

Le ferite della memoria. Il tema dell'amnesia e la prima guerra mondiale

Riccardo Castellana

1. Amnesia: storia di un tema moderno

Quello dell'amnesia è un tema tipicamente moderno, che va distinto in modo netto da quello antico dell'oblio. Lo si può trovare in letteratura solo a partire dal XX secolo e i generi in cui compare, almeno inizialmente, sono il romanzo e il dramma d'autore del periodo tra le due guerre, e poi, a partire dagli anni Quaranta, la narrativa e il cinema di genere (il *noir*, la *spy story*). Una storia dell'amnesia sarà dunque necessariamente breve perché è solo da un secolo in qua che la narrativa (letteratura, teatro, cinema) da un lato, e le neuroscienze dall'altro, si sono interrogate seriamente sulla perdita traumatica della memoria, facendone un vero e proprio *topos culturale* della modernità. Ma perché ciò accade solo ora? Già sul finire dell'Ottocento, in realtà, lo psicopatologo Alfred Binet aveva trattato di piccoli episodi di amnesia locale, legati a isteria, sonnambulismo, epilessia, in un libro intitolato *Les altérations de la personnalité* (1892) che ha affascinato almeno due generazioni di scrittori (in Italia lo avevano letto, tra gli altri, Pirandello, che lo cita nel saggio *L'umorismo*, e Federigo Tozzi). Ma Binet non si era interessato al problema dell'amnesia globale e in generale non aveva dato troppa enfasi alla questione. Lo studio scientifico di questa psicopatologia conosce un impulso decisivo solo negli anni della prima guerra mondiale. Ed è da qui che è necessario cominciare.¹

È infatti con la Grande Guerra, la prima con caratteristiche moderne (se si esclude il precedente, geograficamente e temporalmente assai più limitato, del conflitto russo-giapponese del 1904-5), che gli episodi di amnesia si moltiplicano e si impongono come oggetto di studio e di cura a medici e psichiatri insieme agli altri traumi tipici dei soldati al fronte. Ansia e

1 Anticipo in questo articolo alcune parti di uno studio più ampio di prossima pubblicazione in cui esamino le caratteristiche morfologiche del tema dell'amnesia e ne traccio una storia tra letteratura, teatro e cinema dagli anni Dieci fino al presente. Alcune delle categorie teorico-culturali cui farò riferimento nelle prossime pagine saranno riprese e ampliate in quella sede.

attacchi di panico, depressione, inebetimento, regressione, incubi ricorrenti e tendenze suicide si diffondono come un'epidemia tra il 1914 e il 1918 in tutti gli eserciti, con una violenza, una frequenza e un'estensione sino ad allora sconosciute. Le cause più frequenti di questi traumi sono gli choc da bombardamento, le ferite alla testa, il seppellimento sotto le macerie, o anche soltanto la paura di morire o quella di essere puniti con la fucilazione in caso di insubordinazione.²

Talvolta la perdita di memoria lascia i soldati inebetiti, in uno stato di profonda prostrazione che li chiude in se stessi e li isola dal mondo; in altri casi, invece, essi mantengono intatta la loro lucidità, si interrogano razionalmente, cercano di capire cosa sia successo loro nonostante l'angoscia e il senso di abbattimento e di impotenza. I più colti riescono persino a descrivere lucidamente la propria condizione. L'aspirante ufficiale P., ad esempio, perde il fratello in battaglia, sul Carso, nel novembre del 1915; nell'agosto del '17 si trova negli stessi luoghi, al comando di un plotone della settima compagnia, e per tre giorni resta accovacciato con gli altri soldati nelle doline sotto le bombe austriache, fino a che non arriva l'ordine di attaccare e il battaglione prende una trincea nemica. Negli spostamenti successivi trova la tomba del fratello, il primo di settembre è in servizio di guardia al campo, il quattro viene ricoverato nell'ospedale da campo, reparto psichiatrico, con la diagnosi di «choc nervoso». È in un curioso stato di letargia, dicono i referti medici, un sonno continuo ma dal quale è facile svegliarlo, che dura fino al 13 dello stesso mese. Quando P. si sveglia non ricorda nulla dei giorni precedenti, piange, si lamenta, soffre di insonnia e inappetenza. Cade in uno stato depressivo profondo e viene trasferito all'Ospedale della Croce Rossa di Ferrara il 28 ottobre. Nuovi episodi di narcolessia. Il 14 novembre la prima seduta di elettrochoc e l'ip-

2 È solo dalla fine degli anni Settanta del Novecento che gli storici hanno cominciato ad indagare in modo sistematico le conseguenze della guerra sui corpi e sulle menti dei soldati, basandosi su una vasta e sino a quel momento trascurata documentazione medica, psichiatrica e antropologica (oltre che letteraria). Si veda in particolare P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 1975, trad. it. *La Grande Guerra e la memoria moderna*, il Mulino, Bologna 1984, e soprattutto E.J. Leed, *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge University Press, New York 1979, trad. it. *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, il Mulino, Bologna 1985 (in particolare il quinto capitolo). Per quanto riguarda l'Italia v. A. Gibelli, *Guerra e follia. Potere psichiatrico e patologia del rifiuto nella Grande Guerra*, in «Movimento operaio e socialista», 1980, 3, pp. 441-464; A. Gibelli, *La guerra laboratorio. Eserciti e igiene sociale verso la guerra totale*, in «Movimento operaio e socialista», 1982, 5, pp. 335-349; B. Bianchi, *Predisposizione, commozione o emozione? Natura e terapia delle neuropsicosi di guerra (1915-1918)*, in «Movimento operaio e socialista», 1983, 3, pp. 383-410; A. Gibelli, *L'esperienza di guerra. Fonti medico-psichiatriche e antropologiche* e B. Bianchi, *Delirio, smemoratezza e fuga. Il soldato e la patologia della paura*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni e C. Zadra, il Mulino, Bologna 1986, risp. alle pp. 49-72 e 73-104. Di Gibelli si veda anche *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, che riprende e sistematizza molti dei temi affrontati negli articoli citati, individuando nel conflitto russo-giapponese l'archetipo della moderna guerra di trincea e conseguentemente delle patologie psichiatriche ad essa legate.

nosi: dopo due mesi è dichiarato guarito con licenza di quattro mesi. Quello stesso 14 novembre (ma il referto non dice se prima o dopo l'elettroterapia), i medici raccolgono quello che verosimilmente è il suo resoconto orale, dove P. cerca di descrivere le sensazioni provate negli ultimi di due mesi:

Mi reco al cimitero di S. Canciano, vi trovo la tomba di mio fratello. Il primo Settembre sono di servizio: guardia al campo. Il 14 Novembre mi trovo qui a Ferrara in un ospedale. [...]

Mi trovo in una stanza fra molte persone. Sono nudo, sorridevo, dicono che sono all'Ospedale. Mi pare di non veder bene. Mi domando come sia possibile che sia all'Ospedale. Mi assicurano che sono vicino a Ferrara. Provo angoscia e sento il desiderio di trovare una faccia amica. Ho la testa che mi gira.

Vengo presentato a tanti ufficiali. Tutti mi chiamano, ridono e dicono di conoscermi. Non vedo l'ora di essere solo! Tutta la notte cerco invano di spiegarmi tante cose che mi opprimono. Alla mattina il Capitano medico mi assicura che i colleghi non scherzano. Un giornale aumenta il groviglio tormentoso delle idee. Siamo in novembre e non posso negarlo, il giornale me lo conferma. Mi sembra di essere intontito, dubito di aver la testa a posto.

Provo un tale senso di abbattimento, di abbandono che mi viene da piangere. Quanto sollievo mi darebbe uno della mia famiglia! Mi consigliano a non pensare, ma non posso frenare il pensiero che non mi lascia un momento in pace. So di non poter porre limite al lavoro della mente e ciò mi scoraggia e mi fa paura.

So di non poter porre limite al lavoro della mente e questo mi scoraggia e mi fa paura.

Mi consigliano a stare coi miei colleghi, ma non trovo sollievo perché le continue domande non fanno che aumentare lo smarrimento che continuamente provo.³

Il caso dell'ufficiale P. è emblematico: i bombardamenti e gli assalti alle trincee nemiche, la morte del fratello e il ritrovamento della sua tomba due anni dopo, che fa riaffiorare il lutto probabilmente non rielaborato, generando un profondo effetto di identificazione che sfocia nel rifiuto del passato. Il referto dell'ufficiale medico che si occupa di lui a Ferrara è incompleto e a volte contraddittorio, ma dice molte cose sulla scissione della personalità di colui che è affetto da amnesia. E ci fa capire come questa sia la manifestazione patologica ed estrema di una condizione tutt'altro

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

3 Il caso dell'Aspirante Ufficiale P. è riportato da A. Ghillini, *Contributo allo studio sul processo di formazione della psico-nevrosi*, in «Rassegna di studi psichiatrici» (VIII, gennaio 1918-giugno 1919, 1-3, pp. 21-23) ed è parzialmente (e con qualche imprecisione) citato da Bianchi, *Delirio, smemoratezza e fuga*, cit., pp. 81-82. La «Rassegna» era pubblicata a Siena dal direttore del locale manicomio, A. D'Ormea, e tra il 1915 e il 1919 presta una particolare attenzione alle nevrosi di guerra, ospitando numerosi articoli.

che eccezionale. Tutto il sensorio dei combattenti al fronte, infatti, viene sottoposto a sollecitazioni nuove: alla «povertà percettiva» della vita in trincea, fatta spesso di estenuanti attese davanti a un paesaggio apocalittico, sconvolto dalle esplosioni, si alterna improvvisamente il sinistro (e moderno) spettacolo visivo e sonoro generato dalle esplosioni e dalla luce artificiale dei riflettori e dei razzi illuminanti. Sono gli stessi storici, del resto, a stabilire una relazione diretta tra psicopatologie di guerra e condizioni “normali” della vita di trincea: una relazione a diversi livelli di inclusività, che vede la malattia come manifestazione patologica della condizione più generale vissuta dal combattente, ed entrambe come epifanie del disagio della modernità in senso più ampio. Eloquente un passo di Antonio Gibelli, lo storico che in Italia ha inaugurato il filone degli studi sulla vita mentale dei soldati nella Grande Guerra, che merita di essere citato per esteso:

