>229</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 121.

<sup>230</sup> In allegato.

<sup>231</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 155.

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 160.

<sup>233</sup> *Ibid.*, pp. 94.

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 94.

ferita passata che provoca l'incapacità presente del soggetto cioè il trauma fisico<sup>235</sup>. Il carattere effimero delle cose sembra essere anche una tematica centrale nell'estetica di Ungaretti e a livello del tema del corpo, questa distruzione dal tempo appare dal fenomeno della stanchezza. La perdita delle forze del corpo è illustrata solo attraverso il passaggio del tempo che priva il soggetto di una parte di se stesso lasciata indietro come per esempio nella poesia *Natale*<sup>236</sup> che presenta un "io" costretto da un corpo marcato dalla stagione di natale o *Si porta* ("si porta/ l'infinita/ occulta/ stanchezza/ di questa/ stagione"<sup>237</sup>)

Nella poetica di Ungaretti, la tematica della memoria appare solo tramite i segni i più difficili; provoca un'incapacità a riconoscerli nel presente. Anche se i segni del passato sono più abbondanti come nel lungo poema *Malinconia* (la poesia usa spesso del plurale come per esempio in questo verso: "abbondano dolce/ di corpi/ pesanti d'amaro"<sup>238</sup>), la riunione del corpo con il soggetto sembra essere difficile ("calante notturno abbandono/ di corpi a pien'anima"<sup>239</sup>). La stanchezza si confonde con la morte in questa poesia, significa che l'essere non è più grado di controllare la sua memoria<sup>240</sup> ("e se incontra la morte/ dorme soltanto"<sup>241</sup>).

D'altra parte, il ricordo lontano e difficile da interpretare è spesso presentato secondo la sua materialità la più evidente cioè il canale orale. Le caratteristiche di questo ricordo si assomigliano all'evocazione di una esperienza incosciente<sup>242</sup> anche se è codificato dalla lingua. Il riferimento all'uso del canale orale per mantenere una comunicazione è già contenuto nella figura delle labbra però si estende anche alla materialità del ricordo. In questo caso, il ricordo si oppone alla figura della scrittura che permette di comunicarlo anche se suoi segni linguistici non corrispondono direttamente con l'evento (le labbra non possono mai essere addomesticate totalmente) perché l'orale non può essere recuperato o unita definitivamente all'identità del soggetto. Il ricordo orale è il segno il più diretto della natura vera della violenza dell'evento come per esempio nel poema *Di che reggimento* che presenta un soldato implorando a causa della sua fragilità però è impossibile assimilare questa parola perduta ("Fratello/ tremante parola/ nella notte/ come una foglia/ appena nata"<sup>243</sup>). Il tema del ricordo orale inaccessibile

---

<sup>235</sup> Beaupré Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933*, Op. Cit., pp. 67.

<sup>236</sup> In allegato.

<sup>237</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 112.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 148.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> DESTEMBERG Antoine & MOULET Benjamin, « La mort. Mythes, rites et mémoire », in *Hypothèses*, 10, 2007, pp. 88.

<sup>241</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 149.

<sup>242</sup> *Cfr.*, pp. 21.

<sup>243</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 164.

appare anche nel poema *Si chiamava* che lega il canto a un'origine lontana o ancora nel poema *O notte*. Il titolo di questo poema presenta il segno evidente dell'oralità (la lettera "o" esprime la funzione vocativa) ma il poema descrive il passato come un'"età remota", un'età talmente lontano che si avvicina alla morte del soggetto ("età remota/ perso in questa curva malinconia/ la morte sperde le lontananze")<sup>244</sup>.

#### b. Giovinezza e violenza

Una parte dell'importanza che prende la tematica del passato presente nella raccolta è provocata dalla descrizione di un'età aurea, quella dell'infanzia e in particolare quella della famiglia. Esiste un discorso che tematizza la nascita (in legame alla figura della donna) ma soprattutto un discorso che fa riferimento al mito dell'origine contadina del soggetto ("Ben nato mi sento/ di gente di terra"<sup>245</sup> nella poesia *Trasfigurazione*) spesso in opposizione con la figura tipica dell'eroe nella letteratura europea dell'epoca<sup>246</sup>. La nostalgia si presenta come l'espressione di un amore personale dell'"io" per la natura e il suo ordine naturale del tempo, un tematica molto cara al ritratto di un'età d'aurea<sup>247</sup>. L'ironia del confronto della situazione idilliaca dell'infanzia e i segni della distruzione programmata della violenza tra passato dove regna l'allegria e la spensieratezza e il naufragio pronto a schiudersi di questa situazione allora appare (si ritrova tutto l'argomento del poema *Italia* che si trova alla fine della raccolta<sup>248</sup>).

Finalmente, la nostalgia rinforza la distanza che esiste tra il soggetto e la comprensione e l'integrazione dei suoi ricordi perché quest'età è spesso messa in contatto tramite un discorso ironico con la dura realtà della violenza e della distruzione della vita. Il poema *Lucca*<sup>249</sup> crea questo discorso. Il poema si costruisce tramite un gioco temporale tra la situazione dell'"io" durante la sua infanzia con allusioni forti a una vita consacrata alla terra e il futuro terribile che si annuncia all'orizzonte ("Ora lo sento scorrere, caldo nelle mie vene, il sangue dei/ miei morti"<sup>250</sup>). Il passato idealizzato di una infanzia "meravigliata" nel focolare (in Africa che rappresenta il desiderio di raggiungere l'origine nella poetica di Ungaretti secondo Andrew Frisardi<sup>251</sup>) si descrive dalle poesie tramite una imitazione delle forme della narrazione. Quest'imitazione significa un'appropriazione più completa della memoria perché la forma

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, pp. 101.

<sup>245</sup> *Ibid.*, pp. 116.

<sup>246</sup> SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, *Op. Cit.*, pp. 63.

<sup>247</sup> MAYEUX Marie-Rose, « Âge d'or », in *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consultato il 6 agosto 2017. Disponibile su <http://www.universalisedu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/age-d-or/>

<sup>248</sup> In allegato.

<sup>249</sup> In allegato.

<sup>250</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, *Op. Cit.*, pp. 103.

<sup>251</sup> FRISARDI Andrew, « Ungaretti and the image of desolation », in *The Hudson review*, 55, 2002, pp. 83.

suggerisce un'organizzazione coerente del passato secondo Shoshana Felman (l'autore illustra la complessità di quest'organizzazione dalla prossimità formale del genere della narrativa con la storia)<sup>252</sup>. Alla fine del poema, la ricostruzione viene contaminata dal ricordo della morte all'orizzonte. Davanti alla pressione dell'evento traumatico, questo passato si distrugge per lasciare apparire una "belva"<sup>253</sup>, segno dell'autodistruzione dell'uomo ("rassegnarmi"<sup>254</sup>). Questi poemi illustrano tutti i tratti della dissociazione descritta da Ellen Leigh Weber cioè il conflitto tra l'ambizione del soggetto di organizzare il suo passato e l'apparizione improvvisa di ricordi che perturba questo sforzo. Il tema del destino riassume il fallimento dell'ambizione del soggetto di appropriarsi la sua vita perché appare nel poema *Lucca* sotto la pressione dell'evento traumatico che sorge per restringere un uomo "avvinghiato come una belva".

Il tema del destino è citato dalle poesie su un modo ironico perché incarna una delusione che condanna l'essere a dimorare spettatore della sua vita. La forma dell'ironia situazionale dimostra un'opposizione tra il destino crudele che gioca con la vita degli uomini e l'appropriazione di una morte naturale (illustrato dall'analogia all'ordine del tempo e alla molteplicità delle situazioni riunite nello stesso flusso). Questo suppone una forma di controllo dalla conoscenza del flusso naturale della vita. Questa conoscenza si illustra nella figura delle foglie nel poema *O notte* che sono condannate a cadere ("foglie sorelle foglie/ ascolto il tuo lamento"<sup>255</sup>). Questo fatto è sottointeso dal campo semantico dell'autunno e della gioventù persa ("o gioventù/ folta stagione")<sup>256</sup>. Questa morte sembra essere una promessa fata dallo stato naturale delle cose ma sottratto alla fine a causa dell'impossibilità del soggetto di integrare il suo passato, un fatto che struttura anche il poema *Nostalgia* ("contemplo/ l'illimitato silenzio/ di una bimba"<sup>257</sup>). Il poema *Militaires* costruisce l'opposizione ironica tra la perdita del controllo della sua vita e il flusso naturale. Ungaretti crea un discorso ironico che mette in contatto un flusso naturale previsibile e la minaccia permanente dell'autodistruzione. Quest'ironia si iscrive nel discorso ironico più globale che si sviluppa nei romanzi di guerra dell'epoca<sup>258</sup>: i soldati subiscono la violenza senza essere in grado di ottenere la giustizia o di rivoltarsi e questo fatto segna la loro distruzione perché non hanno più controllo sul loro destino<sup>259</sup>. Le poesie riprendono quest'opposizione perché confrontano la violenza

---

<sup>252</sup> FELMAN Shoshanna & LAUB Dory, *Op. Cit.*, pp. 94.

<sup>253</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, *Op. Cit.*, pp. 103.

<sup>254</sup> *Ibid.*, pp. 104.

<sup>255</sup> *Ibid.*, pp. 100.

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*, pp. 160.

<sup>258</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 64.

<sup>259</sup> *Ibid.*, pp. 65.

onnipresente della guerra che si impone senza controllo e la morte naturale delle foglie durante la stagione dell'autunno.

Il poema *Si chiamava*<sup>260</sup> riassume questa distruzione di identità perché illustra il suicidio di "Moammed Sceab" dalla perdita della sua "patria"<sup>261</sup>. La dissociazione che tocca il personaggio principale del poema condannato a essere a distanza della sua vera origine provoca la disintegrazione del suo essere. La sua origine è fortemente marcata dal registro orale e la distanza presa da Moammed di questo origine distrugge la sua identità. L'obbligazione di tacere il suo vero nome è un esempio di questo fatto nel poema ("amò la Francia/ e mutò nome"<sup>262</sup>). Per altro, la vita dell'uomo privato della sua origine è composta da dettagli chiari ma senza importanza come lo suppone la descrizione di una memoria marcata dal trauma<sup>263</sup>. Infatti, la poesia descrive solo il numero dell'appartamento della vittima. L'appartamento si situa in un vicolo in discesa come se il poema si lasciasse portare dal ricordo.

La nostalgia del passato è descritta come la separazione dolorosa dell'uomo con il suo passato precipitata da una caduta improvvisata, la violenza. Il poema *Si chiamava* realizza il cammino inverso del trauma normale perché nel poema il trauma si definisce come la conseguenza della rottura con l'infanzia. Il poema non illustra l'evento traumatico all'origine di questa separazione però illustra la rottura all'origine della distruzione di sé. Il cammino inverso si spiega anche dal fatto che non è il soggetto che visse questa distruzione: il soggetto è solo il testimone che ricostruisce il percorso del trauma ("e forse io solo/ so ancora/ che visse"<sup>264</sup>). A questo livello, è facile affermare che Moammed Sceab diviene uno specchio dell'"io" perché sono uniti grazie a una memoria comune ("l'ho accompagnato/ insieme alla padrona dell'albergo/ dove abitavamo"<sup>265</sup>). La poesia gioca con i pronomi per creare una relazione tra le due personaggi che evoca la relazione tra il soldato e il suo nemico<sup>266</sup>.

La rottura personale dell'"io" con la sua memoria si illustra bene nel poema *Perché*<sup>267</sup>: dipinge la violenza dell'evento traumatico che separa in questo caso il soggetto del suo passato e della sua vera identità ("il cuore"<sup>268</sup>). In questo poema, creare un discorso per organizzare la conoscenza del passato è impossibile perché il soggetto non è ancora al centro della violenza

---

<sup>260</sup> In allegato.

<sup>261</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 134.

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> *Cfr.*, pp. 21.

<sup>264</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 135.

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Cfr.*, pp. 10.

<sup>267</sup> In allegato

<sup>268</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 151.

(il suo cuore in ascoltazione si è appiattito) che distrugge tutti i segni del corso normale del mondo (“del sasso battuto/ dell’improvvisata strada di guerra”<sup>269</sup>) e il soggetto deve ancora prendere la misura della perdita di sé, della rottura (“Ha bisogno di qualche ristoro/ il mio buio cuore disperso”<sup>270</sup>). La morte la più intollerabile descritta nelle due raccolte non è la morte naturale però è la distruzione del legame dell’essere con la sua memoria cioè la morte sociale come la descrivono Antoine Destemberg e Benjamin Moulet<sup>271</sup>.

## 7.2 La memoria e la moltiplicazione delle voci

### 7.2.1 Orizzonte

La constatazione della dissociazione dell’identità rispetto a un passato distante marcato dalla violenza e dalla distruzione è contraddetta nell’estetica di Giuseppe Ungaretti da un movimento opposto a questo tentativo di ricerca dell’identità individuale, dell’azione personale nel passato cioè il movimento plurale, un’associazione della diversità di forme che lotta all’incontro di un “buco nero” comune come lo descrive Michel Collot con il suo concetto di orizzonte<sup>272</sup>. Il poema che inizia la seconda parte della raccolta *Il porto sepolto* e che si intitola come questa seconda parte *Allegria di naufragi* illustra questo tramite la figura del “lupo di mare”<sup>273</sup>. Questa figura si definisce dalla sua trasformazione imposta a causa di un’esperienza difficile (“il naufragio”<sup>274</sup>) e la ripresa finale del suo viaggio perché il naufrago è divenuto un marinaio ideale grazie alla sua esperienza. Infatti, il lupo di mare appare alla fine del poema come il prodotto di uno sforzo passato e il titolo del poema, *Allegria dei Naufragi* denota l’importanza dell’esperienza e la sua capacità a unire una molteplicità di identità diverse intorno a un solo problema. Anche se l’identità è ancora più frammentata dall’apparizione di una certa diversità di punti di vista (al contrario dell’analisi precedente, il soggetto, l’”io” singolare non è centrale), la diversità delle loro voci si unisce nella poetica di Ungaretti intorno al loro trauma comune per svelare una parte della verità dell’evento.

