

“Il sonno della coscienza genera mostri”: violenza e trauma della guerra in *Monsters* di Barry Windsor-Smith

Davide Carnevale

Sapienza Università di Roma

Contact: Davide Carnevale davide.carnevale@uniroma1.it

ABSTRACT

Since their beginning, in the years immediately preceding the Second World War, American superhero comics have intertwined their imaginative inventions with reflections (often superficial and stereotyped) about war and its effects. A perfect example of this are the adventures of Captain America by Simon and Kirby, an upright adversary of pseudo-Nazi organizations, or the fear of the atomic bomb evoked by Lee's Hulk. Both are models that constitute the main hypotexts of the impressive graphic novel *Monsters* (2021) by Barry Windsor-Smith. Precisely through the reworking and deconstruction of the most representative motifs and stylistic features of superhero comics, the English author carries out (in a work spanning over thirty years) a profound analysis of American society and how post-war trauma weighed (and continues to weigh) on it, with its consequences of suffering and violence. Starting from the examination of the elements attributable to this semantic sphere, this contribution intends to investigate the modalities of the fantastic that Windsor-Smith uses to give representation to the different forms that trauma can take, in relation to the specificity of the double register – verbal and iconic – of comic language.

Keywords

Trauma, Comics, Fantastic, Barry Windsor-Smith, War, Holocaust.

Trauma e fantastico

Sin dai loro primi, recenti passi, alla fine del secolo scorso, i cosiddetti *Trauma Studies* hanno rivolto la loro attenzione in maniera quasi del tutto esclusiva alla sfera letteraria del “realistico”, e ancor più specificatamente all’ambito delle “scritture del sé”, come la *non-fiction* e l'*autofiction* (cfr. Conterno et al.

2013, 223), a testi cioè profondamente connessi alle idee di veridicità e di rappresentabilità; una predilezione, questa, chiaramente condizionata dal legame indissolubile che unisce, in maniera strettamente personale, trauma e individuo, dalla natura fattuale, concretamente evenemenziale dell'esperienza vissuta che sta alla base del trauma come sua causa. Poca attenzione, insomma, è stata prestata allo sterminato oceano della letteratura dell'immaginario, in un'ingenua sottostima della capacità metaforizzante della parola, che invece rivela la sua funzione cruciale proprio nell'ambito del trauma, se non altro per la problematica irriducibilità di quest'ultimo alla rappresentazione, messa da tempo in evidenza dalla critica. Per Cathy Caruth, ad esempio, «Trauma stands outside representation» (Caruth 1996, 17), considerazione che Roger Luckhurst correda di un corollario se possibile ancor più incisivo: «if trauma is a crisis of representation, then this generates narrative *possibility* just as much as *impossibility*» (Luckhurst 2008, 83).

È la stessa psicanalisi, del resto, a proporre l'idea di una natura sostanzialmente antimimetica della memoria traumatica: come avanzato già nel 1995 dai due psichiatri Van der Kolk e Van der Hart in *The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma* (1995) l'intensa emozione generata dallo shock traumatico inibirebbe l'ippocampo, rendendo di fatto impossibile ogni tentativo di dare una precisa organizzazione spazio-temporale ai dati dell'esperienza, un'incapacità di categorizzare l'evento che determinerebbe il paradossale venir meno di ogni ricordo legato all'esperienza traumatica, salvo quello delle emozioni ad essa associate. D'altronde già Freud segnalava come il trauma non venga mai affrontato dalla nostra psiche in maniera diretta, ma attraverso continui spostamenti di senso (ne sono un esempio le censure e le simbolizzazioni che agiscono a livello onirico) e soprattutto rimozioni. Proprio come un riemergere a livello inconscio del trauma rimosso (messo a tacere, ma mai realmente risolto) va letta, secondo Freud, l'esperienza dell'*unheimlich*, del perturbante, significativamente alla base, come sua dimensione fondante, del genere letterario del fantastico. I tanti fantasmi, vampiri e diavoli che abitano le pagine della letteratura ottocentesca avrebbero in altre parole, come sottolinea Todorov proprio rifacendosi alle teorie freudiane (cfr. 1970, 165 e sgg.), la stessa funzione delle inafferrabili metafore oniriche, ovvero quella di dare espressione a pulsioni e traumi altrimenti impossibili da esternare.