È nel contesto di un simile paesaggio, reale e mentale, è nel reticolato labirintico di questa esperienza radicalmente nuova, che i soldati [...] smarriscono la loro identità. È qui che essi (non solo i folli [...] i casi mentali con riferimento alla terminologia ufficiale, ma la generalità dei combattenti) vivono l'esperienza tipicamente moderna dello sdoppiamento della personalità, l'interruzione della continuità esistenziale, la percezione dell'essere dominati da un meccanismo totalizzante e ineludibile, senza possibili relazioni con la vita prima e altrove [...].⁴

L'alienazione mentale dei soldati al fronte non è né un evento inaudito ed eccezionale, né, soprattutto, è legata dal moderno processo di modificazione delle categorie cognitive che culmina nell'esperienza del conflitto mondiale. Per la maggior parte dei combattenti, per le masse di contadini analfabeti mandati a morire per una guerra di cui ignorano le cause e non comprendono la necessità, si tratta infatti del primo, brutale scontro con le esigenze di disciplinamento, di razionalizzazione e di subordinazione a un potere statale tecnocratico e anonimo che, come un mostro leggendario, esige il sacrificio dei loro corpi. Per molti soldati la guerra rappresenta insomma il primo incontro con la modernità e con l'esperienza della scissione dell'io e della fuga dalla realtà che è tipica del moderno.

Non bisogna tuttavia commettere l'ingenuità di credere che l'immaginario letterario nasca per imitazione diretta o rispecchiamento immediato della realtà. Certo è questa a fornire il materiale diurno, a proporre allo scrittore gli elementi di base che saranno elaborati nei testi letterari, ma le dinamiche attraverso le quali la storia diventa letteratura sono complesse. Per comprendere come e perché sia comparso il personaggio senza memoria nella letteratura del Novecento occorre tenere conto di un fattore di mediazione essenziale e anch'esso tipicamente moderno: quello dell'in-

4 Gibelli, *L'esperienza di guerra* cit., pp. 62-63.

dustria culturale. È infatti per lo più a guerra conclusa, quando si allentano i vincoli imposti dalla censura militare e quando l'attenzione del grande pubblico si rivolge verso gli aspetti umanamente più coinvolgenti del conflitto o dei suoi effetti, che la grande stampa periodica riprende e amplifica i fatti di cronaca più strani e avvincenti. Nell'Italia degli anni Venti, lo vedremo meglio più avanti, il caso Bruneri-Canella scoppia abbastanza tardi, in seguito a un articolo pubblicato sulla «Domenica del Corriere» nel 1927 ed ha in seguito una risonanza vastissima su tutti i giornali: i suoi echi (anche grazie a un fortunato film con Totò del 1962) sono arrivati fino a tempi recentissimi, tanto da aver dato luogo a una espressione idiomatica tuttora in uso, “lo smemorato di Collegno”. Ma quasi ogni nazione europea ha negli stessi anni il proprio reduce senza memoria e senza identità da portare alla ribalta dei rotocalchi e della cronaca. In Francia è celebre il caso dell'amnesico di Rodez, che si apre nel 1920 con la pubblicazione sul «Petit Parisien» della foto di un soldato senza memoria, ma perfettamente in grado di esprimersi in un buon francese, e si chiude (felice-mente) solo quattordici anni dopo, nel 1934. Un caso ancora più sbalorditivo è quello del colonnello Durrer, creduto inizialmente un ufficiale britannico disperso in battaglia, il quale scopre invece di essere svedese quando si trova per le mani un giornale nella sua lingua. In tutti questi casi la stampa periodica funziona da cassa di risonanza delle istanze di medici e ospedali psichiatrici, ma soprattutto cerca casi veri ma inverosimili come questi, e in qualche modo addirittura li crea, insistendo sugli aspetti oscuri e sulle implicazioni morbose, come nel caso dello smemorato di Collegno, oppure dando conto delle vicende processuali connesse ai riconoscimenti legali (spesso motivati da interessi puramente economici) da parte delle famiglie. È così, articolo dopo articolo, che si crea questa sorta di “mito” contemporaneo e popolare, che presto, dall'immaginario collettivo, trova collocazione anche nell'orizzonte specificamente letterario.

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

2. Benjamin: lo choc della guerra, la crisi dell'esperienza e l'allegoria

La moltiplicazione dei casi di amnesia presso i soldati in guerra e la loro narrazione da parte della stampa sono dunque le due condizioni necessarie alla genesi del racconto d'amnesia. Vi è però un ultimo passaggio, di ordine strettamente artistico e letterario, di cui dobbiamo tener conto. Per comprendere come l'amnesia sia potuta diventare un tema serio, problematico e persino tragico, è opportuno riprendere e approfondire l'argomento utilizzato dagli storici: nella ricerca storica, come si è visto, l'incidenza delle nevrosi di guerra è considerata una conseguenza della guerra moderna, ed entrambe rientrano nell'esperienza traumatica della modernità, nel senso che della modernità hanno tutti i caratteri “tipici”, per riprendere il termine utilizzato da Gibelli. In letteratura, però, le cose non

stanno esattamente allo stesso modo: il racconto d'amnesia acquista un significato estetico non solamente in quanto è capace di documentare con fedeltà una condizione reale e "tipica" della modernità; ma anche, e direi soprattutto, nella misura in cui riesce a mettere in evidenza il processo stesso dell'attribuzione di un significato, servendosi di strumenti specificamente letterari. In altri termini, mentre nella ricerca dello storico il memoriale dell'ufficiale P. *documenta* l'esistenza di un fenomeno e può al tempo stesso essere letto come la *conferma* dell'interpretazione generale di quello stesso fenomeno (la nevrosi di guerra come manifestazione del moderno), nell'interpretazione letteraria un racconto d'amnesia è invece una formazione di compromesso derivante da almeno quattro fattori: il dato di realtà, la mediazione dell'industria culturale, l'elaborazione conscia dell'ideologia dell'autore e quella, in buona parte inconscia o comunque implicita, dei meccanismi narrativi e retorici della finzione letteraria, che sono a loro volta dipendenti da tradizioni e regolate da meccanismi propri. In molte narrazioni d'amnesia *entre-deux-guerres* la perdita traumatica della memoria è, propriamente, l'*allegoria* (e non il documento) della crisi d'identità dell'uomo moderno. Di qui il fascino che questo tema ha esercitato in tutto il Novecento e continua a esercitare ancora oggi. Se non conservo memoria del mio passato, di quale sostanza posso riempire il pronome "io"? Con quale diritto posso attribuirmi un nome? Cos'è che mi definisce come individuo, oltre al mio corpo e all'immagine che di me hanno gli altri? Continuo a essere me stesso anche se non ricordo alcunché di ciò che ho fatto, di chi ho amato o odiato, e di come ho percepito i fatti che si dipanavano intorno alla mia esistenza, oppure no? I grandi racconti di amnesia (ma anche quelli meno grandi) pongono tutti, come vedremo, le medesime domande, scaturite certo da una realtà contingente, ma dotate anche di una risonanza più ampia.⁵

- 5 Non esiste, a mia conoscenza, una trattazione generale del tema dell'amnesia in letteratura. I dizionari tematici lo ignorano (cfr. ad esempio il *Dizionario dei temi letterari* a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli e P. Fasano, UTET, Torino 2007, 3 voll.) e altri studi lo assimilano in modo improprio a quello dell'oblio (cfr. H. Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck, Monaco 1997; trad. it. *Lethe. Arte e critica dell'oblio*, il Mulino, Bologna 1999; S. Dieguez – J.M. Annoni, *Stranger than Fiction: Literary and Clinical Amnesia*, in *Literary Medicine. Brain Disease and Doctors in Novels, Theatre, and Film*, a cura di J. Bogousslavsky e S. Dieguez, Karger, Basilea 2013, pp. 137-168). Vastissima, invece, la produzione critica sui riflessi della prima guerra mondiale in letteratura. Per limitarci all'Italia e ad alcuni libri recenti e di carattere generale si veda *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellona, Bruno Mondadori, Milano 1999; S. Carrai, *La Grande guerra nella letteratura italiana*, in *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, a cura di N. Labanca, Unicopli, Milano 2010, pp. 53-59; G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Aragno, Torino 2012 (ripubblicato con il titolo *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Cesati, Firenze 2014); E. Bricchetto, *La Grande Guerra degli intellettuali*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, III. *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2012, pp. 477-489; G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Clueb, Bologna 2013; *Gli scrittori e la Grande Guerra*, a cura di A. Daniele, Accademia Galileiana, Padova 2015; *The Great War and the Modernist Imagination in Italy*, a cura di L. Somigli e S. Storchi, numero monografico di «Annali d'Italianistica», 33, 2015.

È utile a questo punto richiamarsi a un passo, giustamente famoso, di Walter Benjamin, che è necessario riportare per intero, quello in cui si mette in relazione la crisi del racconto con l'incapacità di scambiare esperienze:

L'arte di narrare si avvia al tramonto. Capita sempre più di rado d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi vorrebbe sentirsi raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze. Una causa di questo fenomeno è evidente: le azioni dell'esperienza sono cadute. E si direbbe che continuino a cadere senza fondo. Ogni occhiata al giornale ci rivela che essa è caduta ancora più in basso, che non solo l'immagine del mondo esterno, ma anche quella del mondo morale ha subito da un giorno all'altro trasformazioni che non avremmo mai ritenuto possibili. Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana di libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.⁶

Prima di commentare il passo è opportuno precisare che l'«esperienza» di cui parla Benjamin è l'esperienza del mondo esterno che si svolge nel tempo e in armonia con la memoria collettiva: è una nozione che ha a che fare con quello che il senso comune indica, in italiano, con la frase «avere esperienza», cioè il saper calare una determinata azione in un contesto dotato di senso e di orientamento, e non semplicemente il fare qualcosa di nuovo o di particolarmente eccitante (come vuole sempre di più, invece, l'uso linguistico corrente). Ancora Benjamin, dal saggio su Baudelaire:

Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo.⁷

6 W. Benjamin, *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936]; trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, pp. 235-236.