Per continuare l’analisi dell’opera alla luce del concetto d’orizzonte sviluppato da Michel Collot alla tematica della diversità delle voci presente nella poesia di Ungaretti, è necessario affermare che la diversità si unisce intorno allo stesso problema. Come il soggetto, tutte le diverse voci delle due raccolte sono confrontate alla problematica del passato che può portare una forma

---

<sup>269</sup> *Ibid*, pp. 151.

<sup>270</sup> *Ibid*.

<sup>271</sup> DESTEMBERG Antoine, *Op. Cit.*, pp. 88.

<sup>272</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 231.

<sup>273</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, *Op. Cit.*, pp.109.

<sup>274</sup> *Ibid*.

d'indeterminazione. Il poema *Fase d'oriente* descrive una pluralità di sensazioni essenzialmente legate alla natura ma concentrata in un solo sorriso (“Nel molle giro di un sorriso/ ci sentiamo legare da un turbine”<sup>275</sup>) o in un lago (“per guardare nuotare in un lago/ le dolcezze del tempo svanito”<sup>276</sup>). Questi due elementi assomigliano semanticamente ai due elementi problematici che condizionano la tematica dell'esperienza difficile del passato nel poema: le labbra per il soggetto e il mare per il lupo di mare. Si vede che una pluralità di punti di vista presente nella poesia con la prima persona del plurale si confronta a un “tempo svanito” (“ci sentiamo”, “ci sposiamo”, “ci culliamo”<sup>277</sup>).

La tematica del passato difficile come l'oggetto di tutte le diverse voci presenti nelle due raccolte è illustrato nei due poemi corti che seguono il poema *Allegria di Naufragi*. L'ironia inerente al tema del destino denota quest'evoluzione. Per esempio, il secondo poema *Si sta* presenta la tematica delle foglie sugli alberi come il segno di un destino già definitivo e chiaro. Il paragone tra il pronome e le foglie durante la stagione dell'autunno condanna a trasformare questo soggetto in una cosa morta alla fine del poema (“Si sta/ come d'autunno/ sugli alberi/ le foglie”<sup>278</sup>). Al contrario, il poema precedente *Si porta* illustra la stagione come la fonte di una stanchezza “infinita” e “occulta”<sup>279</sup>, segno dell'incapacità del soggetto a controllare il suo corpo a causa del tempo. Come l'età d'aurora che si ritrova contaminata dal trauma, la pluralità dei punti di vista si confronta all'indeterminazione come lo mostra il parallelo di forma e l'avvicinamento nella raccolta dei due poemi. Il poema *Fin mars* nella raccolta *Derniers jours* evoca lo stesso paradosso di una stagione naturale contaminata (“nous portons une fatigue infinie/ naturelle de l'effort occulte de ce commencement/ qui chaque année revient à la terre”<sup>280</sup>). Il destino, l'ordine naturale del tempo, è presente nella poetica di Ungaretti per finalmente confrontarlo ironicamente all'accidente inconcepibile.

L'esempio più interessante è presente nel poema *Le stagioni*<sup>281</sup>. Il dialogo che si crea tra il soggetto e il rivale testimonia di una comunicazione possibile tra lui e l'altro perché questo dialogo sottolinea una certa spoliatura comune dall'evento passato (la parola “rivale” significa che il personaggio rispecchia l'ambizione del soggetto). L'evento traumatico è difficile da integrare per tutta una società come l'illustra il verso “l'arcano dialogo scandinavo”. Il poema

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, pp. 146.

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> *Ibid.*, pp. 113.

<sup>279</sup> *Ibid.*, pp. 112.

<sup>280</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo*, terza ed, Mondadori, Milano, 2016, pp. 386.

<sup>281</sup> In allegato.

descrive un dialogo segreto all'intorno di "iridi voraginose" (una metafora del buco nero di Michel Collot<sup>282</sup>) però questo dialogo è possibile tra tutta l'Europa e permette di esplorare diversi camini che gli separano di una "sepoltura, [che] si salpa"<sup>283</sup>. Il discorso globale sostenuto dalla nozione d'Europa si ritrova anche nel poema *Girovago*<sup>284</sup>. L'"io" del poema è un nomade in viaggio ma incontra solo paesi che presentano un fondo comune e dispera di trovare un paese innocente. La stessa opposizione tra il fondo colpevole comune e la ricerca del soggetto/nomade ("Je connais un pays"<sup>285</sup>) di una innocenza struttura il poema *Calumet* ("Seul ne serait étranger/ au climat/ de la mort/ cet agneauloup en exil/ partout")<sup>286</sup>

### 7.2.2 Mise en abyme

L'altro a causa della sua differenza inerente non si distrugge confrontato all'impossibilità di integrare al linguaggio la totalità del mondo secondo Michel Collot<sup>287</sup>: se il rivale del poema *Le Stagioni*<sup>288</sup> è "impegnato a perdifiato" che è il segno della difficoltà nel poema, va all'incontro delle soggetto. Se il destino dell'"io" si distrugge, l'altro e la diversità dei punti di vista confrontati allo stesso problema del passato è usata dall'autore per costruire una memoria, per superare la rottura anche se non corrisponde strettamente con quella dell'individuo. Nel poema *Veglia*<sup>289</sup>, il soggetto è lo testimone della dura realtà della violenza comunicata dalla bocca muta ma piena di espressione dell'altro soldato, non può dirla ma comincia comunque a scrivere "lettere piene d'amore". La tematica della narrazione si oppone ai ricordi orali o senza codice linguistico tipico di un passato inaccessibile in questo poema e la conseguenza di quest'opposizione è l'apparizione della figura del poeta come il rappresentante di un discorso comune.

L'oscillazione tra il grido unanime e la pluralità delle identità che si uniscono nel caso della "mise en abyme" del ruolo del poeta è una componente del poema *Italia*<sup>290</sup>. Il popolo dell'Italia al quale si identifica il poeta costruisce la sua identità complessa, piena di "contrastati" ma questo discorso riprende la forma del discorso di compassione<sup>291</sup> cioè l'unione delle prove personali di tutti i soldati tramite la figura unica del poeta.

---

<sup>282</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 235.

<sup>283</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, *Op. Cit.*, pp. 92.

<sup>284</sup> Annexe

<sup>285</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo*, terza ed, Mondadori, Milano, 2016, pp. 403.

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> COLLOT Michel, *Op. Cit.*, pp. 241.

<sup>288</sup> In allegato.

<sup>289</sup> In allegato.

<sup>290</sup> In allegato.

<sup>291</sup> *Cfr.*, pp. 11.

Il confronto al passato del personaggio in quanto individuo non permette uno svelamento diretto di questo passato ma nel caso della pluralità delle identità che si associano, è possibile costruire un discorso. Per esempio, nel poema *Annientamento*, il soggetto non si ritrova più nel paesaggio però fa appello alla pluralità, alla dissociazione delle lettere per creare una parola (“di verde in verde/ ho compitato”<sup>292</sup>) o il soggetto supera il paesaggio indefinibile (“nella cenere del greto/ scoperto dal sole/ e mi transmuta/ in un volo di nubi”<sup>293</sup>). La descrizione di uno spazio particolare e rispetto alla figura del soggetto-poeta prende la sua importanza e esprime la possibilità di avere uno sguardo completo dell’evento da un punto di vista lontano; però la parola creata non ricrea totalmente l’evento a causa di questa distanza<sup>294</sup>. Per esempio, la poesia *La terra* presenta la frustrazione del colore bianco, quella della pagina bianca che svela la vera natura dell’evento poesia di Ungaretti. Permette comunque di osservare tutti i fiocchi che compongono il manto della tempesta di neve nella poesia. Di nuovo, l’allontanamento salutare permette di riconsiderare la scena (“si svelano le stelle” nella poesia *La terra*<sup>295</sup>). Si ritrovano esempi di questo fatto nel poema *Sotto questa tenda*<sup>296</sup> che l’illustra dall’ascensione del soggetto nel cielo dalle nuvole per superare le due metafore più dirette del “buco nero”, l’orizzonte (“in un grande arco teso”<sup>297</sup>) e la violenza (“la vita si vuota”<sup>298</sup>).

### 7.3 L’evento traumatico

L’inconcepibile dell’evento traumatico dimora ma l’autore afferma nelle sue poesie che la diversità delle voci permette di tracciare i suoi bordi, di esplorarne i limiti. Mentre il soggetto-poeta realizza un lavoro di trasmissione animato dall’altro, non può mai rappresentare la vera violenza dell’evento. La figura delle strade che si incrociano riassume questa ipotesi. Nella continuità della nozione dell’orizzonte, delimitano uno spazio particolare circondato dalla diversità però la violenza di questo spazio non può mai essere direttamente mostrata come la “Corolla di tenebre” nel poema *I fiumi*. Il soggetto traccia un parallelo tra il fiume della sua infanzia e il fiume della guerra cioè l’Isonzo (un luogo di battaglia importante) che traccia di nuovo un luogo sconosciuto (“Questi sono i miei fiumi/ constati nell’Isonzo/ e questa è la mia nostalgia/ che in ognuno/ mi traspare/ ora ch’è notte/ che la mia vita mi pare/ una corolla di

---

<sup>292</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 140.

<sup>293</sup> *Ibid.*, pp. 141.

<sup>294</sup> Collot Michel, Op. Cit., pp. 235.

<sup>295</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 114.

<sup>296</sup> In allegato.

<sup>297</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 111.

<sup>298</sup> *Ibid.*

tenebre”<sup>299</sup>). Il poeta-soggetto è condannato a narrare una violenza che non può mostrarsi completamente, un discorso si costruisce intorno alla sua figura ma si presenta strettamente come tale e non come l'evento stesso.

Costruire un senso non è mai un movimento finale nell'estetica di Ungaretti perché rimane sempre una distanza incancellabile per il poeta quando può parlare dell'evento. Questa tematica propria all'estetica di Giuseppe Ungaretti (difende un lavoro poetico soprattutto ispirato al suo sentimento e vissuto personale) è presente nelle due raccolte. Costruisce tutto il poema *C'era una volta* che comincia dal modello caratteristico della frase fatica per finalmente essere contraddetta con il nome del “Bosco Cappuccio”<sup>300</sup>, un luogo di battaglia della prima guerra mondiale. La frase fa anche riferimento al genere della fiaba che si definisce dai suoi insegnamenti che il lettore deve decodificare per capire il vero senso del racconto<sup>301</sup>. L'Isonzo diviene anche la metafora della violenza mai comunicabile, il poema che si chiama naturalmente *Annientamento* difende questa idea: “Oggi/ come l'Isonzo/ di asfalto azzurro/ mi fisso nella cenere del greto”<sup>302</sup>, segno dell'evento traumatico provocato da un tempo di distruzione ancora presente al presente (“oggi”). Questo passato è difficile da dominare perché il soggetto è troppo in contatto con il paesaggio di violenza come lo suggerisce la nozione di spazio<sup>303</sup>.

A causa dell'importanza che prende la situazione di Giuseppe Ungaretti durante della prima guerra mondiale cioè la situazione di scrittura, il lettore è confrontato alla sua incapacità di ricreare la totalità del senso contenuto nella poesia se ignora il nome delle grandi battaglie (l'interpretazione storica della parola è realizzabile solo da una conoscenza enciclopedica della guerra) ma anche se lo conosce. Secondo Georges Mounin, la situazione della scrittura è un “buco nero” insormontabile anche se il lettore dispone di tutto il sapere enciclopedico possibile<sup>304</sup>. L'evocazione di questa situazione obbliga il lettore a riconoscere questo fatto. In modo generale, denotare questa situazione solo al nome di un fiume o solo da un luogo ricrea l'impressione che sia impossibile di ricostituire tutte le connotazioni dell'evento all'origine del poema. La poesia *C'era una volta* conferma l'impressione di una assenza di senso perché contiene solo indici semantici per descrivere un paesaggio quasi ordinario (“Bosco Cappuccio/

---

<sup>299</sup> *Ibid.*, pp. 159.

<sup>300</sup> *Ibid.*, pp. 153.

<sup>301</sup> SORIANO Marc, « Fable », in *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consultato il 5 agosto 2017. Disponibile su <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/fable/>

<sup>302</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, *Op. Cit.*, pp. 141.

<sup>303</sup> *Cfr.*, pp. 19.

<sup>304</sup> MOUNIN Georges, *La communication poétique. Avez-vous lu Char*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 274.

ha un declivio/ di velluto verde/ come una dolce/ poltrona”<sup>305</sup>). Il poema denota che il cotesto esatto e particolarmente eccezionale alla sua origine è impossibile a ricostruire nella sua totalità.