Sempre al fantastico, d'altronde, pare rimandare la definizione di Luckhurst precedentemente citata, che individua nel trauma il punto di origine tanto di possibilità quanto di impossibilità narrative, a un genere che proprio sulla contrapposizione delle dimensioni antitetiche del possibile e dell'impossibile – e del dicibile e dell'indicibile – erige i suoi delicati meccanismi narrativi¹. Che l'impianto narrativo diadico del fantastico, nel suo mostrare le profonde incrinature che l'irrompere violento e sovversivo dell'irrazionale produce sulla nostra nozione di realtà, sia perfettamente in grado di dare espressione al trauma, inteso freudianamente come «una lacerazione improvvisa dello scudo protettivo dell'Io, dovuta a un'esperienza spaventosa e improvvisa alla quale la persona non era preparata» (Branchini 2013, 393), e che addirittura ne rappresenti un tramite espressivo privilegiato, un modo particolarmente efficace per dare voce alle nostre più intime angosce, è facilmente comprovabile. Basti pensare, ad esempio, ad uno dei testi più

¹ Non sorprende, da questo punto di vista, che Luckhurst, professore di letteratura inglese moderna e contemporanea all'università Birkbeck di Londra, sia un importante studioso, oltre che del trauma in letteratura, di narrativa gotica e fantastica, a cui ha dedicato importanti articoli come “Weird stories: the potency of horror and fantasy” (2016), “Dracula and psychology” (2017), “Gothic, horror and the weird: shifting paradigms” (2019) e il recente volume *Gothic: an illustrated history* (2021).

rappresentativi del fantastico novecentesco, *Casa tomada* di Julio Cortázar: sono diversi gli studiosi che nell'inquietante vicenda che vede alcuni misteriosi usurpatori cacciare dalla loro abitazione i due protagonisti del racconto scorgono una metafora dell'inquietudine che accompagna l'affermarsi del peronismo in Argentina, come nella lettura avanzata da Juan José Sebel per cui «*Casa tomada* expresa fantásticamente esta angustiada sensación de invasión que el cabecita negra provoca en la clase media» (1966, 102), lettura di cui lo stesso Cortázar riconosce la validità, pur sottolineando l'estraneità di una simile significazione dalle sue intenzioni, se non a livello inconscio, come inconsapevole traduzione simbolica di preoccupazioni e paure².

Allo stesso modo le descrizioni del palazzo stregato che largo spazio occupano in *Racconto d'autunno*, scritto freneticamente da Tommaso Landolfi nel 1947, durante un doloroso soggiorno nella casa della sua infanzia, deturpata dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, possono essere interpretate come una vera e propria rielaborazione del trauma vissuto dall'autore nel sapere il suo "nido vitale" profanato, esperienza che riecheggia con straziante potenza nella descrizione che il protagonista del romanzo fa in occasione del suo ritorno al lugubre maniero una volta finita la guerra:

Quel luogo aveva dovuto divenire per un tempo posizione difensiva e la casa fortilizio, che i colpi avversi non avevano risparmiato. Essa giaceva sventrata, mostrando le sue viscere, sorpresa dalla luce nei suoi più intimi segreti, nei suoi cunicoli, nei suoi passaggi un tempo nascosti entro lo spessore delle vecchie muraglie, in quanto rimaneva delle sue suppellettili, gelosamente sacre un tempo alcune, delle sue tappezzerie che ora pendevano come lembi di carne disseccata: lamentevolmente vuota del suo mistero, che era come il suo sangue, trapassata dal cielo (2013, 129-130).