7 W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* [1939]; trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus*, cit., p. 91.

Nella tradizione filosofica tedesca, l'esperienza così concepita è chiamata *Erfahrung* (che è infatti il termine usato da Benjamin nel testo originale), e ad essa si suole contrapporre (almeno a partire da Wilhelm Dilthey) l'esperienza come *Erlebnis*, cioè l'esperienza vissuta emotivamente e del tutto soggettivamente, svincolata da una qualsivoglia relazione storica e sociale; l'*Erlebnis*, diversamente dall'*Erfahrung*, si dà nell'eterno presente della dimensione soggettiva e individuale: non a caso, per Dilthey era la poesia il genere del discorso più appropriato per esprimerla (*Das Erlebnis und die Dichtung*). Nella riflessione di Benjamin, però, la dicotomia tra *Erlebnis* e *Erfahrung* che sottostà al saggio su Leskov e soprattutto allo scritto *Di alcuni motivi in Baudelaire* è ripresa criticamente. Per Benjamin, nel moderno l'esperienza tende ad assumere sempre più spesso i caratteri dell'*Erlebnis* piuttosto che quelli dell'*Erfahrung*, e del resto l'*Erlebnis* moderna è molto diversa da quella pensata da Dilthey: è esperienza incomunicabile e vissuta soggettivamente dei traumi cui l'uomo è quotidianamente sottoposto dai modi e dai ritmi di vita della modernità novecentesca, la cui rapidità e ripetitività impedisce appunto la vera esperienza.⁸

Chiarito questo, si può comprendere meglio anche il senso profondo del discorso benjaminiano. La guerra, e segnatamente la Grande Guerra, è il più forte e il più emblematico degli choc di cui è costellata la modernità. Lo è per le caratteristiche intrinseche del conflitto: la sua estensione geografica; l'uso massiccio della tecnica (la prima guerra mondiale è «guerra dei materiali», osserva Benjamin); il coinvolgimento delle grandi masse contadine che per la prima volta conoscono su larga scala forme di irregimentazione e socializzazione forzata mai vissute prima; il logoramento dei fanti nelle trincee e l'insorgere di patologie psichiche provocate dai bombardamenti come l'amnesia, l'inebetimento, la regressione infantile. Eppure, nonostante il suo orrore disumano, nonostante la sua indiscutibile specificità, la condizione dell'uomo in guerra si differenzia solo quantitativamente, secondo Benjamin, da altre forme di esperienza egualmente moderne, a partire dalla stessa vita nella metropoli, essa pure soggetta, come aveva già evidenziato anni prima Georg Simmel,⁹ a continue e rapide sollecitazioni, a microtraumi quotidiani prima di allora sconosciuti: dal semplice camminare tra la folla della città evitando gli urti contro gli altri passanti al sottostare ai ritmi serrati e alienanti del lavoro.¹⁰ Ed è caratteri-

8 Per le riflessioni sulla memoria e l'esperienza in Benjamin, mi rifaccio in gran parte a P. Jedlowski, *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano 1989, soprattutto pp. 15-52.

9 G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* [1903]; trad. it., *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995.

10 C'è per Benjamin una omologia tra l'esperienza della folla, i ritmi imposti dai mezzi di produzione e il cinema: «Muoversi attraverso il traffico, comporta per il singolo una serie di choc e di collisioni. Negli incroci pericolosi, è percorso da contrazioni in rapida successione, come dai colpi di una batteria. Baudelaire parla dell'uomo che s'immerge nella folla come in un serbatoio di ener-

stico della vita moderna – oltre che, in misura ancora più tragica, della guerra moderna – lo spezzarsi del filo che lega l'azione dell'uomo alla tradizione: non essendo paragonabile a nessun evento del passato (e a nessuna sua rappresentazione, in specie epica ed eroica), cioè non essendo rapportabile a nessun precedente depositato nella memoria collettiva, la guerra moderna non può diventare esperienza comunicabile (*Erfahrung*). Di qui il silenzio del reduce di cui parla Benjamin e di qui l'impotenza a narrare la propria storia da parte di chi, pure, ha vissuto momenti che meriterebbero di essere detti, ricordati, condivisi con gli altri. Ma il trauma della guerra è così forte da non poter essere elaborato dalla coscienza, che sul piano collettivo risponde piuttosto con una gigantesca azione di autocensura. Cioè le esperienze che sono all'origine dello choc, benché presenti al fondo della memoria di ciascuno, diventano pubblicamente impronunciabili: il discorso pubblico le ha cioè cancellate impedendo il formarsi delle configurazioni linguistiche adatte a raccontarlo.

Le riflessioni di Benjamin, benché in parte smentite dalla proliferazione di memoriali di guerra pubblicati negli anni successivi al conflitto, possono fornire argomenti utili al nostro scopo: se il reduce è incapace di raccontare ciò che non ha potuto ricollegare alle forme note e condivise dell'esperienza collettiva, l'amnesico ha radicalizzato la crisi dell'*Erfahrung*, cancellando non solo le forme linguistiche della comunicazione ma anche i suoi stessi contenuti. Il trauma bellico (ma più in generale il trauma della modernità) è così non solo *non detto e non comunicato*, ma addirittura *non ricordato*, espulso sia dalla coscienza che dall'inconscio (dunque, non solo rimosso, in senso freudiano). Il carattere soggettivo e incommunicabile dell'esperienza moderna ne risulta così incredibilmente accentuato. L'amnesia oblitera il trauma chiudendo i canali che collegano il qui e ora del presente alla memoria collettiva del passato: essa precipita il soggetto in un pozzo senza storia che è la negazione dell'*Erfahrung* e fa assumere a quest'ultima, come vedremo, le forme (ma degradate e parodiate) dell'*Erlebnis*. Cancellati i traumi che li annienterebbero facendo crollare del tutto l'integrità dell'Io, gli smemorati dell'immaginario letterario tra la fine degli anni Dieci e gli anni Trenta regrediscono respingendo l'elemento adulto e vedono il mondo con l'ingenuità e la freschezza di un giovane o addirittura di un bambino. Uno di loro, il protagonista del *Ritorno del soldato* di Rebecca West, assume (lo vedremo meglio tra poco) una personalità presa in prestito da una fase anteriore della propria vita e regredisce alla giovinezza, non solo in quanto età che precede il trauma, ma

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

gia elettrica». Poco più oltre, nella stessa pagina, Benjamin mette in relazione gli *choc* della vita moderna con la nascita del cinematografo: «Nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale. Ciò che determina il ritmo della produzione a catena, condiziona, nel film, il ritmo della ricezione» (*Di alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 110).

anche come fase anteriore all'accesso alla vita adulta e alle ferite narcisistiche che quest'ultima comporta. Molti altri smemorati, dopo di lui, seguiranno strade analoghe e adotteranno personalità "altre", mimando (più o meno consapevolmente) esistenze altrui in assenza di un passato felice cui fare affidamento.

Nella misura in cui l'amnesia comporta dunque una spaccatura della personalità, la creazione di un "doppio", una dissociazione del sé, essa non è solo una condizione patologica da studiare e curare con gli strumenti della moderna psichiatria ma trova un posto nell'immaginario collettivo del primo dopoguerra sotto una forma specifica che è quella dell'allegoria. L'amnesico impersona l'identità scissa e problematica dell'uomo moderno. Così come nel silenzio del combattente ritornato a casa risuonavano per Benjamin gli echi della moderna crisi dell'esperienza, allo stesso modo per noi il racconto d'amnesia acquista un senso se siamo capaci di coglierne il significato allegorico andando oltre una concezione del testo letterario come documento. Statisticamente irrilevanti, i casi di amnesia non danno origine a storie degne di attenzione per il loro valore documentario; non sono interessanti perché riproducono una condizione di vita sperimentata da una media rappresentativa di persone in un dato periodo di tempo, ma per la loro emblematicità. Per quanto si ispiri a fatti realmente accaduti e per quanto proponga scenari storicamente accurati e ricchi di dettagli ripresi dalla quotidianità, il racconto d'amnesia non chiede di essere interpretato come il racconto realistico di un'esperienza comune (nemmeno come il racconto di quella relativa "normalità dell'eccezione" che è la condizione bellica), ma vuole essere l'allegoria delle contraddizioni che agitano la coscienza moderna.

3. *Il ritorno del soldato: amnesia e rimozione*

Salvo errori, il primo romanzo d'autore interamente incentrato su un personaggio di amnesico è *The Return of the Soldier* (*Il ritorno del soldato*) della scrittrice inglese Rebecca West (1892-1983), pubblicato nel 1918 e ambientato in Inghilterra nel 1916. Il libro racconta (dal punto di vista partecipe ma limitato di un narratore omodiegetico, la cugina Jenny) la vicenda di Chris Baldry, un ufficiale inglese rientrato a casa dal fronte dopo aver subito uno choc da bombardamento. Il trauma gli ha fatto perdere completamente tutti i ricordi degli ultimi quindici anni di vita, facendolo tornare a quando di anni ne aveva venti ed era innamorato della popolana Margaret Allington. Del successivo matrimonio con la borghese Kitty e del figlio morto in tenera età, invece, non ricorda più nulla. Ecco la scena del ritorno a casa e dell'incontro con la moglie:

The face that looked out of the dimness to him was very white; her upper lip was lifted over her teeth in a distressed grimace. And it was immedia-

tely as plain as though he had shouted it that this sad mask meant nothing to him. He knew, not because memory had given him any insight into her heart, but because there is an instinctive kindness in him which makes him wise about all suffering, that it would hurt her if he asked if this was his wife, but his body involuntarily began a gesture of inquiry before he realised that that too would hurt her, and he checked it half-way. So, through a silence, he stood before her slightly bent, as though he had been maimed.