#### 7.4 Conclusione: il trauma nell’opera di Ungaretti

È necessario riassumere brevemente l’estetica di Ungaretti quando si tratta di una lettura traumatica della sua opera. Il trauma poetico di Ungaretti non è quello di una riproduzione estetica dell’evento traumatico che ingloba tutta l’espressione o la cancella ma è un’osservazione degli effetti sul soggetto che lotta contro le sue conseguenze nel tempo, il trauma stesso. La prima impressione creata dalla sua poesia scritta dopo la guerra è un confronto difficile del soggetto con il suo passato, con certi eventi che sia si impongono a gli sia lui permettono di osservarli da lontano senza identificarli strettamente. Questo confronto difficile impone alla figura del passato tratti difficile da identificare o da integrare cioè una dissociazione. La problematicità di integrare il suo passato si presenta sotto due visi diversi: il corpo e la violenza. La soluzione alla dissociazione del soggetto con la sua esperienza appare tra la pluralità delle voci che si uniscono non in un’umanità ma in un discorso, una narrazione dell’evento. Anche se questo discorso non corrisponde mai alla realtà dell’evento passato (l’esempio il più chiaro di questo fatto si ritrova nel poema *Veglia* quando il poeta scrive lettere d’amore di fronte al dolore del soldato), permette di tracciare i bordi del buco nero dalla ripetizione, dalla diversità delle identità. La “mise en abyme” del poeta permette qua di unire il “grumo di sogni”<sup>306</sup> sotto la stessa voce anche se questa voce non permette di rivelare la violenza nuda. L’evento traumatico nasce nella poesia di Ungaretti indirettamente perché appare solo come un trauma presente nell’identità del soggetto. Appare solo attraverso tentativi di costruzione che non permettono di fondare una comunicazione soddisfacente per l’evento.

## 8 Siegfried Sassoon: analisi

### 8.1 L’evento di violenza

Al contrario della poesia di Ungaretti, sembra che le due raccolte di Siegfried Sassoon siano dedicate alla descrizione di un ambiente particolare al presente, di un evento specifico che concentra al massimo la tematica della violenza. La rappresentazione tipica della guerra moderna (violenza, nemico, bombe) è presente nelle due raccolte: si osservano un campo

---

<sup>305</sup> UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, Op. Cit., pp. 153.

<sup>306</sup> *Ibid*, pp. 167.

semantico e dei personaggi specifici che creano una vera epopea negativa di un evento storico specifico dell'epoca dell'autore<sup>307</sup>. Infatti, assumono la creazione di un'immagine poetica della violenza con tratti letterari specifici. La poesia che riassume quest'ambizione si situa all'inizio della seconda parte della raccolta *The old hunstman* e si chiama *The dragon and the undying*<sup>308</sup>. Il drago è l'incarnazione, l'allegoria della distruzione che si diffonde su un paesaggio dove si impone la morte dell'essere umano. Esso descrive l'ambizione della raccolta di costruire un'immagine della guerra e della sua violenza ma come e sotto quali forme è descritta la distruzione?

Siegfried Sassoon segue una direzione familiare per la sua descrizione della violenza perché è soprattutto sensoriale e si impone ai sensi del testimone senza apparire direttamente. Questo fatto si illustra attraverso tutte le poesie quando descrivono un paesaggio composto dall'opposizione tra luce e oscurità come per esempio nella poesia *Golgotha* ("the huddled sentry stares/ on gloom at war with white"<sup>309</sup>) che coinvolge fortemente il senso della vista. In modo generale, quest'opposizione è al centro della descrizione di tutti gli elementi in legame con la guerra e soprattutto la sua violenza (per esempio, "the angry guns that boom and flash"<sup>310</sup> in *To victory*, "and mounds of glimmering sand-bags"<sup>311</sup> in *A working party*, "and the dark's glare/ of flickering horror in the sectors where/ We raid the Boche"<sup>312</sup> in *Trench duty*). Questo chiaroscuro crea un'immagine particolare della violenza tra elementi molto presenti quasi evidenti nella descrizione della guerra e la difficoltà dei sensi a percepirla completamente. Per esempio, gli oggetti all'origine della vera natura del paesaggio come le cose che provocano la morte come le "guns", le "shell" o altri "bombardment" appaiono per esteso senza derivazione poetica in tutta la loro forza connotativa tuttavia questi oggetti conservano una parte oscura sottolineata da una descrizione incompleta fatta dai sensi. Per altro, l'atto stesso che provoca la distruzione o le persone che premono il grilletto sono quasi assenti delle poesie studiate perché la scrittura di Sassoon fa uso esteso della figura della metonimia per trasferire l'atto di violenza sulle cose e non sugli uomini. Esiste una distanza inerente alla descrizione della violenza eppure molto presente; il senso dell'udito illustra questa distanza quando è usato per comunicare la violenza. Come nelle poesie *The redeemer*, *A working party* e *Wirers*, gli elementi che compongono il paesaggio della distruzione creano una vera sinfonia e in particolare nella poesia

---

<sup>307</sup> AQUIEN Michel, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Le livre de poche, 2010.

<sup>308</sup> In allegato.

<sup>309</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 14.

<sup>310</sup> *Ibid.*, pp. 13.

<sup>311</sup> *Ibid.*, pp. 19.

<sup>312</sup> *Ibid.*, pp. 81.

*A working party*<sup>313</sup>, tra i tamburi dei passi dei soldati e i canti delle pallottole. Questi elementi sono descritti tramite il rumore che provocano e la realtà, le conseguenze del campo di battaglia si distaccano a causa della tappa supplementare della decodifica dei sensi come nella poesia *Trench Duty*: il soggetto si interroga sulla morte di un altro soldato (“What? Stretcher-bearers wanted ? Some One killed ?/ Five minutes ago i heard a sniper”). Quando appare la persona che preme il grilletto, il grado di questo soldato che spara la pallottola fatale è definito di nuovo via il rumore che fa il suo fucile.

La presenza delle impressioni sensoriali messa a confronto con quella degli oggetti della guerra crea una confusione tra il tentativo di ricreazione totale dell’evento e il suo spettacolo, una confusione molto presente nelle poesie. Il senso dell’evento non si distacca dalle sensazioni che si creano da esso perché il paesaggio descritto anche se è ben identificato o inteso come un paesaggio di guerra non si manifesta mai attraverso una riflessione razionale, ma a partire da uno schema di impressioni che creano un paesaggio complesso, presente nella sua violenza o nella sua natura ma assente se i sensi non sono presenti per accoglierlo.

In oltre, nella composizione del suo paesaggio di violenza, Siegfried Sassoon immagina un concerto di voci diverse che sono spesso difficilmente riconoscibili tra una diversità di pronomi e di personaggi che sono spesso contenuti in una sola poesia. Il soggetto, l’”io” singolare non è quasi mai il centro delle poesie e produce raramente un’introspezione per svelare il suo turbamento o posizionarsi nello spazio dell’evento, ma lascia la parola agli altri. L’evento diviene il risultato di una diversità di sensazioni e di discorsi tra la figura della vittima (le poesie riproducono spesso un discorso orale, una presa di parole dall’”io” lirico durante un attacco) o del testimone (da un punto di vista distante che descrive da lontano le impressioni di un soldato anonimo). L’evento diviene un evento comune ma multiforme che non appartiene a nessuno. Il più bell’esempio di questo fatto è la poesia *Counter-Attack*<sup>314</sup>, dove si rivelano molti protagonisti e una confusione di voci che costruiscono un’azione sensoriale, il contrattacco: le voci si confondono con i rumori della battaglia (“Bullets spat”<sup>315</sup>). Si nota che Sassoon fa un ritratto specifico di un evento storico e della sua violenza per suggerire la costruzione futura dell’evento come un trauma.

---

<sup>313</sup> In allegato.

<sup>314</sup> In allegato.

<sup>315</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956, Op. Cit.*, pp. 69.

## 8.2 Dissociazione nella pluralità

La difficoltà a integrare l'evento traumatico al livello personale è anche creata dalla rappresentazione di tutta una società preoccupata da quest'evento ma soprattutto dalla molteplicità delle identità che compongono il paesaggio dell'evento traumatico. La distruzione è vissuta da una massa che è presentata all'inizio della seconda raccolta delle poesie *Prelude: the troops*<sup>316</sup>, nella quale i battaglioni si succedono senza mostrare i loro visi. Quando i soldati sono nel campo di battaglia, la loro storia, la loro personalità si distrugge come mostrano le poesie *Counter-Attack*, *Suicides in the trenches* o *Died of wounds*<sup>317</sup>. Quest'ultima poesia espone la distruzione dell'identità a causa del campo di battaglia perché l'uomo muore, ancora preso nel fuoco della battaglia, senza lasciare la propria traccia nella memoria degli altri o del soggetto: rimane solo la sua follia che significa che la mente del soldato è totalmente distrutta dalla sua esperienza ("But hoarse and low and rapid rose and fell/ His troubled voice"<sup>318</sup>). L'assenza di personalità dei protagonisti trasformandoli in soldati senza identità tranne quella del soldato può anche essere letta come una adattamento violenta all'ambiente di guerra<sup>319</sup>. Crea una limitazione dei soldati a un paesaggio di morte che genera vittime rassegnate alla violenza come per esempio la sentinella nella poesia *Golgotha* ("The sentry keeps his watch where no one stirs/ But the brown rats, the nimble scavengers"<sup>320</sup>). In genere, le due raccolte creano un'immagine impersonale dell'evento traumatico, la guerra, perché gli unici momenti in cui si rivela un'identità complessa per i soldati si trovano solo all'esterno del campo di battaglia. La battaglia è un luogo di confronto con una violenza ben identificata tra i soldati, però questa generalità dell'azione violenta nasconde la storia individuale del soldato per mostrare solo la distruzione della sua identità: si nota che il suo ego si esaurisce nella poesia *Stretcher Case* per tornare finalmente in "Blighty"<sup>321</sup> a casa sua con i suoi amici e si ricorda del suo nome (Then he remembered that his name was Brown/ But was he back in Blighty? Slow he turned/ Till in his heart thanksgiving leapt and burned<sup>322</sup>). Anche la poesia *Enemies* riassume la distruzione all'assenza di identità perché l'omicidio di un nemico dalla rabbia del soggetto si ritorce contro un fratello con un viso nascosto: non esiste neanche la distinzione tra l'amico o il nemico<sup>323</sup>.

---

<sup>316</sup> In allegato

<sup>317</sup> In allegato

<sup>318</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 28.

<sup>319</sup> Cfr., pp. 9.

<sup>320</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 14.

<sup>321</sup> *Ibid.*, pp. 30.

<sup>322</sup> *Ibid.*, pp. 29.

<sup>323</sup> In allegato.

### 8.3 La memoria e l'identità

Se l'evento stesso non spiega direttamente la tragedia della distruzione o la modifica delle identità da parte della violenza, il suo confronto col tempo rivela il suo vero viso. Questo fatto si nota dall'inizio della seconda parte della raccolta *The Old Huntsman* nella poesia *Absolution*. La guerra appare come la fine dell'innocenza in generale, una tematica centrale nella poetica di Siegfried Sassoon<sup>324</sup> (“War is our scourge; yet war has made us wise”<sup>325</sup>) e come la preparazione all'unione della diversità delle identità (i soldati recuperano la loro storia personale dopo l'evento traumatico) intorno a un “heritage of hearts” (“Now, having claimed this heritage of heart, What need we more, my comrades and my brothers?”<sup>326</sup>).

#### 8.3.1 La ferita

In un primo luogo, la figura che illustra il meglio la descrizione della guerra non come un evento storico ma come un evento traumatico che si crea e si realizza attraverso la sua diffusione nel tempo e le sue conseguenze è quella della ferita fisica o mentale. L'illustrazione della ferita realizzata da Sassoon corrisponde a un tempo di pausa o di allontanamento nella descrizione della violenza ma anche crea un legame indubbio con l'evento traumatico che l'ha provocata come lo mostrano le poesie *The death-bed* e *The one-legged man*. La prima poesia espone come la ferita ricevuta precedentemente trasforma il personaggio senza identità (è presentato solo dal pronome “he”) dal collegamento tra lui e la morte lo trasforma in “cruel old campaigners”<sup>327</sup> in contrapposizione alla giovinezza dell'altro personaggio ucciso. Inoltre, la scomparsa della giovinezza è il tema centrale della poesia *Prelude: The troops*<sup>328</sup> che apre la seconda raccolta e marca la creazione di una comunità di sofferenza intorno alla degrado del corpo e della mente (come mostra anche la poesia *Survivors*: “No doubt they'll soon get well; the shock and strain/ Have caused their stammering, disconnected talk”<sup>329</sup>) attualizzando un aspetto della figura della ferita nella letteratura di guerra.

La violenza prende la forma della gamba mancante nella poesia *The one-legged man*<sup>330</sup> e l'uomo nasconde la sua ferita fino alla fine della poesia per finalmente rivelarla. La scoperta

---

<sup>324</sup> PROST Antoine, « Les limites de la brutalisation. Tuer sur le front occidental, 1914-1918 », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 81, 2004, pp. 14.

<sup>325</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956, Op. Cit.*, pp. 11.

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> *Ibid.*, pp. 35.

<sup>328</sup> In allegato.

<sup>329</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956, Op. Cit.*, pp. 90.

<sup>330</sup> In allegato.

trasforma tutto l'ambiente idilliaco precedente. La poesia fa anche il legame tra ferita e identità a partire dalla relazione che unisce la vittima e l'azione violenta che l'ha trasformato; una confusione d'identità propria all'espressione del trauma nasce tra la ferita che testimonia di una identità presente troppo limitata all'esperienza della guerra e l'ambizione impossibile di raggiungere la sua identità originale prima l'incidente. La ferita diviene il segno assente di un evento traumatico difficile da dominare, una difficoltà illustrata dalla reazione cinica del soggetto al dolore del fratello nella poesia *The lamentation* ("Half-naked on the floor. In my belief/ Such men have lost all patriotic feeling"<sup>331</sup>). Costruisce una confusione a partire dal confronto di un passato ben identificato e costruito ma inaccessibile (l'identità originale del soldato) e di un passato difficilmente comprensibile ma ancora presente (la ferita). Questa confusione è anche il tema della poesia *The one-legged man*: il poema descrive la distruzione di un giardino idilliaco proprio all'espressione della tematica dell'età d'oro del soggetto e a partire da un gioco di capovolgimento. L'ironia di situazione descritta dalla poesia è all'origine della confusione. È il pensiero diretto (trascritto formalmente dalla poesia) dell'uomo singolo che è la voce dell'ironia perché dice la ferita di un evento passato e doloroso che viene dopo la presentazione di vita serena. L'ironia nasce dalla fatalità che si impone sulla prima parte idillica del poema. Di nuovo, il concetto della dissociazione presentato da Ellen Leigh Weber serve quindi a spiegare questa poesia tra l'ambizione di una identità ben costruita e la frattura subconscia nella memoria che si impone al presente.