Ancora alla guerra è legato il lutto del piccolo protagonista del racconto di Tabucchi «I pomeriggi del sabato», che solo attraverso l'esperienza perturbante di alcune improbabili apparizioni spettrali riesce ad affrontare il trauma della dolorosa scomparsa del padre, a sospendere momentaneamente il faticoso impegno di contenere e soffocare il continuo riaffacciarsi del rimosso.

L'elenco delle opere fantastiche nelle quali è possibile rilevare uno stretto legame con il tema del trauma appare indicativamente lungo, oltre che non limitato, com'è lecito aspettarsi, al ristretto campo della letteratura. Si pensi, ad esempio, a un film come *The Birds* di Alfred Hitchcock (1963), vero punto di svolta nell'evoluzione del cinema fantastico del secolo scorso (Carnevale 2021, 238): gli inspiegabili attacchi perpetrati a intervalli regolari dagli uccelli, la loro metodica efficienza, così come il fatto che tale fenomeno si limiti alla sola famiglia dei volatili, hanno portato studiosi come Tony Lee Moral a scorgere nella vicenda una metafora del trauma che la costante paura di improvvisi attacchi aerei ha impresso durante gli anni

² In più di un'occasione Cortázar si dimostra convinto della validità di una simile lettura politica di *Casa tomada*. «Esa interpretación de que, quizás, yo estaba traduciendo mi reacción como argentino frente a lo que sucedía en la política no se puede excluir. Es perfectamente posible que haya tenido esa sensación que en la pesadilla se tradujo de una manera fantástica, de una manera simbólica. Me parece válido como posible explicación, pero no es la mía. Bien podría representar todos mis miedos, o quizá, todas mis aversiones; en ese caso, la interpretación antiperonista me parece bastante posible, emergiendo incluso inconscientemente» (Herráez 2011, 156).

della guerra fredda nella popolazione americana (cfr. Moral 2013)³. Così come attorno all'esperienza del trauma si sviluppa un film certamente fantastico come *El laberinto del fauno* (2006) di Guillermo del Toro, nel quale il dramma della guerra civile spagnola è proiettato dalla giovanissima protagonista su di un mondo immaginario abitato da mostri e creature mitologiche, attraverso la cui dimensione terrificata trova elaborazione l'orrore vissuto dalla bambina sul piano della realtà (cfr. Das 2021).

La questione si fa più complicata quando si guarda al fumetto, per via del carattere leggero, essenzialmente escapistico della sua produzione agli albori del medium, produzione destinata in quella prima fase per lo più a lettori molto giovani. Ciò non vuol dire, chiaramente, che l'esperienza traumatica, ad esempio, delle due guerre mondiali o la paura della bomba atomica non traspari dalle pagine di serie importanti come il *Captain America* di Simon e Kirby o *The Incredible Hulk* di Lee e Kirby – la cui pubblicazione inizia significativamente nel pieno del Secondo conflitto mondiale nel primo caso e in piena Guerra fredda nel secondo –, quanto più che tali questioni vengono proposte in simili opere in maniera aproblematica, o come meri pretesti narrativi, funzionali unicamente a condurre l'azione verso l'ennesimo scontro risolto a suon di pugni tra il protagonista e il nemico di turno, o peggio ancora, in funzione propagandistica, come veicolo di precise prospettive ideologiche. Allo stesso modo, fatto salvo un riutilizzo piuttosto disinvolto di moduli e tematiche del vasto catalogo ottocentesco, almeno fino alla metà degli anni Sessanta il fantastico risulta essere un genere poco frequentato dal fumetto, più a suo agio con la dimensione conciliante e conservativa del meraviglioso che con l'eversiva radicalità del perturbante.