– I am your wife. – There was a weak, wailing anger behind the words.

– Kitty, – he said, softly and kindly. He looked round for some graciousness to make the scene less wounding, and stooped to kiss her. But he could not. The thought of another woman made him unable to breathe, sent the blood running under his skin.¹¹

È un caso di quella che la moderna psichiatria classificherebbe come amnesia continuativa, ben più rara dell'amnesia circoscritta o di quella selettiva (due patologie assai più frequenti nella Grande Guerra, ma anche narrativamente meno funzionali ed interessanti). Lo choc da bombardamento ha cioè riportato Chris indietro nel tempo, all'epoca della sua giovinezza, ai giorni che avevano preceduto il suo ingresso nell'età adulta, nell'età delle scelte e delle privazioni: l'intera maturità del protagonista (e non solo la sua ultima propaggine bellica) è stata rimossa dalla sua memoria. La guerra è, dunque, solo l'ultimo della serie di choc che hanno accompagnato la sua crescita come individuo nella società borghese; la manifestazione ultima di quello che la voce narrante chiama l'«orrore» della «vita moderna».¹²

Non senza dolore, Kitty acconsente a fare incontrare il marito con Margaret, sperando che nel vedere la donna invecchiata e imbruttita (oltre che assai volgare e di bassissima condizione sociale) lui apra gli occhi e il suo male svanisca. E invece dopo l'incontro l'idillio tra i due inaspettatamente rifiorisce; anche per Margaret, che nel frattempo si è sposata e ha condotto sin qui una esistenza squallida e vuota: accanto a Chris, però, an-

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

11 R. West, *The Return of the Soldier*, The Century Co, New York 1918, pp. 45-46. «Dalla penombra il volto che lo guardava era molto pallido, e le labbra scoprivano i denti in una smorfia di dolore. Fu immediatamente chiaro, come se l'avesse gridato, che quella triste maschera non aveva alcun significato per lui. Sapeva – non perché la memoria gli avesse fornito alcuna capacità di leggere nel cuore di Kitty, ma perché c'è in lui una gentilezza istintiva, che lo rende attento a ogni sofferenza – che l'avrebbe ferita chiedendo se quella era sua moglie. Ma il suo corpo, involontariamente, formulò una domanda prima che egli si rendesse conto che anche questo l'avrebbe ferita, e si fermò. Così rimase davanti a lei in silenzio, lievemente curvo, come un invalido. | – Sono tua moglie –. C'era una rabbia debole e lamentosa in quelle parole. | – Kitty – Disse lui, a bassa voce e con dolcezza, guardandosi intorno come alla ricerca di una parola gentile per rendere la scena meno dolorosa, e si chinò a baciarla. Ma non ci riuscì. Il pensiero di un'altra donna gli tolse il respiro, facendogli affluire il sangue al viso» (*Il ritorno del soldato*, trad. it. di B. Bini, Neri Pozza, Vicenza 2009, pp. 34-35).

12 West, *The Return of the Soldier*, cit., p. 58 (trad. it., p. 42).

che lei sembra essere ringiovanita di quindici anni, almeno nello spirito. La svolta narrativa è a questo punto affidata al personaggio del dottor Anderson: è lui a intuire che l'amnesia ha a che fare non solo col trauma bellico, ma anche, forse soprattutto con qualcosa di anteriore, e crede che questo trauma possa essere riconducibile alla perdita mai totalmente rielaborata del figlioletto. Il dottore chiede dunque a Margaret di farsi mediatrice di una verità che, detta da altri, risulterebbe inaccettabile a Chris.

Nel tratteggiare il carattere del medico, Rebecca West si era ispirata alla nascente cultura psicanalitica, che anche in Inghilterra cominciava a fare proseliti: il personaggio del dottor Anderson adoperava i concetti di rimozione (*repression*, secondo la traduzione invalsa nei paesi anglosassoni del termine *Verdrängung*) e di spostamento, evoca l'inconscio e la dialettica tra Es e Super-io; la sua azione terapeutica è volta a far sì che il paziente risalga alle cause del trauma e le affronti, anziché evitare di pensarci e di parlarne assecondando il processo di rimozione. Così suggeriva peraltro di fare proprio in quei mesi, ma senza citare apertamente Freud, il neurologo inglese W.H.R. Rivers, proprio nel trattamento delle nevrosi di guerra, da lui considerate come conseguenze non del trauma bellico in sé, ma della rimozione del ricordo di quel trauma, che accumulandosi a livello inconscio senza trovare sfogo determina il disagio.¹³ Non diversamente, la diagnosi di Anderson si basa sull'eliminazione della rimozione mediante un lucido esame delle cause che l'hanno indotta:

– A complete case of amnesia, – he was saying [...]. His unconscious self is refusing to let him resume his relations with his normal life, and so we get this loss of memory [...]. – There's a deep self in one, the essential self, that has its wishes. And if those wishes are suppressed by the superficial self [...] it takes its revenge. Into the house of conduct erected by the superficial self it sends an obsession. Which doesn't, owing to a twist that the superficial self, which isn't candid, gives it, seem to bear any relation to the suppressed wish. A man who really wants to leave his wife develops a hatred for pickled cabbage which may find vent in performances that lead straight to the asylum. [...] The point is, Mr. Baldry's obsession is that he can't remember the latter years of his life. Well [...] what's the suppressed wish of which it's the manifestation?¹⁴

13 W.H.R. Rivers, *The Repression of War Experience*, in «Proceedings of the Royal Society of Medicine», vol. 11, Section of Psychiatry, 1918, pp. 1-17.

14 West, *The Return of the Soldier*, cit., pp. 160-163. «– Un tipico caso di amnesia – stava dicendo il dottore [...] – L'inconscio gli impedisce di ristabilire i rapporti con la sua vita normale. Da cui la perdita della memoria. [...] – In ognuno di noi c'è un io profondo, l'io essenziale che ha i suoi desideri. E se vengono repressi dall'io superficiale [...] l'io profondo si prende la rivincita e insinua un'ossessione nell'edificio solido delle regole di comportamento. Ossessione che, per effetto di uno slittamento imposto dall'io superficiale, che non dice la verità, sembra non avere alcun rapporto con il desiderio soppresso. Un uomo che vuole davvero lasciare sua moglie sviluppa un odio per i cavoli in salamoia che può trovare sfogo in comportamenti che lo portano dritto in manicomio. [...] Il punto è: l'ossessione di Mister Baldry consiste nel non riuscire a ricordare gli ultimi

La West, oltre a quello di Rivers, aveva letto molti altri articoli sulle nevrosi di guerra, ma *Il ritorno del soldato* non è un romanzo psicanalitico, e non è un caso che la soluzione del dramma sia affidata non al medico dell'anima, bensì a Margaret, la quale dopo un attimo di esitazione («Mettere fine alla felicità del mio povero amore! Dopo tutto quello che ha passato, la guerra e tutto il resto... E poi dovrà tornare laggiù! Non posso! Non posso!»)¹⁵ acconsente a farsi veicolo della verità e a spezzare l'illusione. Comprende anche lei, forse, come Jenny, che il «cerchio magico» che ora protegge l'uomo amato lascerebbe prima o poi il posto alla demenza senile; che prolungare il pietoso inganno cancellerebbe l'umanità e la dignità di Chris. Così si fa dare la veste azzurra del bambino morto cinque anni prima e la palla con cui padre e figlio erano soliti giocare, e si allontana con l'uomo nel giardino. Non sappiamo cosa si dicano, ma certo lui le ha dato ascolto, se dopo qualche minuto Chris torna verso casa non più «col passo sciolto di un ragazzo», ma appoggiando pesantemente i talloni, «come un soldato», tanto che ancora prima di vederlo Kitty esulta: «È guarito!».

Ma guarire, per Chris Baldry, significa prendere atto del fallimento della propria vita, ed è ancora una volta il suo corpo (non le sue parole) a dirlo: è quel «sorriso atrocemente gentile» che si disegna involontariamente sul suo volto mentre fa ritorno verso casa a rivelarcelo. E il desiderio represso di cui parlava il dottor Anderson in cosa consiste esattamente? La conclusione lascia intendere che si tratti del desiderio di paternità, e che la repressione abbia di conseguenza investito ogni ricordo legato al figlio, incluso quindi il matrimonio con Kitty. Ma a veder bene la mancata rielaborazione del lutto non è che una parte dell'enigma, così come la spiegazione del disagio psichico non va cercata solo nel trauma della guerra, cioè nella necessità di sopprimere il ricordo di «un mondo orribile in cui i reticolati di filo spinato disegnavano nodi bizzarri contro un cielo livido, pieno di rimbombi e schizzi di fuoco e voci piangenti che chiedevano acqua».¹⁶ I due traumi, quello privato della perdita del figlio e quello storico dell'orrore del combattimento, sembrano piuttosto i punti di coagulazione di un malessere più generale, i momenti di crisi di un'esistenza grigia e «senza avventure», segnata da rinunce e sacrifici, a cominciare dalla bru-

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

anni della sua vita. Insomma [...] qual è il desiderio soppresso di cui questa amnesia è manifestazione?» (*Il ritorno del soldato*, cit., p. 110). Ho modificato in parte la traduzione di Benedetta Bini, che fraintende il senso della frase iniziale: «A complete case of amnesia» non significa 'Un caso di amnesia totale', ma deve essere reso con 'Un tipico caso di amnesia', 'Un chiaro caso di amnesia', o simili.

15 *Ivi*, p. 120.