### 8.3.2 Ironia

L'ironia è il modo d'espressione privilegiato dell'evento traumatico nella poetica di Sassoon. Crea il legame tra passato e presente, tra l'azione propria della violenza e le sue conseguenze terribili. La natura dell'ironia più evidente nasce dal confronto della violenza e della morte inerente alla violenza (l'ultima fase della ferita) ai discorsi patriottici che possono crearsi a partire da questo evento. La forma che prendono questi discorsi nelle due raccolte è particolare perché usano dei segni e dei sentimenti provocati dalla violenza della guerra per la loro trasformazione posteriore in un vero "show"<sup>332</sup>. Lo "show" forma una memoria, una narrazione all'evento tema della poesia *To any dead Officer* (La poesia si conclude con il verso "I wish they'd killed you in a decent show"<sup>333</sup>). La nozione di spettacolo (che segue la nozione di una guerra sensoriale) è centrale per esprimere la densità dell'evento e la sua appropriazione da

---

<sup>331</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956, Op. Cit.*, pp. 76.

<sup>332</sup> *Ibid.*, pp. 85.

<sup>333</sup> *Ibid.*, pp. 84.

diverse personalità attraverso il tempo. Implica un dislivello tra la memoria che si costruisce da quelli che hanno ricevuto la vera violenza sia fisica sia mentale o da quelli che hanno solo percepito dai loro sensi questa violenza. L'ironia nasce da questo dislivello.

La poesia che presenta il meglio la guerra come uno spettacolo si chiama *Editorial Impression*<sup>334</sup>. Sassoon descrive una guerra composta dalle impressioni di una persona esterna, un difensore del discorso dominante che dà un altro senso alla battaglia perché non è un soldato e non ha partecipato a quest'ultima. Percepisce solo le impressioni sensoriali ("soaring and diving like some bird of prey/ and through it all i felt that splendour shine/ which makes us win"<sup>335</sup>) nonostante un soldato vicino a lei sia ferito. Il discorso ironico inerente alle due raccolte espone una allegoria della guerra pronta a riempire di sensi come i padri lo fanno nella poesia *Fathers* o i giovani ignoranti nella poesia *Song-Books of the war* contrari all'eredità più evidente della violenza, la ferita. L'unica cosa che permette di mantenere il senso autentico dell'evento traumatico sono le sue conseguenze per gli uomini che hanno partecipato alla battaglia. Questo fatto poetico illustra la teoria di Dory Laub che spiega la trasformazione singolare dell'evento sotto l'influenza del trauma. L'unione di due poesie *Two hundred years after* e *Twelve months after* mostra la difficoltà dei discorsi (si trova esempi d'imitazione del registro dell'oralità in tutte e due) a riassumere correttamente tutta la distruzione di vasta dimensione vissuta dai soldati; soldati che sono molto presenti nella poesia *Twelve months after* per essere finalmente tutti uccisi senza distinzione nel verso finale ("Who came to fight in France and got their fill"<sup>336</sup>).

L'ironia ha quindi due visi della memoria problematica nella poetica di Sassoon tra la denuncia di una guerra astratta e chimerica e la presenza spietata della sua distruzione. In effetti, l'ironia si sviluppa attraverso la presenza dei diversi discorsi patriottici che crea una narrazione facile per rappresentare la distruzione e la presenza della ferita fisica e mentale come la distruzione che si impone al presente con tutto il suo impatto (come nella poesia *The one-legged man*). Quest'ambivalenza si ritrova nelle poesie '*They*'<sup>337</sup> e *A whispered tales* dove la ferita è il segno della verità e della trasformazione dall'esperienza ma si confronta ai diversi discorsi prodotti per creare una guerra attrattiva, uno spettacolo.

---

<sup>334</sup> In allegato.

<sup>335</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 78.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>337</sup> In allegato.

Per esempio nella poesia *A Whispered Tales*, esiste un'opposizione chiara che raccoglie i due visi della memoria e della sua dissociazione: la tematica del discorso (che assomiglia a quella dei giornalisti nella poesia *Editorial Impressions*) e quella della ferita. L'ironia nasce da quest'opposizione tra i segni discreti di disapprovazione dell'uomo ferito e la vanteria degli eroi (eroi che realizzano il loro testimone a partire da impressioni visive: "with stories of the glories that they'd seen"<sup>338</sup>). Questo confronto si svolge a partire dal passato, dalla memoria condivisa anche dal soggetto. Nella poesia 'They', l'opposizione tra il discorso e la ferita è più discreta perché i soldati possono rispondere al prete ("The Bishop tells us: 'When the boys come back/ 'They will not be the same; for they'll have fought/ 'In a just cause"<sup>339</sup>), ma davanti al discorso eroico di quest'ultimo, mostrano le loro ferite, uniti dal cambiamento ("we are none of us the same"<sup>340</sup>). La disaggregazione del discorso eroico sostenuto dall'ordine della chiesa appare anche nella poesia *Joy-Bells* perché le campane sono trasformate per diventare gli elementi della violenza che cambiano il pronome plurale "us" in soldati ("That changed us into soldiers; swing your bells"<sup>341</sup>)

## 8.4 La ferita del soggetto

### 8.4.1 L'arte

Questa parte è dedicata all'analisi delle poesie relative alla descrizione dell'"io" confrontato alla sua introspezione. Queste poesie dimostrano la difficoltà del soggetto a integrare una certa parte del suo essere, una difficoltà che è suggerita dal tema dell'introspezione, una tematica molto presente nei *War poems* della raccolta *The Old Huntsman*. L'aspirazione del soggetto a esplorare il suo essere è molto legata al suo stile idilliaco, alla descrizione di un ambiente naturale vicino allo stereotipo dell'età aurea, al mito dell'"Arcadia". In effetti, la distruzione è anche quella dell'ambizione del soggetto a ritrovare il suo paradiso perduto e questo fatto è legato alla scomparsa progressiva di quest'aspirazione personale tra le due raccolte. Il soggetto vuole raggiungere la parte ideale del suo essere, vicino a uno stato naturale delle cose che si oppone alla saturazione dei sensi dalle impressioni violente che si impongono senza controllo. Si ritrova di nuovo una forma di dissociazione<sup>342</sup> tra una parte dell'identità costruita da una narrazione e dove una valutazione dell'individuo della sua memoria è possibile (giudica positivamente il suo passato incarnato dal mito dell'Arcadia) e una parte difficilmente

<sup>338</sup> Sassoon Siegfried, *Collected Poems 1908-1956, Op. Cit.*, pp. 21.

<sup>339</sup> *Ibid.*, pp. 23.

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> *Ibid.*

<sup>342</sup> *Cfr.*, pp. 20.

identificabile vicino al subcosciente. Il soggetto è contaminato da questa parte e a causa di quest'assenza di controllo non può più raggiungere l'ideale organizzato che fu il suo essere prima dell'evento traumatico e vive allora un vero trauma.

L'opposizione che esiste tra l'età di guerra e l'aspirazione lirica del soggetto sorge nella poesia *A mystic as Soldier*, un'aspirazione che si compone in modo generale attraverso l'affermazione della tematica dell'arte. La poesia inizia con il verso "I lived my days apart"<sup>343</sup> che presenta una dissociazione del soggetto a causa della distanza che esiste tra lui e il suo cuore ("apart" rima con "heart") ma soprattutto a causa delle impressioni del campo di battaglia e della sua distruzione cioè la forma che prende il passato contaminato ("Where death outnumbered life, / fury smites the air"<sup>344</sup>). L'opposizione tra l'aspirazione lirica, il sogno di un luogo protettivo e la violenza della guerra è chiara in questa poesia ed è all'origine di alcune altre. Per esempio, la poesia *When i'm among a blaze of lights*<sup>345</sup> ricrea un ambiente segnato dal campo semantico della guerra e quest'ambiente impedisce al soggetto di essere in accordo con se stesso. Questa poesia illustra la distanza esistente tra il soggetto e la sua ambizione di ritrovare il suo giardino personale ("Of things like these I choose to think"<sup>346</sup>). La poesia precedente *To victory* ricrea questo giardino, uno spazio delimitato, che permette di raggiungere un'aspirazione più alta, la vittoria del soggetto sul suo trauma che si oppone alla vittoria sul campo di battaglia ("I am tired of the greys and browns and the leafless ash. / I would have hours that move like a glitter of dancers / Far from the angry guns that boom and flash."<sup>347</sup>)

Per raggiungere la sua identità completa, il soggetto fa appello alla dimensione creativa e all'ispirazione sacra degli artisti per realizzare un tentativo di essere in contatto con il luogo idilliaco. La creazione artistica è una componente importante della figura dell'"Arcadia"<sup>348</sup> e si vede di nuovo nella poesia *A mystic as Soldier* con i due ultimi versi che completano il primo: "O music through my clay / When will you sound again?"<sup>349</sup>. La musica diviene il segno che rinforza l'elemento artistico come aspirazione a uno spazio personale ma sicuro (al contrario della musica del campo di battaglia, non è una musica sensoriale ma la musica come può essere organizzata e controllata dagli artisti). Le due poesie *Secret Music* e *Before the battle*<sup>350</sup>

---

<sup>343</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 15.

<sup>344</sup> *Ibid*, pp. 15.

<sup>345</sup> In allegato.

<sup>346</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 14.

<sup>347</sup> *Ibid*, pp. 13.

<sup>348</sup> BOUCHILLOUX Helene, « Analyses et comptes rendus », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 136, 2011, pp. 102.

<sup>349</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 15.

<sup>350</sup> In allegato

mostrano chiaramente un'opposizione tra l'arte e la distruzione, tra la salvaguardia dell'identità dell'"io" davanti alle impressioni violenti della guerra. La seconda poesia mostra la realizzazione formale dell'Arcadia: anche se la guerra si profila all'orizzonte ("rumble of fight"<sup>351</sup>), lo spazio della creazione letteraria, il suo giardino ideale dimora ben delimitato ("And yellow lilies islanded in light"<sup>352</sup>). Per altro, l'arte crea un "mise en abyme" del lavoro di Sassoon e l'arte poetica essenziale alla descrizione dell'"arcadia" (si osserva numerosi figure letterarie in questi casi) si presenta nella raccolta come un'altra forma per esprimere la dominazione dell'arte sul trauma attraverso la sua organizzazione tramite la verbalizzazione come lo teorizza Dory Laub<sup>353</sup>. Inoltre, la nozione di spazio illustra questo controllo. La nozione è importante qui per capire l'opposizione tra la guerra che sembra avere uno spazio illimitato e l'"Arcadia" che sembra all'inverso essere facile da delimitare dallo sguardo come per esempio nella poesia *Secret Music* perché è la più piccola poesia della raccolta, o nella poesia *When i'm among a Blaze of lights* : "I dream of a small firelit room"<sup>354</sup> composto da libri, musica e altre tele.

#### 8.4.2 La memoria collettiva

La dissociazione del soggetto crea l'opposizione tra l'ambizione di raggiungere un luogo protettivo perché organizzato dal soggetto e un caos di impressioni in *The Old Huntsman* però in *Counter-attack*, la sua ambizione di ricreazione personale attraverso l'arte si distrugge progressivamente. L'idea questa transizione è fondamentale per capire la fine della parte *War poems* cioè il poema che si chiama *A letter home*. La poesia si chiude con un elogio fatto in una lettera dal soggetto/poeta all'interpretazione collettiva dell'evento traumatico ("War's a joke for me and you/ While we know such dreams are true!"<sup>355</sup>). La poesia segna la fine dell'ideale personale, luogo d'arte, e *Prelude: the troops*, il poema che apre la seconda raccolta, ispira direttamente una collettività che si impone agli occhi della figura del poeta durante tutta la raccolta come lo descrive Patrick Campbell<sup>356</sup>. Il soggetto non si consacra più alla ricerca artistica in un luogo calmo (questa calma è anche illustrata nella poesia *Died of wounds* nella raccolta *War poems*, che mostra come il soggetto si isola dal soldato moribondo al mezzo del sonno) ma prende un altro viso per diventare il fondatore di una comunità nata dalla ferita nella seconda raccolta. Lo spazio dell'arte si sposta perché è ormai confrontato all'eredità dell'evento

<sup>351</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956, Op. Cit.*, pp. 33.

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> FELMAN Shoshanna & LAUB Dory, *Op. Cit.*, pp. 78.

<sup>354</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956, Op. Cit.*, pp. 14.

<sup>355</sup> *Ibid.*, pp. 40.

<sup>356</sup> CAMPBELL Patrick, *Op. Cit.*, pp. 124.

traumatico. A questo momento, il sogno, l' "Arcadia" sembra avere preso il viso della battaglia perché si chiama ormai "mooned Valhalla"<sup>357</sup> (il paradiso guerriero della mitologia norrena"<sup>358</sup>) nella poesia *Prelude the troops*.