Monsters di Barry Windsor-Smith

Il raggiungimento di una piena maturità da parte del medium fumettistico – la capacità cioè di approfondire attraverso le sue peculiari modalità espressive questioni anche molto complesse, in una prospettiva che lo considera in quanto linguaggio specifico e non come una modalità ingenua e semplificata del raccontare destinata ad un pubblico infantile – è perfettamente testimoniata, da questo punto di vista, dal recente graphic novel⁴ *Monsters* (2021) di Barry Windsor-Smith, opera che, partendo dai moduli estrapolati dalle serie supereroistiche poco sopra citate, suoi principali ipotesti insieme ad opere fantastiche molto diverse tra loro come il *Frankenstein* di Mary Shelley o *The Shining* di Stephen King, porta avanti un profondo discorso sulla violenza, le sue cause e soprattutto l'incidenza che ha avuto sulla società

³ Continui riferimenti alla stagione della guerra fredda sono, del resto, rintracciabili anche all'interno dell'omonimo racconto di Daphne du Maurier a cui il film si ispira, dall'«east wind» a cui il testo allude, nelle sue poche pagine, ben tredici volte, all'esplicita accusa rivolta ai «rossi» da uno dei personaggi: «They're saying in town the Russians have done it. The Russians have poisoned the birds». (1987, 170).

⁴ Il termine *graphic novel* non è qui utilizzato, come si vede spesso anche in ambito accademico, come una sorta di *passe-partout* per dare cittadinanza ad alcuni, selezionatissimi lavori, sui rispettabili scaffali delle librerie, come un marchio di qualità in grado di sopraelevare questa o quell'opera dall'oceano informe del mercato fumettistico (da guardare per il resto sempre con sospetto e, possibilmente, con sufficienza), ma per indicare una specifica forma della narrativa a fumetti, o meglio ancora una specifica misura del narrare a fumetti, rapportabile in letteratura – come suggerisce del resto l'inglese *novel* – alla forma del romanzo. L'opera di Windsor-Smith, pubblicata lo scorso anno dopo una gestazione ultratrentennale, con le sue oltre 400 pagine e la sua complessa struttura narrativa rappresenta, più di qualsiasi altra produzione degli ultimi anni, un vero e proprio romanzo a fumetti.

americana, e in particolar modo sulla guerra come sua concretizzazione più intensa e, pertanto, più influente tanto a livello del singolo individuo (microtrauma), che collettivo (macrotrauma).

Proprio la struttura narrativa dell'opera, un raffinato gioco di scatole cinesi costruito sull'uso dell'analessi, sembra fornire un primo indizio della sua natura di complesso discorso attorno al trauma: il racconto si sviluppa infatti su tre diversi piani temporali, il 1945, il 1949 e il 1964, cerchi concentrici che rimandano all'immagine delle onde prodotte dal lancio di un sasso in uno stagno utilizzata da diversi studiosi, soprattutto in ambito medico-psichiatrico, per descrivere il riverberarsi del trauma nel tempo e attraverso le generazioni:

Unhealed trauma acts like a rock thrown into a pond; it causes ripples that move outward, affecting many other bodies over time. After months or years, unhealed trauma can appear to become part of someone's personality. Over even longer periods of time, as it is passed on and gets compounded through other bodies in a household, it can become a family norm. And if it gets transmitted and compounded through multiple families and generations, it can start to look like culture (Menaken 2021, 39)⁵.