16 West, *Il ritorno del soldato* cit., p. 58 («a hateful world where barbed-wire entanglements showed impish knots against a livid sky full of booming noise and splashes of fire and wails for water, and the stretcher bearers were hurting his back intolerably»: *The Return of the Soldier*, cit., p. 80).

sca rottura della relazione con Margaret e dall'accettazione supina dell'etica del lavoro e dei principi della vita borghese, fino a quel matrimonio (probabilmente senza passione e forse dettato dall'interesse economico) con Kitty:

That night he talked till late with his father and in the morning he had started for Mexico, to keep the mines going through the revolution, to keep the firm's head above water and Baldry Court sleek and hospitable, to keep everything bright and splendid save only his youth, which after that was dulled by care.¹⁷

Riccardo
Castellana

L'espedito narrativo dell'amnesia da choc bellico, insomma, diventa consapevolmente, nelle mani di Rebecca West, lo strumento per raccontare l'orrore "normale" della moderna vita borghese. *Il ritorno del soldato* è infatti il primo testo letterario nel quale i temi della perdita traumatica del ricordo, della immane carneficina della Grande Guerra e dell'infelicità dell'uomo moderno trovano una sintesi. Il romanzo è ancora strettamente legato a modalità realistiche, ma già a questa altezza si fanno strada gli elementi propriamente allegorici che, nella mia ipotesi, caratterizzano il racconto d'amnesia: al fondo del disagio individuale dei personaggi c'è certo il grande dramma collettivo della guerra, ma la posta in gioco è molto più alta.

Fermiamoci qui, per una prima, breve riflessione teorica. Tanto negli studi di Rivers quanto nel romanzo di Rebecca West, come abbiamo visto, l'amnesia viene associata al concetto di rimozione, e in effetti entrambe possono costituire una delle molte risposte psichiche di difesa di fronte a un trauma. In realtà, però, tra i due fenomeni esiste una differenza sostanziale: nella nozione freudiana di *Verdrängung* la coscienza non viene cancellata ma solo dislocata nell'inconscio, da dove può eventualmente riaffiorare nelle formazioni di compromesso classiche del sogno, del lapsus e dell'atto mancato. L'amnesia, al contrario, anche quando non ha cause organiche (ad esempio una lesione delle strutture cerebrali), sembra non lasciare alcuno spazio al riemergere del contenuto mnestico, che appare del tutto cancellato, anche se non necessariamente in modo definitivo.

Nei casi clinici e nelle riflessioni di Freud i sintomi della rimozione sono spiegati in modo molto chiaro:

Il piccolo Hans si rifiuta di andare per la strada perché ha paura dei cavalli. Questa è la materia prima. Ora, qual è il sintomo? [...] La paura incomprendibile dei cavalli è il sintomo, l'incapacità di andare per la strada

17 West, *The Return of the soldier*, cit., p. 105. « Quella sera discusse fino a tardi con suo padre e la mattina dopo partì per il Messico. Il suo compito era controllare che le miniere funzionassero durante la rivoluzione, e che la ditta riuscisse a tenere la testa fuori dall'acqua. Baldry Court doveva restare un luogo elegante e ospitale, e ogni cosa tutt'intorno splendida e luminosa. Salvo la sua gioventù, che da quel momento in poi fu offuscata dagli affanni» (*Il ritorno del soldato*, cit., p. 73).

è la manifestazione inibitoria, una restrizione che l'Io s'impone per non risvegliare il sintomo dell'angoscia. [...]

Hans si trova nel geloso e ostile atteggiamento edipico verso suo padre, che pure ama di cuore salvo laddove la madre entra in considerazione come causa del disaccordo tra loro. Abbiamo dunque un conflitto d'ambivalenza, amore ben fondato, e odio non meno giustificato, entrambi rivolti verso la stessa persona. La sua fobia dev'essere un tentativo di sciogliere questo conflitto.¹⁸

Il piccolo Hans ha dunque rimosso l'impulso pulsionale ostile verso il padre, sostituendolo con il cavallo, da cui ha paura di essere morso, cioè simbolicamente evirato dal padre. Allo stesso modo, il protagonista di un altro celebre caso clinico, l'Uomo dei lupi, sposta sul lupo la figura del padre, da cui ha paura di essere divorato: anche la sua zoofobia risolve uno stato d'angoscia rimuovendone la causa primaria (cioè la paura edipica dell'evirazione).

Se il piccolo Hans, che è innamorato di sua madre, mostrasse paura del padre, non avremmo alcun diritto di attribuirgli una nevrosi, una fobia. Ci troveremmo di fronte a una reazione affettiva assolutamente comprensibile. Ciò che ne fa una nevrosi è unicamente e soltanto un altro aspetto: la sostituzione del padre mediante il cavallo.¹⁹

L'amnesia, viceversa, sembra difettare proprio del meccanismo della sostituzione: in essa il trauma non produce uno spostamento, una metonimia, ma uno iato. Il suo linguaggio non è il sintomo nevrotico, ma il linguaggio adialettico dell'obliterazione. Per questo è necessario resistere alla tentazione di adottare strumenti freudiani per interpretare i racconti d'amnesia. Ciò pone non pochi problemi al critico, che deve adottare categorie nuove, diverse da quelle con cui è abituato a confrontarsi da un secolo a questa parte.

4. Il teatro dell'amnesia: Giraudoux

Anche nella Francia degli anni Venti il tema dell'amnesia si diffonde con rapidità, sia nel romanzo sia, soprattutto, nel teatro, come dimostrano la *pièce* di Jean Sarment *Le pêcheur d'ombres* (1921)²⁰ e poi i lavori di due tra i maggiori drammaturghi del periodo tra le due guerre, Jean Giraudoux (1882-1944) e Jean Anouilh (1910-1987).

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

18 S. Freud, *Hemmung, Symptom und Angst* [1925], trad. it. *Inibizione, sintomo e angoscia*, in Id., *Opere*, vol. 10 (1924-29), a cura di C. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 251-252.

19 *Ivi*, p. 253.

20 B. Dort, *Théâtre public*, Seuil, Paris 1967; tr. it. *Teatro pubblico 1953-66*, Marsilio, Venezia 1967, p. 130.

Già nel 1922, Giraudoux pubblica da Grasset il romanzo *Siegfried et le Limousin*,²¹ da cui più tardi trarrà il dramma teatrale *Siegfried*. Jean, il narratore omodiegetico del romanzo, insospettito dalle troppe affinità stilistiche tra gli articoli siglati SVK che va leggendo sulla *Frankfurter Zeitung* e la prosa dell'amico scrittore Jacques Forestier, disperso in guerra alcuni anni prima, viene a sapere dall'amico conte Zelten che l'autore di quegli scritti è un insigne giurista dal passato oscuro: trovato al fronte otto anni prima, nel 1914, senza divisa e senza memoria, costui era stato ribattezzato Siegfried von Kleist²² dall'infermiera che lo aveva curato, e in pochi anni aveva scalato il *cursus honorum* diventando uno dei padri della costituzione di Weimar. Jean parte quindi alla volta di Monaco per verificare la propria ipotesi, e mentre si inoltra in una Germania profondamente mutata rispetto a quella dei suoi ricordi giovanili, trova il modo per accreditarsi come insegnante di francese in casa di Siegfried, nel quale riconosce senza ombra di dubbio Forestier. Costui è divenuto, a causa del suo infortunio, il «tedesco ideale», il simbolo della nuova Germania che si è lasciata alle spalle il passato degli antichi Stati ed è ora proiettata verso la modernità. E mentre l'aria del tempo gronda di orgoglio nazionale e spirito di rivalsa e si nutre di grandi astrazioni ideali, Jean restituisce a poco a poco a Siegfried il suo passato insegnandogli invece a pronunciare piccole parole quotidiane dimenticate: nomi di piante, insetti e animali, e con quelle i singoli ricordi dell'infanzia e della giovinezza trascorse insieme molti anni prima nel Limosino. Finalmente, approfittando dell'estrema precarietà della situazione politica e delle lotte per il potere che lacerano il paese (lo stesso Zelten diventa dittatore per soli quattro giorni), Jean riporta in Francia l'amico.

Debordante e digressivo, oltre che narrativamente poco coeso e a tratti persino caotico, il romanzo diventa nel 1928 un dramma in quattro atti, intitolato semplicemente *Siegfried*, che fa di Giraudoux il drammaturgo francese più rappresentativo della seconda metà degli anni Venti. Il lungo processo elaborativo e le esigenze di unità drammatica (l'azione scenica è qui, diversamente dal romanzo, concentrata in tre giorni consecutivi) permettono infine all'autore di esaltare le linee essenziali della vicenda del soldato senza memoria, che nel frattempo ha perso il cognome von Kleist ed è chiamato con il solo nome dell'eroe della mitologia germanica.

Si potrebbe sostenere che *Siegfried* sia un dramma a tesi, il che è in buona parte vero. Ma a veder bene i suoi livelli di significato sono molti, e si perderebbe non poco a ridurli a quello più direttamente legato all'oriz-

21 J. Giraudoux, *Siegfried et le Limousin*, Grasset, Paris 1922. L'unica versione italiana è quella di Manlio Miserocchi, *Il romanzo di Sigfrido*, Barbera, Firenze 1931.

22 «Siegfried [...] parce qu'il ne connaît jamais son père ni sa mère, et Kleist, en souvenir de notre plus grand poète, car la balle qui enleva la vie à Kleist et la mémoire à Siegfried pénètre juste à la même place. L'un perdit sa vieillesse, l'autre son enfance...» (Giraudoux, *Siegfried et le Limousin*, cit., p. 110).

zonte della prima ricezione, quello del pubblico francese dell'immediato dopoguerra. Che l'opera incarni, come è stato detto, quello "spirito di Locarno" che a partire dalla metà degli anni Venti sembrò voler ispirare i rapporti tra vincitori e vinti, è indubbio, eppure non è tutto. Certo l'espedito dell'amnesia di Siegfried è perfettamente funzionale a questo primo ed esplicito "messaggio", come hanno sottolineato alcuni lettori. È il piano dell'«utopia politica»,²³ dove il protagonista può, in virtù della sua (in questo senso provvidenziale) perdita di memoria, incarnare un nuovo tipo di individuo, "post-ideologico", avverso al nazionalismo bellicista e capace di concentrare nella propria persona una duplice identità. Si leggano soprattutto le parole con cui Siegfried si congeda dai suoi generali prima di varcare il confine con la Francia:

LEDINGER: Vous préféreriez vivre entre deux ombres?