Il miglior esempio della contaminazione dell'arte passato del soggetto dalla collettività dei soldati presente, una contaminazione che è all'origine della dissociazione del soggetto secondo Ellen Leigh Weber<sup>359</sup>, si trova nella poesia *Sick Leave*<sup>360</sup>. Durante un sogno, segno dello spazio dell'interiorità ma anche dell'assenza di controllo<sup>361</sup>, il soggetto si vede confrontato ai soldati uccisi sul campo di battaglia. La ricerca interiore del soggetto provocata dalla dissociazione si trasforma progressivamente in una memoria collettiva che prende il controllo del soggetto e illustra lo stesso conflitto tra Roux e gli abitanti nel romanzo di Chamson. Il discorso collettivo che assomiglia a quello del martirio<sup>362</sup> cancella l'ambizione personale del soggetto a conservare un'interiorità sicura. Questa regressione del soggetto verso il controllo della sua memoria idillica da una condizione collettiva rispetta all'importanza della ferita nel presente si vede anche nella poesia che si chiama naturalmente *Repression of War experience*. In questa poesia, la tematica del paradiso, il giardino del soggetto, è di nuovo contaminato dai suoni della battaglia che seguono l'ombra della morte. Sono i pensieri di tutti i soldati ma anche i suoni che sono riprodotti tramite onomatopee ("You're quiet and peaceful, summering safe at home;/ You'd never think there was a bloody war on!.../ O yes, you would ... why, you can hear the guns. Hark! Thud, thud, thud,—quite soft ... they never cease"<sup>363</sup>), segno di una memoria incosciente che si impone<sup>364</sup>. Quest'appello alla collettività nella creazione di un mito della ferita collettiva che si impone al presente si vede anche nella poesia *Does it matter*. La ferita fisica si esprime più chiaramente in questa poesia ("Does it matter?- Losing your legs?"<sup>365</sup>) e la voce del soggetto pone la domanda che si svanisce di fronte alla massa incontrollabile ("Does it matter? Those dreams from the pit"<sup>366</sup>). La ripetitiva della domanda svela il legame tra la ferita e l'introspezione. Lo specchio che formano le due poesie *Dreamers* e *The dreams* riassume questo fatto che struttura tutta la raccolta attraverso la distruzione dello spazio dell'interiorità ("Soldiers are dreamers; when the guns begin/ firelit homes, clean beds and

---

<sup>357</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, *Op. Cit.*, pp. 67.

<sup>358</sup> KRANTZ Renauld, *Structures de la mythologie nordique*, Paris, Maisonneuve, 1972, p. 55.

<sup>359</sup> *Cfr.*, pp. 20.

<sup>360</sup> In allegato.

<sup>361</sup> Enciclopedia Treccani, consultato il 13 agosto 2017. Disponibile su <http://www.treccani.it/enciclopedia/sogno/>

<sup>362</sup> *Cfr.*, pp. 11.

<sup>363</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, *Op. Cit.*, pp. 89.

<sup>364</sup> Enciclopedia Treccani, consultato il 13 agosto 2017. Disponibile su <http://www.treccani.it/enciclopedia/sogno/>

<sup>365</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, *Op. Cit.*, pp. 76.

<sup>366</sup> *Ibid.*, pp. 76.

wives”<sup>367</sup> nella poesia *Dreamer*) dalla ferita incarnata da tutti i soldati (Came the rank smell that brought me once again/ A dream of war in the past was hidden”<sup>368</sup> nella poesia *The dream*).

#### 8.4.3 Mise en abyme

Il soggetto si trasforma in questa raccolta: smette di esplorare il suo cuore per mettere quest’introspezione al servizio della memoria di tutti i soldati e la transizione tra le due raccolte illustra questa trasformazione. L’arte presente nell’”Arcadia” è anche l’arte del poeta che serve a trasmettere le voci dei soldati feriti. Questa voce del poeta era presente nei “War poems” perché la nozione di presa di parola al posto di quelli che non possono prenderla a causa della loro ferita è presente. Nella poesia *A subaltern*, la relazione del soggetto e il soldato è ancora più chiara perché il soggetto mantiene un discorso che riempie il sogno del soldato, un soldato che era pronto ad accogliere questo discorso perché il suo cervello è “blanker than ever” (“My stale philosophies had served him well;/ Dreaming about his girl had sent his brain/ Blanker than ever”<sup>369</sup>) e pronto a distruggersi. La figura del poeta è presente a causa della tematica della compassione<sup>370</sup> come per esempio nelle poesie *To my brother* o *A whispered tale*. Nella poesia *To my brother*<sup>371</sup>, il soggetto si presenta come il poeta che realizza una dedica al suo fratello d’armi (si trova anche l’allusione all’attributo antico del poeta cioè la corona di alloro) e nel poema *A Whispered tale*<sup>372</sup>, il soggetto si presenta anche come quello che mantiene la comunicazione aperta quando l’altro è ferito alla gola.

Quest’immagine del poeta ancora identificato chiaramente come un intermediario per comunicare la ferita secondo un “mise en abyme” evolve nella seconda raccolta perché il viso del poeta si trasforma per prendere quello del soldato: la “mise en abyme” non si dice ma si è illustrata formalmente per confermare la sua presenza più concreta sul campo di battaglia. Per esempio, questa presenza si vede da l’imitazione tipografica particolare del discorso orale pronunciato dall’”io” e questo fenomeno è esclusivo alla raccolta *Counter-Attack* (l’unica eccezione a questo fatto si trova nella poesia *Before the battle*). Le tre poesie più rappresentative del commento del poeta sono *Fight to a finish*, *The effect* e *To any dead officer*. La comunicazione è effettiva attraverso elementi tra parentesi o in corsivo che introducono una voce distante ma al servizio della spiegazione della situazione. Questa spiegazione si fa di

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, pp. 72.

<sup>368</sup> *Ibid.*, pp. 93.

<sup>369</sup> *Ibid.*, pp. 18.

<sup>370</sup> *Cjr.*, pp. 11.

<sup>371</sup> In allegato.

<sup>372</sup> In allegato.

nuovo tramite il solo elemento importante, la ferita e sotto la forma dell'ironia nel caso di *Fight to a finish* e *The effect*<sup>373</sup>. Si nota anche che certe poesie creano una separazione ricorrente tra due versi che si seguono da un capoverso. In modo generale, questa distinzione tra i due versi illustra un'opposizione che si costruisce a partire dall'ironia, dal commento negativo sul verso positivo precedente. Si vede soprattutto nella poesia *Dead musicians*: "Your fugues and symphonies have brought/ No memory of my friends who died"<sup>374</sup>. Questo schema si ripete molte volte nella raccolta e illustra la presenza di una voce incerta commentando la ferita. Il poeta è presente nella raccolta ma il suo gesto di scrivere è formale e critica la distanza che può prendere l'artista della violenza come nel verso di *Dead musicians*.

Questo fatto testimonia del fallimento del discorso poetico a rappresentare uno sguardo particolare. In questo caso, la forma della poesia non è più destinata a incarnare la ricerca di una suggestività per dare una forma particolare a un oggetto secondo Jonathan Culler<sup>375</sup> ma serve solo a trasmettere una voce in particolare al servizio dell'oggetto come un'epopea<sup>376</sup>. A livello della rappresentazione del poeta, il suo schema d'identificazione e il suo gesto di compassione stesso non sono illustrati per evocare l'ambizione dell'arte al servizio della suggestività. Il tema di *Dead Musicians* è il fallimento di quest'ambizione quando l'arte è evocata nello stesso momento con la figura di un sogno di distruzione ("From you Beethoven, Bach, Mozart,/ The substance of my dreams took fire"<sup>377</sup>). Questo fatto illustra il discorso che struttura l'opera di Sassoon tra la poesia e la denuncia della prima guerra mondiale.

## 8.5 Conclusione: il trauma nell'opera di Sassoon

Il trauma contenuto nella poesia di Siegfried Sassoon si osserva di maniera chiara perché descrive un evento difficile da integrare. La distruzione e la violenza sono presenti e formano il paesaggio di un evento storico molto riconoscibile come quello della prima guerra mondiale però gli elementi della violenza sono presenti solo tramite impressioni. La relazione tra la descrizione di un evento violento e le impressioni sensoriali illustra la presenza di uno sguardo particolare che testimonia della distanza che esiste tra il referente e la sua rappresentazione. La distanza si incarna dalla nascita della poetica di Sassoon e permette alle raccolte di fare il ritratto di un trauma. Il trauma nasce dalla voragine tra la descrizione molto chiara della natura dei elementi all'origine dell'evento cioè la loro violenza che si impone allo sguardo e la difficoltà

---

<sup>373</sup> In allegato.

<sup>374</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 92.

<sup>375</sup> CULLER Jonathan, Op. Cit., p. 92.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>377</sup> SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Op. Cit., pp. 92.

di questo sguardo a descriverli precisamente. Il paradosso del trauma si illustra quindi dalla presenza imposta delle sue conseguenze e l'incapacità di ricostruirlo di maniera diretta.

La memoria illustra questo conflitto all'origine del trauma. Non è un elemento molto positivo nelle poesie di Sassoon perché illustra una distanza irreducibile tra l'identità veritabile dell'uomo e il suo statuto passato di soldato. Le poesie illustrano questa distanza tramite il modo di espressione particolare che le caratterizza cioè l'ironia. Illustra tutto il paradosso del trauma grazie alla sua capacità di esprimere due discorsi contrari. Per esempio, la natura autentica dell'evento appare quando l'ironia obbliga a dialogare il discorso eroico che non rappresenta il vero viso dell'evento (soprattutto quando questo discorso è costituito solo da impressioni sensoriali) e la figura della ferita.

Il confronto del presente con le conseguenze di un passato violento presenta di maniera efficace una dissociazione del soggetto. La battaglia, luogo di indeterminazione, lo impedisce di realizzare le sue ambizioni artistiche ma diventa fondamentale per definire la sua identità perché la dissociazione del soggetto illustra un'evoluzione della poetica di Sassoon tra le due raccolte. È all'inizio il segno della sua ambizione a raggiungere uno spazio interiore definito dalla creazione dell'ispirazione artistica individuale per proteggersi della distruzione però questo luogo si trasforma progressivamente per accogliere una memoria nata dalla ferita collettiva. Il soggetto si trasforma in un soldato da un "mise en abyme" del ruolo del poeta nella trasmissione delle sofferenze dei soldati. La trasformazione si illustra formalmente perché la poetica di Sassoon riproduce direttamente la voce dei soldati a livello formale, all'origine di un commento diretto sulla distruzione, sulla ferita. Il commento trasmette direttamente la difficoltà identitaria provocata dalla prima guerra mondiale di fronte agli occhi del lettore e si confronta alla distruzione dello sguardo poetico in grado di rappresentare il trauma individuale dell'evento di violenza.

## 9. André Salmon: analisi

### 9.1 L'evento di violenza

Una particolarità delle poesie di André Salmon sviluppata nelle tre raccolte è la presenza di una diversità di identità che si raggiungono intorno a un'unica tematica, la violenza. Tra la violenza della rivoluzione russa della raccolta *Prikaz* e la violenza del ragazzo principiante nella poesia

*Thème vulgaire* della raccolta *L'âge de l'humanité* (“Je t'apprendrai à tirer au pistolet”<sup>378</sup>), la tematica è centrale perché fonda le relazioni tra i diversi personaggi che compongono la società di Salmon. Infatti, la violenza sembra essere connessa al suo progetto di ricreare la società della sua epoca. Questo aspetto si nota soprattutto nella raccolta *Prikaz*. Realizza il ritratto globale, diversificato ma fondatore, di un evento, la rivoluzione russa del 1917, definito dalla sua violenza. L'immagine della società russa in subbuglio costituisce un evento particolare ma anche immenso e a molteplici aspetti perché l'evento è vissuto da una società intera. Secondo Pierre Berger, lo stile di Salmon si definisce dall'espressione di una diversità estrema a livello della forma ma anche del contenuto<sup>379</sup>. È facile affermare che le poesie non si focalizzano su un'identità unica e sulla creazione di uno spazio particolare che strutturano il rapporto di un soggetto singolo all'evento passato. L'evento non è vissuto da uno sguardo particolare come nelle poesie di Giuseppe Ungaretti. L'evento è tanto comune quanto diverso. L'”io” è presente nelle raccolte, però, il loro caos di personalità impedisce di focalizzare l'attenzione del lettore sulla sua voce (la quattordicesima poesia della raccolta *Prikaz* è un esempio di questo caos<sup>380</sup>). Si nota anche che Salmon costruisce una immagine della violenza che è solo in legame con i suoi personaggi. Al contrario di Sassoon che si preoccupa di rappresentare l'evento violento come una minaccia per tutti gli uomini, illustrata dalla figura del drago<sup>381</sup>, le poesie non si concentrano su una rappresentazione particolare dell'evento nata di impressioni sensoriali per esempio ma si concentra solo sull'illustrazione dei personaggi o delle loro azioni.

Questo fatto appare nella prima poesia della prima raccolta *Prikaz*<sup>382</sup> e il poema ha il ruolo di presentare l'obbiettivo poetico difeso dall'autore nell'intera raccolta. Si apre sul verso “Innocence du monde” e la proclamazione di questa fatto assomiglia alla parola del cosacco alla pagine seguente. Il cosacco proclama da un performativo quasi religioso la verità della scrittura (“ce qui est écrit arrive”) e l'introduzione di questo performativo illustra e riassume l'ambizione di Salmon di creare una rappresentazione del teatro in movimento che è il mondo. La poesia esprime il topos del *Theatrum mundi*: il mondo è uguale a un'opera d'arte dove tutti si muovono e muoiono alla fine. L'opera d'arte permette di esprimere lo stesso movimento attraverso un gesto di creazione equivalente<sup>383</sup>. Questa estetica fondamentale barocca si manifesta attraverso il suo caos di personalità presente all'inizio del poema (“tout à la fois

<sup>378</sup> SALMON André, *Carreaux et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 203.

<sup>379</sup> BERGER Pierre, *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>380</sup> In allegato.

<sup>381</sup> *Cfr.*, pp. 51.

<sup>382</sup> In allegato.