Al livello più esterno, quello cronologicamente a noi più vicino, la vicenda si presenta a tal punto convenzionale, nel suo riproporre situazioni e stereotipi propri della *Golden Age* del fumetto statunitense, da risultare immediatamente familiare, e per questo, almeno ad un livello superficiale, perfettamente decifrabile: in piena guerra fredda il giovane Bobby Bailey, un povero orfano segnato fisicamente e psicologicamente da un difficile passato familiare, viene selezionato dall'esercito americano per far parte del misterioso Programma Prometheus, un folle progetto scientifico finalizzato alla creazione di super-soldati, diretto – inutile dirlo – da un ex scienziato nazista, il colonnello Oscar Friedrich. Prevedibile è anche l'esito fallimentare dell'esperimento, che trasforma il ragazzo in un mostro deforme, più simile al grottesco Hulk che al carismatico Capitano America (del resto il lavoro di Windsor-Smith era nato inizialmente proprio come avventura dedicata al gigante verde creato da Stan Lee e Jack Kirby). Sempre nel rispetto dei moduli classici del fumetto supereroistico, l'azione si sviluppa, in questa prima parte della storia, attraverso una lunga successione di azioni rocambolesche, che vedono il grottesco protagonista fuggire da una serie di personaggi moralmente ben più mostruosi di lui, tutti legati all'ambito militare, come il già citato colonnello Friedrich, il maggiore Roth, responsabile senza scrupoli del progetto, o ancora i soldati Spivey e Kelly, perfidi aguzzini che non perdono l'occasione per infierire sulla vittima dei loro esperimenti.

In soccorso di Bobby si muove solo il sergente Elias McFarland, pentitosi di aver reclutato il ragazzo pur sapendo di stare condannandolo a una vita come cavia da laboratorio (nelle sue parole, «Oh God, what've I do?», riecheggiano significativamente quelle pronunciate dal co-pilota dell'Enola Gay dopo lo sgancio della bomba su Hiroshima: *My God, what have we done?*). Un moto di pietà verso il protagonista, considerato

⁵ La stessa similitudine per spiegare le dinamiche transgenerazionali del trauma è rintracciabile nel *Trauma-informed care in behavioral health services* (2021), realizzato dall'agenzia governativa statunitense Substance Abuse and Mental Health Services Administration [SAMHSA] e consultabile all'indirizzo <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK207201/>.

per la prima volta come essere umano e non come mostro (o, nel migliore dei casi, come *freak*), talmente estraneo agli altri personaggi e all'intera vicenda da assumere una vaga connotazione soprannaturale. McFarland avverte il pericolo che incombe su Bobby grazie a non meglio specificati poteri ereditati dalla sua famiglia, una sorta di ricettività empatica talmente sensibile da sfiorare la preveggenza, molto simile a quella che King chiama "luccicanza" nel suo *The Shining*, romanzo a sua volta imperniato, non a caso, sul concetto di trauma e sull'idea che la violenza incida tanto sul piano individuale che su quello storico. Sia l'opera di King, come ipotesto, che il fumetto di Windsor-Smith ruotano attorno all'idea della centralità della violenza nell'evoluzione della storia americana, centralità approfondita recentemente da Kellie Carter Jackson nell'articolo "The Story of Violence in America":

American history is characterized by its exceptional levels of violence. It was founded by colonial occupation and sustained by an economy of enslaved people who were emancipated by a Civil War with casualties rivaling any conflict of nineteenth-century Western Europe. Collective violence continued against African Americans following Reconstruction, and high levels of lethal violence emerged in American cities in the twentieth-century postwar period. [...] In America, White supremacy and violence are their own form of patriotism. We can wax poetic about football, baseball, and apple pie, but these are superficial aspects of our nationalism. When our founding fathers fought for independence, violence was the clarion call. Phrases such as "live free or die," "give me liberty or give me death," and "he who would be free must strike the blow" echoed throughout the nation (2022, 11-12).

La violenza permea ogni aspetto della realtà rappresentata, realtà nella quale il lettore non fatica, d'altro canto, a riconoscere la propria, grazie soprattutto alla minuziosa precisione del disegno e all'abbondanza di dettagli proposti, un'aderenza mimetica che va nella direzione, propria del fantastico, di offrire una ricostruzione del piano di realtà del racconto quanto più possibile convincente, così da rendere più destabilizzante l'intrusione al suo interno dell'alterità. A questo quadro di violenza e prevaricazione si sottrae solo McFarland, non a caso afroamericano, appartenente a sua volta, cioè, a una delle categorie storicamente vittime della violenza della società americana. Come sottolineato da Carter Jackson, «In America, the relationship between Black people and White supremacy is the story of violence» (Ibid.), dinamica che vediamo riproposta nella folle missione che il sergente (e con lui tutti i suoi ascendenti africani, attraverso il misterioso potere ereditato dalla sua famiglia) intraprende contro il maggiore Roth e i suoi uomini (tutti appartenenti a quella "supremazia bianca" appena evocata) per cercare di liberare Bobby dal laboratorio in cui è tenuto prigioniero.