SIEGFRIED: Je vivrai, simplement. Siegfried et Forestier vivront côte à côte. Je tâcherai de porter, honorablement, les deux noms et les deux sorts que m'a donnés le hasard. Une vie humaine n'est pas un ver. Il ne suffit pas de la trancher en deux pour que chaque part devienne une parfaite existence. Il n'est pas de souffrances si contraires, d'expériences si ennemies qu'elles ne puissent se fondre un jour en une seule vie, car le cœur de l'homme est encore le plus puissant creuset. Peut-être, avant longtemps, cette mémoire échappée, ces patries trouvées et perdues, cette inconscience et cette conscience dont je souffre et jouis également, formeront un tissu logique et une existence simple. Il serait excessif que dans une âme humaine, où cohabitent les vices et les vertus des plus contraires, seuls le mot "allemand" et le mot "français" se refusent à composer. Je me refuse, moi, à creuser des tranchées à l'intérieur de moi-même. Je ne rentrerai pas en France comme le dernier prisonnier relâché des prisons allemandes, mais comme le premier bénéficiaire d'une science nouvelle, ou d'un cœur nouveau... Adieu. Votre train siffle. Siegfried et Forestier vous disent adieu.²⁴

L'utopia di Siegfried è il sogno politico ("europeista", potremmo dire oggi forzando un poco il dettato originale) di due grandi nazioni capaci di convivere pacificamente pur nella diversità, come un solo individuo nel quale convivono due identità distinte. Perché ciò sia possibile è tuttavia necessario perdere la memoria del conflitto, mettere da parte tanto il rancore del vinto quanto la boria del vincitore: solo così potrà nascere un nuovo

Le ferite della memoria. Il tema dell'amnesia e la prima guerra mondiale

23 H. Lindner, *Das verlorene Gedächtnis – Transformationen eines Motivs zwischen Wirklichkeitsbezug und Intertextualität im modernen Drama: Giraudoux - Pirandello - Anouilh*, in «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 96, 1986, pp. 155-157, 161. Vedi anche R.O.J. Van Nuffel, *Giraudoux, Anouilh, Pirandello et les amnésiques*, in «Revue générale», 23, 1987, pp. 45-55.

24 J. Giraudoux, *Siegfried*, in Id., *Théâtre complet*, Préface de J.-P. Giraudoux, Introduction générale de J. Body, Gallimard, Paris 1982, p. 68. La prima rappresentazione del dramma avvenne il 2 maggio 1928.

soggetto, frutto di una scienza nuova e di un nuovo sentimento politico. Parole piene di speranza, quelle di Siegfried/Giraudoux, che certamente colpirono gli spettatori dell'epoca, ma che non esauriscono affatto, credo, la ricchezza polisemica e la problematicità della *pièce*.

Personaggio centrale del dramma, del tutto nuovo rispetto al romanzo, dove il tema amoroso era pressoché assente, è Geneviève, la fidanzata di Jacques: spetterà a lei, nella finzione teatrale, il compito di riconoscerlo e di restituirgli la memoria, fingendosi insegnante di francese. Ma anche Zelten (non più conte ma barone), ha qui un ruolo di primo piano: è lui stesso a intuire che Siegfried è in realtà Forestier, uno straniero, un nemico; ed è lui a sfruttare l'inattesa rivelazione per portare a termine il proprio progetto reazionario (tenta infatti un colpo di Stato per rovesciare la neonata Repubblica di Weimar di cui appunto Siegfried è uno dei creatori: e il pensiero corre al *putsch* di Kapp, realmente accaduto nel 1920, cioè un anno prima di quello in cui è ambientata la *pièce*). L'antitesi Siegfried/Zelten, in effetti, è la chiave per comprendere un secondo livello di significato della *pièce*: quello dell'*allegoria storica*.²⁵ Lo si vede bene già dalla terza scena del primo atto, nel dialogo tra Zelten e Eva a casa di Siegfried:

ZELTEN: Le projet Siegfried! Ne dirait-on pas que j'ai voté contre le Walkyries et toute la légende allemande! ... Parce qu'il t'a plu, voilà sept ans, dans ton hôpital, de baptiser du nom de Siegfried un soldat ramassé sans vêtements, sans connaissance, et qui n'a pu, depuis, au cours de sa carrière politique et de ses triomphes, retrouver ni sa mémoire ni son vrai nom, tout ce qu'il peut dire ou faire jouit du prestige attaché au nom de son parrain! ... Qui te dit que ton Siegfried ne s'appelait pas Meyer avant sa blessure, et que simplement je n'ai pas voté contre le projet Meyer?

ÉVA: C'est tout cela que tu venais dire dans sa propre maison?

ZELTEN, *détourant la conversation*: La dernière fois que je t'ai vue, Éva, il y a six ans, tu enseignais à ce bébé adulte, à l'institut de rééducation, les mots les plus simples: chien, chat, café au lait. Aujourd'hui, c'est de lui que tu apprends à prononcer les mots ravissants de Constitution, Libéralisme, Vote plural, peut-être Volupté. Non?

ÉVA: Le mot «Allemagne», oui.

ZELTEN: L'Allemagne de ton Siegfried! Je la vois d'ici. Un modèle de l'ordre social, la suppression de ces trente petits royaumes, de ces duchés, de ces villes libres, qui donnaient une résonance trente fois différente au sol de la culture et de la liberté, un pays distribué en départements égaux dont les seules aventures seront les budgets, les assurances, les pensions, bref une nation comme lui théorique, sans mémoire et sans passé. Ce fils du néant a une hérédité de comptable, de juriste, d'horloger. Imposer la

25 Sulla sostanza allegorica dei drammi di Giraudoux, cfr. A. Pizzorusso, *Tre studi su Giraudoux*, Sansoni, Firenze 1954, pp. 54 sgg.

Constitution de ton élève à l'Allemagne, c'est faire avaler un réveille-matin au dragon de Siegfried, du vrai, pur lui apprendre a savoir l'heure!

ÉVA: Avec Siegfried, l'Allemagne sera forte.

ZELTEN, *impétueux*: l'Allemagne n'a pas à être forte. Elle a à être l'Allemagne. Ou plutôt elle a à être forte dans l'irréel, géante dans l'invisible. L'Allemagne n'est pas une entreprise sociale et humaine, c'est une conjuration poétique et démoniaque. Toutes les fois que l'Allemand a voulu faire d'elle un édifice pratique, son œuvre s'est effondrée en quelque lustres. Toutes les fois où il a cru au don de son pays de changer chaque grande pensée et chaque grand geste en symbole ou en légende, il a construit pour l'éternité!²⁶

L'ironia del barone tradisce la visione del mondo di una classe, l'aristocrazia, il cui potere è stato spazzato via per sempre dalla guerra e che si oppone ormai vanamente all'ultima fase del processo di modernizzazione, qui rappresentata dal liberalismo del suo avversario politico: Siegfried, appunto. Il soldato senza nome e senza passato rappresenta anche, e non solo agli occhi di Zelten, il simbolo di un violento trauma storico: la Grande Guerra come fine di un'epoca, l'*ancien régime*, la cui lunghissima vicenda si chiude appunto, come ha dimostrato Arno Mayer, solo nel 1918.²⁷ Il trauma della modernità, insomma, che nell'accusa del barone assume le forme del tramonto della Germania feudale e l'alba di un'epoca democratico-liberale dominata dal denaro, dove agli ideali di grandezza della vecchia classe dominante si va sostituendo l'etica borghese del «contabile» e dell'«orologiaio», di colui che insomma sa occuparsi solo di «budget, di assicurazioni e di pensioni». Non è un caso che, nel dramma, l'azione non si svolga più a Monaco come nel romanzo, ma a Gotha: la città simbolo dell'antica nobiltà europea.

Ma non è tutto. Dopo che Siegfried è finalmente venuto a conoscenza della sua vera identità, l'allegoria storica passa nettamente in secondo piano e il dramma prende una piega ben diversa, pur mantenendosi sempre ben distante dalle convenzioni del realismo, e soprattutto del realismo psicologico, che invece nel *Ritorno del soldato* di Rebecca West aveva ancora una dimensione fondamentale. Ed è ora Geneviève, non Zelten, il personaggio-chiave per interpretare un terzo e più complesso livello di senso: l'allegoria dell'identità scissa dell'uomo moderno. Se è infatti il barone, nella terza scena del terzo atto, a rivelare senza troppi complimenti a Siegfried chi è veramente per liberarsi di un avversario politico, è invece merito di Geneviève far sì che l'amato superi la «morte» e il «nulla», il senso di smarrimento che sulle prime deriva da quella rivelazione inattesa per aiu-

Le ferite della memoria. Il tema dell'amnesia e la prima guerra mondiale

26 Giraudoux, *Siegfried*, cit., pp. 5-6.

27 A.J. Mayer, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War* [1981]; trad. it. *Il potere dell'ancien régime fino alla Prima Guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 1982.

tarlo infine ad accettare l'identità individuale (più che quella nazionale) di Jacques Forestier.²⁸ Come aveva fatto l'infermiera Eva (non a caso, un'altra donna) sei anni prima, la fidanzata di un tempo gli insegna la lingua materna dimenticata, e a poco a poco, pur non riuscendo a guarirlo dalla sua amnesia, lo assiste in una sorta di rieducazione sentimentale, ripristina in lui quella consuetudine che gli mancava con i sentimenti umani e i piccoli gesti quotidiani che Siegfried (non in quanto tedesco, ma in quanto figlio delle attese di una nazione sconfitta e bisognosa di nuovi miti) ancora non conosceva. Ed è a questo punto che si innesta un altro motivo ricorrente delle storie d'amnesia, un motivo che non è difficile far risalire all'insegnamento di Nietzsche e più in generale alla crisi dello storicismo: l'effetto liberatorio ed euforico che deriva dallo sbarazzarsi di un passato ingombrante. Effetto, in questo caso, addirittura permanente, perché Forestier non tornerà propriamente a essere *francese*: tornerà sì in Francia ma semplicemente come *uomo*, scoprendo quella dimensione universalmente umana che nella visione neoilluminista di Giraudoux doveva prevalere sulla retorica nazionalista che aveva portato alla guerra. E non è senza motivo che sia proprio Geneviève a guidarlo in questo percorso: nel finale Jacques non si ricorderà affatto dell'amore che una volta aveva provato per lei (non *guarirà* insomma dall'amnesia),²⁹ ma si innamorerà di lei come se fosse la prima volta. E con la stessa intensità della prima volta.