<sup>383</sup> VUILLEMIN Jean-Claude, « Theatrum mundi: désenchantement et appropriation », in *Poétique*, 158, 2009, pp. 192.

soldat, juge, consul, bourreau”<sup>384</sup>). La poesia non si concentra sulla descrizione di un’allegoria del mondo per esempio perché diventa subitaneamente difficile da riconoscere di fronte ai diversi comportamenti umani del resto del poema. La poesia proclama la superiorità del movimento in un’estetica naturalista. Per esempio, il mito della Genesi (la tematica dei miti fondatori e dei loro personaggi è fondamentale nella poetica di André Salmon<sup>385</sup>) presenta una variazione dell’allegoria del mondo perché narra la sua origine ma il mito è rapidamente appropriato dalla poesia. Lo trasforma in un incubo (“Quand l’ève est une grande dame/ Déshabillée par les soldats ivres”<sup>386</sup>) o un sogno più gradevole (“Quand adam adamite a vendu ses habits/ Pour être Adam/ Ou bien en a vètu le déserteur”<sup>387</sup>) al servizio di un mosaico di personaggi forse contrari (il “déserteur” nella sua posizione di vittima contraddice i “soldats ivre” nella loro posizione di aguzzino). Il vero soggetto della poesia non è la descrizione di tutti i tratti di un evento ma l’appropriazione di questo evento dalle poesie per metterlo al servizio delle diverse identità e delle loro azioni.

La prima poesia di *Prikaz* rinforza anche l’impressione che sia impossibile di dare all’evento una vera identità poetica perché mette in contatto tutti i contrari. L’esplorazione a livello della forma e del contenuto è propria alla poetica di André Salmon<sup>388</sup> crea una forma di decostruzione del discorso per finalmente impedire alla poesia di accordarsi su una descrizione univoca. La prima poesia di *Prikaz* mette in contatto diversi estetici come per esempio il mito e la filastrocca (“Innocence du monde/ Lorsque la pomme ronde/ Crépite/ Mélinite, cheddite, dynamite, ypérite”<sup>389</sup>). Il confronto tra la vittima e il persecutore nella parodia del mito della genesi afferma di nuovo questa fatto, anche riassunto dal verso “la farce ayant sa place au plus fort du drame”<sup>390</sup>. La poesia crea l’impressione che l’immagine dell’evento della rivoluzione russa sia confusa perché è solo una conseguenza di un insieme di comportamenti o l’inizio necessario di una reazione. La presenza di questo evento storico è fondatore per la società russa (l’evento cancella il regime zarista<sup>391</sup>) ma il suo nome non è mai menzionato nella raccolta intera. Esiste solo tramite una molteplicità di rappresentazioni che non formano mai un complesso omogeneo.

---

<sup>384</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 78.

<sup>385</sup> GOJARD Jacqueline, « Salmon André (1881-1969) », in Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consultato il 7 agosto 2017. Disponibile su <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/andre-salmon/>

<sup>386</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 77.

<sup>387</sup> *Ibid.*

<sup>388</sup> BERGER Pierre, *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>389</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 77.

<sup>390</sup> *Ibid.*

<sup>391</sup> FAUCHEREAU Serge, *Op. Cit.*, pp. 20.

Infatti, l'ultima poesia della raccolta si conclude con questo verso: "Et qui peut prévaloir, Dieu, si le coeur des hommes n'est pire ni meilleur ?"<sup>392</sup>.

## 9.2 Come reagire?

La reazione all'evento di violenza illustra la concentrazione degli atti intorno a lui ma senza confermare la sua natura (è definito dal suo contrario nella prima poesia della raccolta *Prikaz* "La guerre d'à présent n'est pas celle d'hier"<sup>393</sup>). La reazione all'evento nelle due raccolte è introdotta dalla ripetizione della forma interrogativa spesso senza risposta ("Philosophe qui - son cas est-il unique?- se croit/ une mission"<sup>394</sup>). Questa forma è molto spesso presente vicino alla descrizione di un evento violento e afferma nelle due raccolte la volontà di Salmon di lasciare una libertà di interpretazione ai suoi personaggi ma anche al lettore. La forma delle domande permette al lettore di abbandonare la sua ambizione di costruire un unico senso all'evento<sup>395</sup>.

Due discorsi antagonisti illustrano questa libertà. Questi due elementi dividono la società di Salmon in due. L'opposizione tra il tema del voyeurismo e il tema della trasformazione dell'identità illustra concretamente la reazione all'evento.

Il voyeurismo è definito da Denis Poizat come una nozione importante per capire come un pubblico reagisce quando è confrontato direttamente all'evento violento, tra il fascino e la repulsione<sup>396</sup>. La poesia che sintetizza la presenza del tema del voyeurismo dell'atto violento nelle poesie di Salmon è la sedicesima della raccolta *L'âge de l'humanité*<sup>397</sup>. Il tema centrale della poesia è il cinema, una nuova tecnologia che permette di mostrare un episodio di guerra come un episodio di divertimento. La guerra è anche presente alla fine della poesia come un pericolo attraente tramite la figura del ragazzo che gioca all'albero ma che aspetta con impazienza qualcosa. L'oggetto dello suo sguardo è la guerra che appare tramite un gioco poetico: l'ambiguità nasce dalle tre parole "guette la terre"<sup>398</sup> che si trasformano facilmente in "guerre". Inoltre, questo ragazzo è al centro dell'azione del poema cioè dipingere un mondo in pericolo ("peins le monde, peins sa détresse"<sup>399</sup>). Molti esempi di voyeurismo dell'atto di

---

<sup>392</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 117.

<sup>393</sup> *Ibid.*, pp. 99.

<sup>394</sup> *Ibid.*, pp. 98.

<sup>395</sup> MONTE Michèle, *Linguistique et poésie: le poème et ses réseaux*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007, pp. 63.

<sup>396</sup> POIZAT Denis, « Guerre et handicap, la mémoire vaine », in *Reliance*, 18, 2005, pp. 29.

<sup>397</sup> In allegato.

<sup>398</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 207.

<sup>399</sup> *Ibid.*

violenza si ritrovano nelle poesie di Salmon, come nella poesia *Thème vulgaire*<sup>400</sup> (rappresenta di nuovo un ragazzo chi è il testimone infelice dell'atto di violenza commesso da un "mort mal mort"<sup>401</sup> per essere infine fascinato da questa violenza) e illustrano l'impatto di seduzione che ha la violenza della società.

La nona poesia di Prikaz<sup>402</sup> si struttura a partire di questa tematica. Si conclude dal verso "Pour nous regarder passer"<sup>403</sup> scritto in maiuscolo. La poesia descrive un episodio di guerra che riguardano dei contadini. La poesia si conclude focalizzandosi sullo sguardo di questi contadini. Sono fascinati dal episodio ma sono descritti come dei "imbéciles"<sup>404</sup>. Secondo Denis Poizat, quando la violenza della guerra si impone agli occhi dei spettatori, questi reagiscono positivamente alla natura grandiosa della tragedia. La reazione del "voyeur" impedisce di riconoscere correttamente la natura violenta dell'evento. La posizione del "voyeur" denuncia un interesse macabro che si manifesta spesso in un'acclamazione della violenza<sup>405</sup>. Quest'acclamazione prende la forma del racconto epico che glorifica la tragedia. Le poesie di André Salmon rappresentano questa posizione ma senza giudicarla. Infatti, l'insulto è pronunciato da uno ex-soldato che partecipa all'azione violenta e non denuncia il fascino ma la ricerca necessaria del motivo della sua azione. Descrive soprattutto la ricerca eccessiva di un motivo che spiega quest'azione e denuncia l'ambizione di questi contadini di voler scrivere la loro tragedia ("Et s'il faut une preuve, s'il faut une raison/ à cette déraison"<sup>406</sup>).

L'altra reazione alla violenza è la trasformazione delle identità quando sono direttamente al centro dell'azione di violenza. Essa assomiglia allo stereotipo letterario del soldato che reagisce per adattarsi alla violenza estrema della guerra tramite la follia. Per esempio, gli ex-soldati della nona poesia di *Prikaz* prendono le armi per provocare una guerra di ribellione perché sono animati dal disgusto della guerra precedente: "Vomissent tous les commandements subis depuis sept ans"<sup>407</sup>. Tuttavia, la reazione descritta da André Salmon si distacca dallo stereotipo del soldato che ride davanti allo spettacolo della violenza come lo suggerisce la descrizione dei primi segni di un trauma. La trasformazione dei soldati non è la conseguenza di un trauma nato dalla guerra ma è la rivendicazione razionale all'incarnazione di un'altra identità. La libertà

---

<sup>400</sup> In allegato.

<sup>401</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 202.

<sup>402</sup> In allegato.

<sup>403</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 99.

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> POIZAT Denis, *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>406</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 99.

<sup>407</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 97.

lasciata da André Salmon alla sua società è rivendicata dai personaggi che si confrontano alla violenza di questa società. Si nota dalla l'ambizione dei soldati a incarnare il cambiamento.

Infatti, il verso "Vomissent tous les commandements subis depuis sept ans"<sup>408</sup> precede il verso "Ils brisent les carreaux"<sup>409</sup>. Nelle tre raccolte, la figura del quadrato è la metafora di una storia imposta agli altri. La poesia intera fa spesso riferimento all'assenza di senso, come per esempio dalla figura del treno che si sposta senza vedere dove e che ignora tutti i segni intorno ad esso. Il treno è la metafora dell'ambizione dei soldati a usare della loro esperienza per trasformare il mondo.

### 9.3 La memoria

La tematica della guerra è facilmente riconoscibile nelle tre raccolte tramite il suo campo semantico però, nella prima raccolta, la volontà degli ex-soldati a opporsi alla guerra precedente afferma che è soprattutto descritta come un evento passato che contraddice l'azione della rivoluzione russa. Il ritratto fatto della guerra da Salmon evoca la rappresentazione di un evento traumatico per tutto una società. L'evento della prima guerra mondiale significa a livello dell'Europa una trasformazione necessaria della società se vuole accettarlo secondo Nicolas Beaupré.

Tuttavia, la tematica della memoria è complessa nelle poesie di André Salmon perché è descritta da due immagini antagoniste. La rottura incontrollabile che suppone la definizione del trauma<sup>410</sup>, suggerita dalle delusioni proprie alla prima guerra mondiale e il contatto facile e diretto con questa memoria che suppone l'adattamento all'evento. Quest'evoluzione è la conseguenza dell'evento a livello della società come lo descrive Nicolas Beaupré<sup>411</sup>. Per esempio, il campo letterario di tutta l'Europa evolve subito dopoguerra per essere capace di descrivere tutta la sua violenza. Le poesie di Salmon si dedicano a illustrare la reazione di questa società a un evento difficile o troppo denso per essere accettato in primo luogo.

L'illustrazione della difficoltà a assumere un passato violento è creato nelle poesie dall'opposizione tra il discorso eroico e la delusione a causa della realtà disumanizzata della guerra. Il confronto tra i due aspetti è proprio alla prima guerra mondiale e significa l'integrazione difficile della violenza dell'evento passato alla memoria europea<sup>412</sup>. Le poesie

---

<sup>408</sup> *Ibid.*

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la grande guerre*, *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>411</sup> SCHOENTJES Pierre, *Ibid.*, pp. 36.

<sup>412</sup> *Ibid.*

dell'*Âge de l'humanité* manifestano quest'opposizione. Appare nella sesta poesia la figura di un soldato cresciuto troppo rapidamente ("Inscrivait au visage des jeunes les rides des plus vieux"<sup>413</sup>) a causa dei numerosi morti in opposizione alla reazione del suo fratellino che prova ancora un fascino per la violenza ("Quel âge a-t-il?/ L'enfant admire et s'épouvante")<sup>414</sup> e che porta il racconto patriottico ("Petit enfant de France"<sup>415</sup>). L'opposizione è anche illustrata nella prima poesia della raccolta<sup>416</sup>. La seconda strofa descrive un episodio della guerra al presente per confrontarlo alla vittoria della terza strofa ("Tu es l'homme de la victoire plus terrible/ Que la défaite"<sup>417</sup>). La lotta tra la delusione e la realtà della guerra suggerisce un'esperienza passata ancora dolorosa al presente.

Al contrario, il passato doloroso è all'origine di un senso particolare in una nuova società cioè l'evoluzione nel tempo e non un'introspezione intorno a una memoria difficile. La prima poesia della raccolta, *L'âge de l'humanité* riassume questo fatto. Anche se il soldato non può riconoscersi a causa della sua esperienza violenta tuttavia è un anche "l'homme nouveau"<sup>418</sup>. Il tema della ferita presente nella poesia esprime anche quest'evoluzione positiva. Anche se presenta la figura del "tempo ferito" all'inizio del poema ("Coupés jusqu'au moignon les ailes pathétiques du temps"<sup>419</sup>), la ferita non è più importante alla fine della poesia grazie alla stessa figura: "L'homme nouveau, combattant las et qui se rend à l'éternel/ L'homme/ Dont les dix doigts levés"<sup>420</sup>. Il titolo della raccolta esprime anche una crescita globale attraverso il tempo.

### 9.3.1 Mise en abyme

Si nota che André Salmon presenta la lotta contro l'accettazione di una memoria violenta o difficile (come lo suppone il trauma) tramite la problematica della presenza o dell'assenza di una voce per trasmetterla. Nell'ultima poesia della raccolta *L'âge de l'humanité*, il ricordo dei soldati è trasmesso dal suono di un tamburo ("Tu te souviens d'un jour/ de l'août fatal et magnifique/ Parce qu'alors il a suffi d'un tambour"<sup>421</sup>). Nella quindicesima poesia<sup>422</sup>, la violenza del passato è difficile a sopportare per la memoria (tramite la metafora dell'"arrière", esiste una memoria collettiva difficile a raggiungere) però la fine del poema dà la voce ai

<sup>413</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 174.

<sup>414</sup> *Ibid.*, pp. 175.

<sup>415</sup> *Ibid.*, pp. 175.

<sup>416</sup> In allegato.

<sup>417</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 160.

<sup>418</sup> *Ibid.*, pp. 161.