Pur riuscendo nell'impresa, durante la fuga McFarland viene raggiunto da un colpo di mitragliatrice e muore, lasciando solo l'inerte protagonista. Ancora braccato dall'esercito, questi si reca allora nell'unico luogo verso cui sente ancora un legame, al quale non riesce a fare a meno di tornare sempre con la memoria, prigioniero degli eventi dolorosi che lì si sono consumati, vale a dire la casa della sua infanzia. Il suo ingresso nell'abitazione segna l'inizio della prima lunga analessi dell'opera; è indicativo, tuttavia, che l'aspetto del protagonista resti, ancora per diverse pagine, quello mostruoso del principale piano temporale della narrazione (Figura 1), espediente che suggerisce visivamente il fatto che non ci si trovi davanti ad un semplice ricordo, ma che il protagonista stia a tutti gli effetti rivivendo l'esperienza traumatica, con il sospetto, anzi, che non abbia mai smesso di riviverla, secondo il principio avanzato da Pierre Janet per cui

gli individui traumatizzati rimarrebbero inconsciamente ancorati al loro trauma, prigionieri di una personalità congelata nel suo sviluppo al momento dell'accadimento vissuto (cfr. Janet 1898).

Ad essere bloccato nel suo incubo personale è, a riprova di ciò, anche il padre di Bobby, Tom Bayle, tornato a casa dopo aver prestato per molti anni servizio sul fronte tedesco come interprete; l'uomo



Figura 1: *Monsters* di Barry Windsor Smith. Tavole 119-120.

dimostra infatti, sin da subito, di vivere sospeso in una condizione di guerra perenne, in un vortice di violenza distruttiva (e autodistruttiva) nella quale finisce in breve tempo per trascinare l'intera famiglia, rivelando, oltre a una forte componente dissociativa, tutta una serie di sintomi chiaramente legati a un disturbo da stress post-traumatico, tra cui le frequenti crisi allucinatorie che stravolgono la sua percezione della realtà, trasformando, ad esempio, il cibo preparato con cura dalla moglie in pezzi di corpi umani.

A pagare le spese di tale condizione è soprattutto il piccolo Bobby, vittima di continue angherie e violenze, persecuzioni che costituiscono l'unico modo che il padre ha di comunicare al figlio la sua sofferenza, il suo essere in perenne conflitto con il mondo. Tanto da portare il bambino a vedere nel genitore un vero e proprio mostro, un ragno dal volto umano (Figura 2) che, oltre a rimandare a certi quadri di Odilon Redon, offre curiosamente una perfetta rappresentazione figurativa di un altro padre mostruoso della letteratura, l'orrida creatura che Landolfi descrive ne "Il babbo di Kafka":

«Il ragno, o la testa d'uomo, molleggiando sulle sue lunghe zampe, avanzava verso la tavola e ci guardava con una certa espressione cattiva. [...] Gli è che quella testa (come seppi poi) era appunto la testa di suo padre, morto tanto tempo prima. Questi, guardando Kafka, aveva la sua espressione peggiore, gli occhi iniettati di sangue e quasi torti, il labbro superiore inarcato da una parte in segno di rabbia [...]. La testa, colla faccia rivolta all'insù, stava un poco inclinata, nella posizione d'un rospo» (2001, 25).