GENEVIÈVE: Le drame, Jacques, est aujourd'hui entre cette foule qui t'acclame, et ce chien [il cane di Jacques, che da sei anni aspetta il ritorno del padrone], si tu veux, et cette vie sourde qui espère. Je n'ai pas dit la vérité en disant que lui seul t'attendait... Ta lampe t'attend, les initiales de ton papier à lettres t'attendent, et les arbres de ton boulevard, et ton breuvage, et les costumes démodés que je préservais, je ne sais pourquoi, des mites, dans lesquels enfin tu seras à l'aise. Ce vêtement invisible que tisse sur un être la façon de manger, de marcher, de saluer, cet accord divin de saveurs, de couleurs, de parfums, obtenu par nos sens d'enfant; c'est la vraie patrie, c'est là que tu réclames... Je l'ai vu depuis que je suis ici. Je comprends ton perpétuel malaise. Il y a entre les moineaux, les

28 «C'est un genre de mort qui ne va pas sans souffrance... À ceux qui ont une famille, une maison, une mémoire, peut-être est-il possible de retirer sans trop de peine leur pays... Mais ma famille, ma maison, ma mémoire, c'était l'Allemagne. Derrière moi, pour me séparer du néant, mes infirmiers n'avaient pu glisser qu'elle, mais ils avaient glissé tout entière! Son histoire était ma seule jeunesse. Ses gloires, ses défaites, mes seuls souvenirs. Cela me donnait un passé étincelant, dont je pouvais croire éclairée cette larve informe et opaque qui était mon enfance... Tout cela s'éteint» (Giraudoux, *Siegfried*, cit., p. 52).

29 Frintende gravemente la lettera del testo Harald Weinrich, quando afferma che Siegfried «riacquista la memoria» (*Lete*, cit., p. 228). Anche altri dettagli della sua ricostruzione della trama, sia del romanzo sia del dramma, sono errati (in *Siegfried et le Limousin*, ad esempio, Geneviève non è la fidanzata di Jacques, come scrive Weinrich, ma l'ex moglie di Zelten). Oltre a ciò, lo studioso legge le storie di amnesia di inizio Novecento in piena continuità con la tematica classica dell'oblio, senza cioè comprenderne la forza di rottura.

guêpes, les fleurs de ces pays et ceux du tien une différence de nature imperceptible, mais inacceptable pour toi. C'est seulement quand tu retrouveras tes animaux, tes insectes, tes plantes, ces odeurs qui diffèrent pour la même fleur dans chaque pays, que tu pourras vivre heureux, même avec ta mémoire à vide, car c'est eux qui en sont la trame. Tout t'attend en somme en France, excepté les hommes. Ici, à part les hommes, rien ne te connaît, rien ne te devine.³⁰

La «sorda vita che spera», vale a dire l'insieme dei gesti e delle abitudini legati alle cose quotidiane che attendono Jacques al suo rientro in Francia, è dunque il premio che Geneviève promette all'uomo senza memoria. Non gli assicura, si faccia bene attenzione, la piena reintegrazione dell'io, cioè della sua storia e della sua esperienza (*Erfahrung*), ma il piacere minimale che solo il contatto con gli oggetti quotidiani che nell'infanzia hanno dato forma alle abitudini di una vita interrotta può offrire. Del resto, al momento in cui il sipario si chiuderà sul quarto atto, con lui e lei che, insieme, varcano la frontiera per tornare in patria, Geneviève neanche spera più che Jacques riacquisti la memoria, perché ormai anche lei è innamorata non più dell'antico fidanzato ma di quest'uomo che le sta davanti (o di entrambi, forse): le parole con cui il dramma si conclude sono sue, e lei che sino ad ora aveva evitato di chiamarlo col suo nome tedesco, ora gli confessa: «Siegfried, je t'aime!».³¹

Lieto fine, certo, e persino zuccheroso se si vuole, ma non privo di problematicità, perché la leggerezza della commedia è la leggerezza di una gaja scienza che invita l'uomo moderno a liberarsi del peso della storia e della memoria. Incapace di esperienze innestate nel tempo lungo e denso della tradizione (incapace cioè di *Erfahrung*), a Siegfried non resta che vivere ogni momento come esperienza nuova e fresca (come *Erlebnis*), anche dopo aver ripreso l'identità (puramente anagrafica). Al di là del messaggio politico e dell'ideologia esplicita, la *pièce* di Giraudoux presenta dunque un "tipo" umano del tutto nuovo: il risultato di una mutazione antropologica prodotto dall'orrore della storia, ma che nella reazione a quell'orrore si è ritagliato una possibilità residuale di vita e persino un barlume di felicità.

Le ferite della memoria. Il tema dell'amnesia e la prima guerra mondiale

³⁰ Giraudoux, *Siegfried*, cit., p. 58.

³¹ Il messaggio anti-nazionalistico di Siegfried appare significativamente rovesciato nel film di propaganda fascista *Camiciata nera*, di Giovacchino Forzano (1933), storia di un fabbro italiano colpito da amnesia sul fronte francese e catturato dai tedeschi, che recupererà la memoria ascoltando l'inno nazionale (cfr. A. Gibelli, *Memory and Repression: Psychiatric Sources and the History of Modern Wars*, in *Memory and Representations of War: the Case of World War I and World War II*, a cura di E. Lamberti e V. Fortunati, Rodopi, Amsterdam-New-York 2009, pp. 59-76, 63). Nel romanzo *Palestine* (2007), dello scrittore franco-tunisino Hubert Haddad, invece, il motivo del soldato che perde la memoria e assume la nazionalità del nemico è adottato per mostrare il conflitto isrealiano-palestinese da un punto di vista insolito: Cham è un soldato israeliano che, colpito da amnesia in seguito a uno choc e disperso è accolto da una famiglia palestinese, che crede di vedere in lui il giovane Nessim scomparso tempo prima in circostanze misteriose. Così Cham vive sulla propria pelle la condizione delle popolazioni della Cisgiordania occupata.

5. Pirandello, lo smemorato di Collegno e *Come tu mi vuoi*: amnesia e identità

Sembra che il fratello di Jean Giraudoux, Alexandre, medico al fronte, fosse stato anche lui vittima di un episodio di amnesia in seguito ai bombardamenti nei quali era rimasto coinvolto, cosa che può aver indotto l'autore di *Siegfried* a interessarsi così precocemente al tema.³² Si può perfino ipotizzare (è la mia tesi e vale la pena ribadirla) che la *fiction* d'amnesia, a partire dal momento in cui la censura militare allenta le maglie e la cronaca comincia ad affrontare la realtà della vita al fronte, diventa una conseguenza non tanto del trauma bellico in sé quanto della *rappresentazione* che ne vanno facendo i *mass media* e in particolare la stampa quotidiana. Anche sotto questo profilo, dunque, il genere si conferma come un prodotto tipico del moderno, inimmaginabile prima dell'avvento delle moderne comunicazioni di massa e delle alte tirature.

Ma gli intrecci tra realtà e invenzione letteraria sono meno lineari di quanto ci si aspetterebbe. Posto che le basi materiali dell'invenzione letteraria si debbano comunque individuare in ultima analisi nella concreta realtà della guerra, nei racconti d'amnesia può accadere talvolta, tuttavia, che la *fiction* preceda i fatti, o che partendo da premesse in linea di principio storicamente possibili ma improbabili, essa prefiguri eventi reali. Proprio Giraudoux, del resto, parlando in un articolo dello stesso 1928 del mestiere del drammaturgo, rivendicò orgogliosamente il diritto di primogenitura del suo *Siegfried* rispetto a un paio di *faits divers* che avevano tenuto col fiato sospeso i lettori europei sul finire degli anni Venti. *Siegfried*, scriveva, era nato, molti anni prima, da una «*idée dramatique*», e «*comme tous les grands drames, elle a été réalisée depuis par le sort*». E con una strategia retorica che non può non ricordare, al lettore italiano, l'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* (che nel 1921 Pirandello aveva aggiunto al testo del *Fu Mattia Pascal* nell'edizione Bemporad), ancora Giraudoux ricordava il caso riportato dai giornali di un «colonnello Gustave Durrer», svedese, reso amnesico dall'esplosione di una mina e scambiato per un ufficiale inglese, che solo dieci anni dopo, trovando per caso un giornale nella sua lingua sul tavolo di un club lo sfoglia e riacquista la memoria. La fantasia dello scrittore moderno, che si è lasciato alle spalle il realismo così come lo aveva concepito l'Ottocento, ha dunque il diritto di trattare i casi più assurdi della vita; di rompere il tabù in nome del quale l'arte deve rispettare il criterio di verosimiglianza per potere essere accettata come tale: «tacciare d'assurdità e d'inverosimiglianza, in nome della vita, un'opera d'arte è balordaggine», scrive Pirandello in polemica con le convenzioni del realismo sociale ottocentesco.³³

32 Cfr. la *Notice* a *Siegfried*, a p. 1153 della già citata edizione nella Pléiade del *Théâtre complet*, dove è citato anche l'articolo del 1928 con i riferimenti ai casi Durrer e Bruneri-Canella (*Un passage*, poi raccolto nel volume *Or dans la nuit*, Grasset, Paris 1969).