<sup>419</sup> *Ibid.*, pp. 159.

<sup>420</sup> *Ibid.*, pp. 161.

<sup>421</sup> *Ibid.*, pp. 225.

<sup>422</sup> In allegato.

partecipanti all'evento violento. La loro voce perdura nel tempo grazie al canto che si mescola con l'evento stesso, la manifestazione ("Le piano refermé longuement vibrera/ des pas de ces chanteurs/ des voix de ces marcheurs"<sup>423</sup>). La "mise en abyme" del gesto artistico permette di confermare la doppia faccia della tematica della memoria nelle poesie di André Salmon perché si oppone al suo contrario, la storia. Essa esprime una posizione ideologica cara al poeta cioè la presenza necessaria dell'artista nella società<sup>424</sup>.

#### a. Arte

Il rapporto felice tra il passato violento e il presente che si crea attraverso la scrittura è presentato nella quarta poesia della raccolta *Prikaz*. La memoria in questa poesia è ancora vivace perché il ricordo dei supplizi del colonello e delle sue ragazze è conservato nel registro alla fine della poesia ("Et l'on tient dans nos bureaux/ le registre des supplices"<sup>425</sup>). Inoltre, il verso precedente illustra una memoria ancora vivida tramite la figura degli alberi che rifioriscono sulle loro tombe ("Et voici que les bouleaux/ Sur leurs tombes refleurissent/ Et l'on tient dans nos bureaux/ Le registre des supplices"<sup>426</sup>). Questa metafora illustra il successo della trasmissione della memoria anche se è trasmessa tramite il linguaggio. Alcuni versi illustrano questo fatto, come per esempio nella dodicesima poesia della raccolta *Prikaz* ("un homme est tout/ entier dans son nom quand il signe"<sup>427</sup>) o ancora nella decima poesia della raccolta *L'âge de l'humanité* che inizia con questo verso : "ce qu'un soldat pensait dans un coin d'hôpital/ Naguère/ Sans le chanter, ayant trop mal/ Qui l'a surpris pour le redire après la guerre ?"<sup>428</sup>. La poesia si conclude con due versi seguenti: "Est bien la plus belle romance/ Et le meilleur remède à guérir du passé"<sup>429</sup>, dopo avere illustrato un episodio della violenza di guerra. Nell'opera di Salmon, la scrittura o l'arte in generale sono strettamente legate all'accettazione della memoria. L'autore riproduce l'ambizione della letteratura a creare un rapporto felice tra passato e presente dal "mise en abyme" del ruolo dell'artista nella società<sup>430</sup>.

La raccolta *Peindre* nella sua descrizione didattica dell'arte esprime questo ruolo. Secondo Evelio Minano Martinez, la raccolta difende un'arte che si sviluppa nel tempo grazie alla sua

---

<sup>423</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 201.

<sup>424</sup> BERGER Pierre, *Op. Cit.*, p. 64.

<sup>425</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 88.

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> *Ibid.*, pp. 107.

<sup>428</sup> *Ibid.*, pp. 187.

<sup>429</sup> *Ibid.*, pp. 188.

<sup>430</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 15.

mutabilità infinità<sup>431</sup>. Il soggetto della raccolta, la pittura, è soprattutto al servizio della poeticità di Salmon. La libertà che prende l'autore nella forme delle sue poesie dà l'impressione che le poesie si consacrano alla dimostrazione della libertà che definisce l'arte in modo generale. I grandi nomi sono solo citati per diventare il fonte dell'immaginazione poetica di Salmon: "Peindre, c'est imitier l'imitation"<sup>432</sup>. I grandi artisti reinventano il passato alla maniera degli ex-soldati che prendono le armi per controllare la loro tragedia. Quando la raccolta si interessa alla prima creazione artistica dell'uomo, il tempo è ancora al centro perché afferma che la prima pittura era "rien qu'une ligne qui marquait l'ombre d'un homme sur un/ mur"<sup>433</sup>. L'arte diventa un vera linea del tempo con l'uomo al centro. Il gesto di creazione dell'arte in questa raccolta assomiglia al gesto di ribellione degli ex-soldati all'inizio della raccolta *Prikaz*. Il primo segno dell'appropriazione del tempo si trova in questo verso: "Et de peindre carré les rondes"<sup>434</sup>. La parola "carré" fa riferimento al vetro infranto dai soldati. Il quadrato è infranto in questa poesia dal gesto dell'arte che trasforma la forma iniziale nel suo contrario. L'arte è di nuovo l'espressione di un'evoluzione quando il "caporale"<sup>435</sup> viene al suo incontro. L'arte stessa non si interessa alla guerra ma i suoi attori usano dell'arte per trasmettere il loro passato. Si ritrova anche in questa raccolta il legame felice tra l'artista e il suo statuto di soldato: "Homme robuste, peintre et soldat dont le front saigne"<sup>436</sup> e questo legame felice è illustrato da una continuità felice della memoria dei pittori precedenti: "héritier de la canne à Gauguin"<sup>437</sup>. La "mise en abyme" dell'arte nelle poesie di Salmon distrugge il paradosso della doppia identità tra il passato di soldato e il presente dell'artista perché l'arte diventa un'arte al servizio dell'evoluzione della società.

Il legame con il passato diventa più difficile quando l'artista si nasconde. Gli esempi importanti del confronto tra passato violento e presente si trovano anche nella raccolta *L'âge de l'humanité*. La seconda poesia<sup>438</sup> mostra un soldato alla ricerca di poeti che sono purtroppo morti. Finalmente la poesia si conclude sulla sua memoria ferita ("héros des beaux jours méprisés"<sup>439</sup>) e esprime una forma di delusione dell'ambizione del soldato a una violenza gloriosa<sup>440</sup>. Nella

---

<sup>431</sup> MINANO Martinez Evelio, « Peinture et poésie dans *Peindre* d'André Salmon », in Bonnet Dominique, Maria José, Duchêne Nadia, *Littératures, langues et arts : rencontre et création*, Huelva, 2007, pp. 93.

<sup>432</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 124.

<sup>433</sup> *Ibid.*, pp. 88.

<sup>434</sup> *Ibid.*, pp. 124.

<sup>435</sup> In allegato.

<sup>436</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 140.

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> In allegato.

<sup>439</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 163.

<sup>440</sup> *Cfr.*, pp. 12.

dodicesima poesia, il silenzio imposto in maiuscolo dal cartello trasforma il poeta-medico in un assassino (“Lui, médecin?/ À l’assassin, à l’assassin”<sup>441</sup>). Per altro, questo silenzio impone alla fine del poema diverse variazioni dei versi della sesta poesia della raccolta come per esempio il fratellino che ammira ma è anche spaventato davanti alla ferita del suo fratello maggiore cresciuto troppo rapidamente (“Enfants, voici le grand frère/ Dans la voiture du petit frère”<sup>442</sup>). La coabitazione della doppia identità di poeta e di medico di guerra conferma la volontà del poeta di essere in contatto con la violenza imposta dalla società ma non può esprimersi<sup>443</sup>.

#### *b. Storia*

L’allegoria della storia sintetizza il contrario della presenza del poeta per trasmettere facilmente le raccolte perché si definisce dall’assenza di personalità. Per esempio, la sesta poesia della raccolta si consacra interamente a un passato doloroso e non permette di capire totalmente l’evento tramite i suoi attori (“ô mère en deuil de quinze cent mille fils”<sup>444</sup>) perché sono allagati dal numero. L’allegoria della storia appare per la prima volta nella quattordicesima poesia della raccolta *Prikaz*. La memoria felice si oppone direttamente alla memoria dolorosa in questa poesia, un’opposizione illustrata dalla figura della fioritura presente con il seguente verso: “Qui nous rassemble au carrefour, domaine stérile des morts/ de l’Histoire”<sup>445</sup>. Il caos di personalità (“nous”) del poema presentato nella poesia è finalmente distrutto dalla forza della descrizione dell’allegoria. Questa forza si incarna dalla sua contraddizione perché si impone sulla poesia senza essere portata da un protagonista della violenza o dal poeta. Infatti, la lunga poesia fa l’elenco di personaggi storici (“Charles douze”<sup>446</sup>) o di eventi storici (“Waterloo”<sup>447</sup>) che creano un’allegoria completa ma nega nel stesso tempo gli personaggi della rivoluzione russa al presente. In questa poesia, la storia si oppone direttamente alla virtù curativa dell’arte: “Lit son atroce histoire dans un fade livret d’opéra”<sup>448</sup>.

L’opposizione tra voyeurismo e trasformazione esprime anche l’opposizione tra storia e arte perché il “voyeur” associa l’evento a un discorso esteriore cioè il discorso epico (assomiglia a quello della storia nella quattordicesima poesia perché i fatti storici citati sono delle battaglie) quando il poeta si appropria l’evento. Nella raccolta *Peindre*, l’arte ha soprattutto l’ambizione

---

<sup>441</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 191.

<sup>442</sup> *Ibid.*, pp. 146.

<sup>443</sup> *Cfr.*, pp. 23.

<sup>444</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 174.

<sup>445</sup> *Ibid.*, pp. 113.

<sup>446</sup> *Ibid.*, pp. 112.

<sup>447</sup> *Ibid.*, pp. 114.

<sup>448</sup> *Ibid.*, pp. 112.

di rispettare la natura autentica dell'evento rispettando la sua complessità insieme della sua possibile banalità al contrario della storia<sup>449</sup>. In questa raccolta, l'allegoria della storia non prende lo spazio dell'arte ("Peindre !/ Ce n'est pas Bonaparte qui a gagné la bataille de Wagram/ Mais Horace Vernet qui réduisit à rien l'art de la guerre"<sup>450</sup>). In modo generale, la scrittura di finzione si oppone alla storia per il suo obiettivo di integrare le parte meno sopportabili o anche più effimere dell'evento a una memoria collettiva secondo Nicolas Beaupré<sup>451</sup>.

Per altro, questa allegoria della storia è denunciata nella poesia perché la memoria creata da questa storia non ha veramente l'ambizione di rappresentare la verità degli eventi passati. Numerosi elementi sono all'origine di questa immagine: il nome dei protagonisti ("Dimitri, dit le faux Dimitri"<sup>452</sup>), l'importanza data all'apparenza ("beau prince des mémoires"<sup>453</sup>) o ancora il fatto che questo lungo poema si conclude con la menzogna del più grande mito fondatore della società presente nella raccolta ("Mais il ne mentait pas si bien que le Messie"<sup>454</sup>). Inoltre, questo verso si ripete due volte nella poesia: "Le faux n'est révééré que pour l'amour du vrai". La memoria appare quindi in questa poesia come una memoria che può essere falsificata. Questa descrizione si assomiglia al discorso patriottico che ha avuto lo stesso ruolo all'epoca perché ha impedito il riconoscimento della natura giusta della violenza della prima guerra mondiale a livello dell'Europa<sup>455</sup>. Le poesie parodiano la funzione della storia e denunciano un discorso che condanna la libertà dei protagonisti delle poesie a scrivere la loro storia. Al contrario, la poesia ha permesso durante il periodo di dopoguerra di esplorare i diversi sensi possibili dell'evento per creare una memoria al carattere ignobile dell'evento come lo teorizza Laurence Campa<sup>456</sup>.

#### 9.4 Conclusione: il trauma nell'opera di Salmon

La condizione del trauma non è veramente al centro delle poesie di André Salmon. Le poesie illustrano un evento violento tuttavia il caos di voci e di situazioni impedisce di creare un'immagine coerente di questo evento soprattutto quando l'evento può essere rappresentato dalla vittima o dall'aguzzino nelle stessa poesia. Le poesie rifiutano di dare un senso particolare all'evento violento, come lo fanno le poesie di Sassoon. Inoltre, l'assenza di coerenza nella

---

<sup>449</sup> MINANO Martinez Evelio, *Op. Cit.*, pp. 96.

<sup>450</sup> SALMON André, *Op. Cit.*, pp. 121.

<sup>451</sup> BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la grande guerre*, *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>452</sup> Salmon André, *Op. Cit.*, pp. 111.

<sup>453</sup> *Ibid.*, pp. 115.

<sup>454</sup> *Ibid.*

<sup>455</sup> *Cfr.* pp. 12.

<sup>456</sup> CAMPA Laurence, *Op. Cit.*, pp. 15.

rappresentazione dell'evento traumatico non permette neanche di illustrare concretamente le sue conseguenze. L'assenza di coerenza si trasforma rapidamente in un'impressione di libertà. La rappresentazione delle reazioni alla violenza sono anche all'origine di una scelta per il lettore se vuole dare un senso all'evento. Tra il voyeurismo che invita a godere della violenza o l'evoluzione delle identità dal confronto diretto con la violenza, i due opposti si contrappongono senza mai imporsi l'uno sull'altro. Al contrario, la relazione che lega la vittima all'evento di violenza non lascia di libertà.

Nell'opera di Salmon, la tematica della memoria è complessa perché sembra voler illustrare una memoria pesante e difficile da sopportare che rappresenta il primo segno di un trauma ma le poesie manifestano anche i segni di una memoria felice. Finalmente, le poesie non si consacrano al ritratto di un'opposizione tra le due forme di memoria per sottolineare la presenza di un trauma ma si consacrano al ritratto del ruolo del poeta nella società. Garantisce un'appropriazione del passato violento tramite una memoria vivace. Salmon illustra anche questo ruolo tramite il suo contrario: la memoria fissa e possibilmente falsa della storia. La prima poesia di Prikaz<sup>457</sup> sintetizza il valore che dà l'autore all'arte nella società perché il tema dell'ultima strofa della poesia è l'autenticità della trasmissione del ricordo. Tra la figura del professore d'università, della voce del cosacco e del consiglio di soldato che si svolge in un'opera, la tragedia del mondo è un'opera facile a produrre e a ricevere nella strofa. Il topos del *Theatrum mundi* presenta a livello formale ma anche a livello del contenuto il potere dell'arte per garantire una comunicazione attraverso il tempo. L'appropriazione dell'evento violento dallo scrittore assomiglia all'azione degli soldati che scrivono la loro storia. Le poesie di Salmon non rappresentano un trauma particolare ma usa dei suoi tratti per manifestare le preoccupazioni della società dell'autore.