Al di là di simili suggestioni, che dimostrano se non altro come le diverse declinazioni medialità del fantastico abbiano sempre cercato di dare una rappresentazione simbolica al trauma, arrivando in alcuni casi a soluzioni simili, è interessante osservare come Windsor-Smith rielabori uno dei moduli più ricorrenti nella narrativa perturbante, che vede la mostruosità fisica utilizzata come indicatore di degenerazione morale (si pensi, per fare un solo esempio, al signor Hyde di Stevenson), per adattarlo al tema centrale della sua opera, il riverberarsi della violenza della guerra sul piano individuale e collettivo, facendo del mostro una metafora fantastica del trauma. L'aspetto ripugnante di Bobby non rappresenta, in tal senso,



Figura 2: *Monsters* di Barry Windsor-Smith. Tavola 152, vignette 1-3.

uno stigma, l'indizio fisico di una colpa o la concretizzazione di una abnormità morale; metaforizza piuttosto la particolare situazione psichica del protagonista, le sue cicatrici interiori.

All'origine di tutti i mostri e di tutte le mostruosità del suo racconto Windsor-Smith pone l'orrore dell'Olocausto, «the crucial trauma of the century» (Leys 2000, 15), evento non storicizzabile e irriducibile a ogni forma di narrazione convenzionale che, nella sua portata incomparabile, si pone come momento centrale dello stesso processo di definizione dell'idea occidentale di trauma. Assolutamente significativo, da questo punto di vista, è il fatto che l'unica frase di senso compiuto che Tom Bayle riesce a pronunciare durante l'esplorazione di un centro di ricerche nazista (all'esperienza diretta che l'uomo ha della Shoah è dedicata la seconda e ultima analessi dell'opera), sia «They're making monsters in this place» (Figura 3), affermazione che, per quanto riferita in primo luogo agli atroci esperimenti portati avanti dai nazisti, ha qui, con tutta evidenza, implicazioni più ampie. Lo stesso Bayle, responsabile di crudeli sevizie ai danni del figlio e, infine, dell'insensato massacro della sua famiglia, è un prodotto della disumanità di cui l'uomo fa esperienza durante la guerra, disumanità che allo stesso modo genera figure abiette come il dottor

Friedrich e gli ufficiali militari coinvolti nel progetto Prometheus, e perfino un autentico mostro da romanzo gotico come l'abominevole colosso dentro cui si nasconde il povero Bobby. Da questo punto di vista non ci sono dei veri antagonisti nel racconto: anche i personaggi che sembrano in un primo momento ricoprire tale funzione, come Friedrich o il maggiore Roth, sono poco a poco ricondotti al ruolo più marginale di vittime di una forza cieca e implacabile, quella sofferenza infinita che l'orrore della guerra continua ad alimentare, secondo le dinamiche di quello che gli studiosi hanno chiamato *trauma transgenerazionale*, «ovvero traumi irrisolti che, messi a lungo sotto silenzio, si trasmettono da una generazione all'altra, finendo per sconvolgere e disturbare la vita dei discendenti, causare conflitti generazionali e minare l'identità personale» (Conterno et al 2013, 226).

Conclusioni

La violenza, di cui la guerra è la più compiuta concretizzazione, propaga i suoi effetti a livello individuale e



Figura 3: *Monsters* di Barry Windsor-Smith. Tavola 266, vignetta 1.

sociale, estendendo la sua eco per un tempo difficile da prevedere e infliggendo ferite impossibili da sanare. Solo uscendo fuori dalla realtà che l'ha generata vi può essere il superamento del trauma, in quanto «solo il processo diegetico dell'apparentemente indicibile permette la sua comprensione, il suo superamento e quindi la ricreazione dell'identità distrutta» (Conterno et al. 2013, 222). Processo che vede nelle invenzioni metaforiche delle letterature dell'immaginario il luogo ideale dove dare forma narrativa a una dimensione che si è detta sfuggire a ogni tentativo diretto di rappresentazione.