---

<sup>457</sup> In allegato.

## Conclusione generale

L'analisi delle tre raccolte ha permesso di scoprire che il tema del trauma permette una lettura comparativa anche nel caso della poesia di guerra. La lettura comparativa ha la capacità di unire le tre raccolte intorno all'ambiente culturale della loro epoca ma anche di rivelare il loro senso particolare. Le diverse raccolte esplorano diversi tratti dello stesso tema perché sviluppano il loro soffio poetico. Tuttavia, le poesie di André Salmon descrivono una reazione opposta al trauma perché non si dedicano alla sola descrizione di un'esperienza dolorosa. Anche se quest'analisi è deludente rispetto all'obiettivo di svelare una rappresentazione del trauma, la lettura delle poesie di André Salmon tramite i suoi tratti (la violenza, la reazione alla violenza e la memoria) è interessante.

Queste tre raccolte sono le testimoni di un'epoca. Le poesie di Giuseppe Ungaretti rappresentano la difficoltà del soldato a riconoscere una parte del suo passato. Appare sempre sotto le forme le più difficile a addomesticare. Anche se le poesie descrivono i tentativi dell'atto di scrivere l'esperienza passata per appropriarsi questo passato, il soggetto non può mai essere completamente il maestro della sua memoria. La metodologia di Michel Collot ha permesso di esplorare questo fallimento a livello della poesia perché l'autore descrive come il genere può esprimere la difficoltà a appropriarsi il reale. André Salmon descrive tramite le sue poesie un'immagine inversa di questa memoria. Non esiste una memoria personale ma solo una esperienza collettiva. L'appropriazione di questa esperienza si realizza dall'evoluzione delle identità secondo l'evoluzione della società o si realizza dall'artista che illustra quest'evoluzione tramite la sua arte. Le poesie di Sassoon descrivono una memoria tra questi due aspetti. La memoria dell'esperienza violenta è difficile a sopportare per il soldato singolo ma l'accettazione è possibile se il poeta rinuncia a un arte idillica per diventare il cantore di una memoria collettiva.

La diversità delle rappresentazione della memoria illustra il soffio creativo propria all'epoca e ho tentato nella mia analisi di studiare questo soffio europeo alla luce del trauma. Ho quindi analizzato per ciascun autore la loro immagine dell'evento violento, la memoria che si crea a partire di questa e le sue conseguenze sui protagonisti delle poesie. Ho anche affermato che il genere delle poesia è il modo d'espressione il più favorevole per esplorare queste conseguenze. Questa specificità del genere si vede soprattutto nelle poesie di Ungaretti che si consacrano interamente all'ascoltazione del turbamento della voce lirica provocata dalla sua esperienza. La difesa della memoria dei soldati viene contraddetta quest'affermazione nel caso di Salmon.

Anche se il poeta mostra la sua capacità a creare il suo proprio discorso personale nel caso di Salmon (secondo Evelio Minano Martinez, la raccolta *Peindre* illustra un'estetica cubista<sup>458</sup>), il trauma non il soggetto principale delle sue poesie ma prendono in prestito alcuni tratti specifici della sua espressione per ricreare una società nella sua finzione.

Ho voluto creare una lettura globale attraverso la mia metodologia per illustrare una rappresentazione comune tra alcuni autori a un certo momento della storia. Questo momento è condizionato dall'evento della prima guerra mondiale anche al livello letterario. La guerra moderna si definisce anche dalla sua capacità a provocare dei turbamenti psicologici sui soldati. Ho studiato questi tre autori con la convinzione che la poesia permette di rappresentare i tratti di questo trauma. Anche se l'analisi dell'opera di André Salmon è deludente a questo livello, posso affermare quindi che sarebbe utile estendere l'analisi per fondare una lettura più ampia della rappresentazione del tema del trauma nella poesia europea di dopoguerra.

---

<sup>458</sup> MINANO Martinez Evelio, *Op. Cit.*, pp. 98.

## Bibliografia

- ALLEGRI Mario, *Vita d'un uomo*, seconda ed, Mondadori, Milano, 1970.
- AQUIEN Michel, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le livre de poche, 2010.
- AMOSSY Ruth, « Du témoignage au récit symbolique: le récit de guerre et son dispositif énonciatif », in MILKOVITCH-RIOUX Catherine & PICKERING Robert, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 87-105.
- AYLWIN Anthony Maxwell (ed.), *Notes on Siegfried Sassoon's Mémoires of fox hunting man*, London, Methuen, 1971.
- BALAEV Michelle, « Literary trauma theory reconsidered », in BALAEV Michelle, *Contemporary approaches in literary trauma theory*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 1-15.
- BARENGHI Mario, *Ungaretti: un ritratto e cinque studi*, Modena, Mucchi, 1999.
- BERGER Pierre, *André Salmon*, Paris, Seghers, 1956.
- BOUCHILLOUX Helene, « Analyses et comptes rendus », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 136, 2011, p. 101-103.
- BEAUPRÉ Nicolas, *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- BEAUPRÉ Nicolas, *Ecrire en guerre, Ecrire la guerre*, Paris, CNRS, 2006.
- BEAUPRÉ Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 112, 2011, pp. 41-55.
- BROSE Margaret, « Ungaretti's promised land: The mythification of L'allegria », in *Italica*, 54, 1977, pp. 341-366.
- CAMPBELL Patrick, *Siegfried Sassoon. A study of the war poetry*, Jefferson, McFarland, 1999.
- CAMPA Laurence, *Poètes de la grande guerre*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010.
- CECCHETTI Giovanni, « Giuseppe Ungaretti », in *Italica*, 26, 1949, pp. 269-279.

CHEITTE Barabara, « The trauma of culture shock », in STROINSKA Magda, CECCHETTO Vikki, SZYMANSKI Kate (ed.), *The unspeakable: narratives of trauma*, Frankfurt am Main, PL academic research, 2014, pp. 105-123.

COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

CORVI Francesca, *Prefazione a « Il porto sepolto: un libro inedito »*, Milano, Biblioteca di Via Senato, 2005.

CULLER Jonathan, *Theory of the lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

DESTEMBERG Antoine & MOULET Benjamin, « La mort. Mythes, rites et mémoire », in *Hypothèses*, 10, 2007, p. 81-91.

DOUVILLE Olivier, « Des psychanalystes sous la première guerre mondiale: de la névrose traumatique à la folie traumatique », in *Bulletin de psychologie*, 531, 2014, pp. 237-251.

EGREMONT Max, *Siegfried Sassoon: a life*, New York, Straus and Giroux, 2005.

ENGEL Vincent, « Le procès de Shamgorod d'Elie Wiesel: 'imager' l'inimaginable mal », in *Imaginaires du mal*, sotto la direzione di WATTHEE-DELMOTTE Myriam & DEPROOST Paul-Augustin (ed.), Paris, Cerf, 2000, pp. 255-263.

FAUCHEREAU Serge, *Prefazione a « Carreaux et autres poèmes »*, Paris, Gallimard, 1986.

FELMAN Shoshanna & LAUB Dory, *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York, Routledge, 1992.

FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, tradotto del tedesco da DEMET Michel-François, Paris, Denoël, 1976.

FRISARDI Andrew, « Ungaretti and the image of desolation », in *The Hudson review*, 55, 2002, pp. 75-89.

GORDON Avigail & SZYMANSKI Kate, « Breaking the silence : reevaluating what makes an experience a trauma », in STROINSKA Magda, CECCHETTO Vikki, SZYMANSKI Kate (ed.), *The unspeakable: narratives of trauma*, Frankfurt am Main, PL academic research, 2014, pp. 249-263.

HART-DAVIS Rupert, *Prefazione a « War Poems »*, New York, Dover Publications, 2004.

HEIMBURGER Franziska & PATIN Nicolas, « La Grande Guerre comme initiation. Vivre et dire les premières expériences », in *Histoire@Politique*, 28, 2016, pp. 1-4.

JAKOBSON Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1977.

JANS Andrien, *De Montmartre à Montparnasse: Céleste Albaret, Francis Carco, Miss Clifford Barney, André Salmon, Maria Van Rysselberghe, Paul Fort, André de Richaud*, Bruxelles, Sodi, 1968.

KAZECKI Jakub, « The functions of humor and laughter in narrating trauma in german literature of the first world war », in STROINSKA Magda, CECCHETTO Vikki, SZYMANSKI Kate (ed.), *The unspeakable: narratives of trauma*, Frankfurt am Main, PL academic research, 2014, pp. 43-59.

KRANTZ Renault, *Structures de la mythologie nordique*, Paris, Maisonneuve, 1972.

LACOSTE Charlotte, « L'invention d'un genre, *Témoins* de Jean Norton Cru », in *Texto !*, 12, 2007, pp. 1-17.

LANE Arthur, *An adequate response: the war poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon*, Detroit, Wayne state university press, 1972.

LEBLOND Aude, « "Il ne peut y avoir là-dessus que de mauvaise littérature." Le récit impossible de Prélude à Verdun et Verdun », in *Roman 20-50*, 49, 2010, pp. 35-50.

LUNNEY Tessa, « Traumatic silences in contemporary australian war fictions », in STROINSKA Magda, CECCHETTO Vikki, SZYMANSKI Kate (ed.), *The unspeakable: narratives of trauma*, Frankfurt am Main, PL academic research, 2014, pp. 75-91.

MINANO MARTINEZ Evelio, « Peinture et poésie dans Peindre d'André Salmon » in BONNET Dominique, MARIA José, DUCHÊNE Nadia, *Littératures, langues et arts : rencontre et création*, Huelva, 2007, pp. 90-100.

MONTE Michèlen, *Linguistique et poésie: le poème et ses réseaux*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

MOUNIN Goerges, *La communication poétique. Avez-vous lu Char*, Paris, Gallimard, 1969.

MOSÈS Stéphane, « L'inscription de la catastrophe: la poésie de la mémoire chez Paul Celan », in *Les Temps Modernes*, 649, 2008, pp. 244-261.

NAEGELEN René, *Les suppliciés*, Paris, Albin Michel, 1966.

PAGEAUX Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

PICCIONI Leone, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Milano, Rizzoli, 1970.

POIZAT Denis, « Guerre et handicap, la mémoire vaine », in *Reliance*, 18, 2005, pp. 21-33.

PROST Antoine, « Les limites de la brutalisation. Tuer sur le front occidental, 1914-1918 », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 81, 2004, pp. 5-20.

RASSON Luc, « Comprendre avec sa chair: lettres de guerre chez Henri Barbusse, Jean Bernier et Erich-Maria Remarque », in MILKOVITCH-RIOUX Catherine & PICKERING Robert, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 121-144.

RAYNAL Gérard & PASSEVANT Christiane, « Documentaire et mémoire interdite: réflexion sur les images de guerre », in *L'Homme et la société*, 142, 2001, pp. 119-132.

RENARD Virginie, *The great war and post-modern memory: the first world war in contemporary british fiction (1985-2000)*, tesi di dottorato, Université Catholique de Louvain, 2008.

RECHTMAN Richard, « Du traumatisme à la victime », in FASSIN Didier (ed.), *Les constructions de l'intolérable: études d'anthropologie et d'histoire sur les frontières de l'espace moral*, Paris, La découverte, 2005.

RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 2014.

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Points, 2002.

ROYNETTE Odile, SIOUFFI Gilles, SMADJA Stéphanie & STEUCKARDT Agnès, « Langue écrite et langue parlée pendant la Première Guerre mondiale: enjeux et perspectives » in *Romanistisches Jahrbuch*, 2014, pp. 106-130.

SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la grande guerre: variations littéraires sur 14-18*, Paris, Classiques Garnier, 2009.

VICKROY Laurie, *Trauma and survival in contemporary fiction*, Charlottesville, University of Virginia Presse, 2002.

VISSER Irene, « Trauma and power in postcolonial literary studies », in BALAEV Michelle, *Contemporary approaches in literary trauma theory*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 106-130.

VUILLEMIN Jean-Claude, « Theatrum mundi: désenchantement et appropriation », in *Poétique*, 158, 2009, pp. 173-199.

WEBER Liegh Ellen, *Ecrire le traumatisme: pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrtikakis et Perec*, tesi di dottorato, Queen's University, Kingston, 2010.

WAHL Philippe, « Contextualisation et configuration discursive. L'image de guerre Les obus miaulent », in *Pratiques*, 165-166, pubblicato su internet il 01 octobre 2015, consultato il 10 avril 2016. URL: <http://pratiques.revues.org/2505>

WEHLE Winfried, « Trauma et éruption: la littérature comme mise en scène de l'inconscient. Réflexions sur Corinne ou l'Italie de madame de Staël », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 110, 2010, pp. 35-64.

WINTER Jay, « Shell-Shock and the Cultural History of the Great War », in *Journal of Contemporary History*, 35, 2000, pp. 7-11.

ZARETSKY Eli, « Psychanalyse, vulnérabilité et guerre », in *Le Coq-héron*, 201, 2010, pp. 143-162.

## Opere studiate

SASSOON Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, London, Faber and Faber, 1961.

SASSOON Siegfried, *The Old Huntsman and Other Poems*, New York, E. P. Dutton & Company, 1918.

SALMON André, *Carreaux et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 1986.

UNGARETTI Giuseppe, *Il porto sepolto: un libro inedito*, a cura di Francesca Corvi, Milano, Biblioteca di Via Senato, 2005.

UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo*, terza ed, Mondadori, Milano, 2016.