La disamina del graphic novel *Monsters* di Barry Windsor-Smith ha permesso di verificare – oltre alla capacità del medium fumettistico di affrontare tematiche complesse attraverso la specificità del suo linguaggio – come il genere fantastico costituisca, tra le diverse modalità non-realistiche del raccontare, quella più efficace ad esprimere la frattura dolorosa che l'intrusione dell'evento traumatico produce sul piano di quella che chiamiamo normalità. Nel suo costruirsi attorno all'improvviso collidere di due piani

antinomici, sulla rovinosa contrapposizione di quelle che potremmo chiamare *realtà* e *alterità*, o più semplicemente *normalità* e *a-normalità*, come suggerito da Barrenechea (1972, 393), il fantastico sembrerebbe, anzi, proporsi costantemente come vera e propria “scrittura del trauma”, impressione che si è visto confermata dalla continua tematizzazione dell’irriducibilità della situazione traumatica a schemi di conoscenza preesistenti che il genere attua nella sua costruzione dell’effetto perturbante.

Bibliografia

Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica”. *Revista Iberoamericana* 80 (1972): 391–403.

Boszorád, Martin; Malíček, Juraj. “Il fumetto nella memoria / la memoria nel fumetto”. In *La memoria a fumetti. Studi sul fumetto, la storia e la memoria*, a cura di Tiziana D’Amico, Petr A. Bílek, Ludmila Machátová, Martin Foret, 31-32. Mantova: Universitas Studiorum, 2016.

Branchini, Rachele. “Trauma Studies: prospettive e problemi”. *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 2 (2013): 389-402.

Carnevale, Davide. *Narrare l’invasione. Traiettorie e rinnovamento del fantastico novecentesco*. Berlino: Peter Lang, 2022.

Carter Jackson, Kellie. “The Story of Violence in America”. *Daedalus* 15, 1 (2022): 11–21.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.

Ceserani, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996.

Conterno, Chiara; Daniele Darra; Gabriella Pelloni; Marika Piva e Prandoni, Marco. “Il trauma nella letteratura contemporanea. Percorsi possibili”. *Lea – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 2 (2013): 219-230.

Das, Debalina. “Confronting Ghosts: History, Trauma, and Aesthetics in Guillermo del Toro’s *El Laberinto del Fauno*”. *Fafnir* 8, 2 (2021): 14–27.

du Maurier, Daphne. “The Birds” [1952]. In *Daphne du Maurier’s classics of the macabre*. New York: Doubleday, 1987.

Herráez, Miguel. *Julio Cortázar: Una biografía revisada*. Barcelona: Alreves, 2011.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2013.

- Janet, Pierre. *Névroses et idées fixes*. Paris: Félix Alcan, 1898.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York U.P., 2006.
- Landolfi, Tommaso. “Il babbo di Kafka” [1940]. In *La spada*, 24-27. Milano: Adelphi, 2001.
- Landolfi, Tommaso. *Racconto d'autunno* [1947]. Milano: Adelphi, 2013.
- Leys, Ruth. *Trauma. A Genealogy*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2000.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008.
- Menakem, Resmaa. *My Grandmother's Hands: Racialized Trauma and Pathway to Healing Our Hearts and Bodies*. London: Penguin Books, 2021.
- Moral, Tony Lee. *The Making of Hitchcock's The Birds*. Harpenden: Oldcastle Books, 2013.
- Sebrel, Juan José. *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*. Buenos Aires: Siglo XX, 1966.
- Substance Abuse and Mental Health Services Administration [SAMHSA]. “Trauma-informed care in behavioral health services”. *Treatment improvement protocol (TIP) Series* (2014). <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK207201/>.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Van der Kolk, Bessel A.; Van der Hart, Onno. “The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma”. In *Trauma: Explorations in Memory*, a cura di Cathy Caruth, 158-182. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- Vittorini, Fabio. *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*. Bologna: Pàtron, 2017.
- Windsor-Smith, Barry. *Monsters*. Washington: Fantagraphics, 2021.