33 L. Pirandello, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, vol. 1, p. 582.

Ma in quello stesso articolo del 1928, oltre al caso del colonnello svedese, Giraudoux aveva ricordato di sfuggita anche il *fait divers* che in quell'anno aveva riempito le pagine dei giornali italiani: «Cette année, ce fut à Milan le tour d'un Italien que deux familles se disputent». Di cosa si tratta? Nel 1927 la «Domenica del Corriere» aveva pubblicato nella rubrica dedicata alle persone scomparse la foto di un (presunto) amnesico, trovato in stato confusionale in un cimitero di Torino e poi internato nel manicomio di Collegno. Giulia Canella riconobbe in quella fotografia il marito scomparso in guerra dieci anni prima, un professore di filosofia molto noto e apprezzato nel mondo culturale cattolico. L'uomo sembrò a poco a poco ricordare il proprio passato, e il caso si avviava a concludersi felicemente quando una lettera anonima rivelò che la sua vera identità era quella di Mario Bruneri, anarchico e criminale comune ricercato dalla polizia. Ebbe così inizio una lunga vicenda processuale che identificò l'ignoto come Bruneri e lo riconobbe colpevole di simulazione di amnesia retrograda. L'Italia del tempo si divise tra bruneriani e canelliani, e testimoni di prestigio si dichiararono a favore dell'una o dell'altra tesi. Giulia Canella però non credette alle risultanze del processo e continuò a convivere con quello che per lei era senza ombra di dubbio il marito, insieme al quale si rifugiò addirittura in Brasile per evitargli la prigionia. Nella sua ricostruzione (*Il teatro della memoria*) Leonardo Sciascia insiste sul fatto che la sentenza fosse basata su prove tutt'altro che inoppugnabili e che intorno al riconoscimento dell'uomo gravitassero interessi persino politici i quali impedirono uno svolgimento equilibrato del processo: forse insomma lo sconosciuto era davvero lo stimato professor Canella, scomparso durante un'azione bellica nel 1917 e colpito da amnesia in seguito a uno choc.³⁴

È assai probabile, anche se non esistono testimonianze certe in proposito, che il caso dello smemorato di Collegno abbia colpito anche Luigi Pirandello, che ne trasse forse lo spunto per *Come tu mi vuoi* (1930), un dramma d'amnesia.³⁵

Elma, la bella e sensuale protagonista del dramma, è un tipo ricorrente dell'immaginario pirandelliano, quello della *femme fatale* come la Varia Nestoroff dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Vive a Berlino, nella ca-

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

34 L. Sciascia, *Il teatro della memoria*, Einaudi, Torino 1981. Ma si veda anche la recente ricostruzione di Lisa Roscioni, *Lo smemorato di Collegno. Storia di un'identità italiana contesa*, Einaudi, Torino 2007.

35 La derivazione di *Come tu mi vuoi* dal caso dello smemorato di Collegno, mai confermata dall'autore, fu ipotizzata già dai critici del tempo (cfr. la *Notizia al testo* in *Maschere nude*, vol. 4, cit., p. 399 e S. Giannini, *La passionale genesi di «Come tu mi vuoi»*, in «Rivista di letteratura italiana», 20, 2002, pp. 217-234, che però mette in luce soprattutto l'elemento autobiografico della relazione tra Pirandello e Marta Abba, attingendo dall'epistolario. Pirandello scrisse il dramma per la Abba, e in filigrana qualcuno vi ha letto i risvolti del triangolo amoroso tra lo scrittore, l'attrice, e la moglie di lui, Antonietta, da anni internata in manicomio. Da *Come tu mi vuoi* sarà tratto nel 1932 un film con la grande Greta Garbo, *As you desire me* (regia di George Fitzmaurice), che costituisce dunque, a ben vedere, l'archetipo di tutti i film americani sul tema dell'amnesia.

sa dell'amante, lo scrittore Carlo Salter, che ne è follemente innamorato e per lei ha lasciato la moglie. Ma una sera si presenta in casa Salter un fotografo italiano, un certo Boffi, che si dice certo di aver riconosciuto nell'Ignota (così, e non Elma, è sempre chiamata nelle didascalie) la moglie di Bruno Pieri, Lucia, dispersa dieci anni prima durante l'invasione del Friuli e verosimilmente violentata e poi rapita dalle truppe austriache. L'Ignota, che nulla sembra ricordare del proprio passato, è però convinta delle buone intenzioni di Bruno Pieri e, ormai nauseata dalla vita dissoluta cui la costringe l'amante, si lascia persuadere a tornare in Italia e abbandona Salter che, disperato, tenta il suicidio. L'alternativa non potrebbe essere più netta: alla condizione anomica e all'inferno di depravazione e orge presente («Tu – tutti – non ne posso più – questa vita è da pazzi – io n'ho fino alla gola – mi si rompe lo stomaco – vino, vino – pazzi che ridono – l'inferno scatenato – specchi bicchieri bottiglie – una ridda, la vertigine – chi strepita, chi balla – s'aggrovigliano nudi – tutti i vizi impastati – non c'è più legge di natura – più nulla – solo l'oscenità arrabbiata di non potersi soddisfare») ³⁶ la donna vede contrapporsi come una via di fuga l'orizzonte positivo e salvifico di una «vita pura», la promessa di reintegrare l'identità recuperando la giovinezza perduta.

Nel secondo Atto il sipario si apre in casa Pieri, tre mesi dopo il ritrovamento della presunta Lucia. I parenti non dubitano che si tratti di lei, e la stessa Ignota sembra volersene convincere, sebbene i suoi ricordi appaiano confusi, e nonostante i dubbi che ora nutre anche sulla buona fede di Bruno, forse più desideroso di accaparrarsi i beni della moglie che mosso da vero amore. Ma, con un colpo di scena perfettamente simmetrico a quello del primo Atto, si annuncia che Salter sta arrivando con quella che sostiene essere la vera Lucia, ritrovata pazza, afasica e tanto abbruttita da essere irriconoscibile, in un manicomio viennese. Il terzo Atto non scioglie affatto i dubbi accumulati sino a quel momento: il segno di riconoscimento che dovrebbe comprovare l'identità di Lucia, e che Elma non ha (o non ha più?), pare invece essere presente sul corpo della demente, ma non proprio dello stesso colore né della stessa forma, cosicché l'incertezza rimane: il vecchio meccanismo teatrale dell'agnizione s'incepta, non dà la certezza sperata. E tuttavia l'Ignota non fa nulla per approfittarsi dell'ambiguità della situazione, anzi nel finale si congeda da Bruno e dal sogno di riottenere quella parte di vita che ha perduto e che non ricorda più. Cosicché la "verità" provvisoriamente stabilita non serve a nulla e non fa felice nessuno: non Bruno né i parenti di Lucia, che si ritrovano a dover accudire un vegetale privo di coscienza e non la bella e amata congiunta perduta dieci anni prima; non la vera Lucia, che resterà per sempre prigioniera

36 L. Pirandello, *Come tu mi vuoi*, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. D'amico e G. Macchia, Mondadori, Milano 2007, vol. 4, p. 440.

della sua follia; non l'Ignota, che continua a interrogarsi sulla propria identità senza trovare risposte.

Come si vede in questo dramma d'inizio anni Trenta Pirandello porta all'estremo alcuni dei suoi temi più caratteristici: lo sdoppiamento e la dissoluzione dell'identità, l'illusorietà della "prova" documentale, l'irriducibilità del mondo della volontà a quello dei fatti. Ma la pagina forse più significativa di *Come tu mi vuoi*, almeno dall'angolazione che abbiamo scelto per interpretare il testo, è quella in cui, con estrema lucidità, l'Ignota vuole convincere Bruno ad accettarla come sua creazione, come concretizzazione del di lui desiderio, nell'imminenza dell'arrivo della "vera" Lucia. La tela si sta per chiudere sul Secondo Atto e L'Ignota e Bruno sono soli sulla scena:

L'IGNOTA – Guardami! Qua negli occhi – dentro! – Non hanno più veduto per me, questi occhi; non sono stati più miei, neppure per vedere me stessa! Sono stati così – così – nei tuoi – sempre – perché nascesse in loro, da questi tuoi, l'aspetto mio stesso, come tu mi vedevi! L'aspetto di tutte le cose, di tutta la vita, come tu la vedevi! – Sono venuta qua; mi sono data tutta a te, tutta; t'ho detto: «Sono qua, sono tua; in me non c'è nulla, più nulla di mio: fammi tu, fammi tu, come tu mi vuoi! – M'hai aspettata per dieci anni? Fai conto che non sia stato nulla! Eccomi di nuovo a te; ma non per me più, non per tutto ciò che quella può aver passato nella sua vita; no, no; nessun ricordo più, dei suoi, nessuno: dammi tu i tuoi, i tuoi, tutti quelli che tu hai serbati di lei come fu allora per te! Ora ridiventeranno vivi in me, vivi di tutta quella tua vita, di quel tuo amore, di tutte le prime gioje che ti diede!». E quante volte non t'ho domandato: – «così?... così?» – beandomi della gioja che in te rinasceva dal mio corpo che la sentiva come te!

BRUNO (*com'ebbro*) Cia! Cia!

L'IGNOTA (*impedendo l'abbraccio, com'ebbra anche lei, ma dell'orgoglio d'aver saputo crearsi così*) Sì – io, Cia! – io, sono Cia! – io sola! – io! io! – non quella (*indica il ritratto*) che fu, e – come – forse non lo seppe nemmeno lei stessa, allora – oggi così, domani come i casi della vita la facevano... Essere? essere è niente! essere è farsi! E io mi sono fatta quella! – Non ne hai compreso nulla, tu!³⁷

Nell'esortazione rivolta a Bruno a fare di lei ciò che lui vuole, l'Ignota manifesta il disperato bisogno di ricevere dall'esterno un'identità realizzando nel medesimo tempo il desiderio dell'altro, e facendo appunto di questa realizzazione il senso della propria vita.³⁸ «Essere è farsi», conclude

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

³⁷ Pirandello, *Come tu mi vuoi*, cit., pp. 475-476.

³⁸ Qualcosa di analogo avviene anche nella *Favola del figlio cambiato*, dove il principe straniero accetta di vedersi attribuita dalla protagonista il ruolo del figlio "perduto". Su questo tema, cfr. R. Castellana, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 157 sgg.

l'Ignota: nel senso eracliteo per cui l'essere coincide con il divenire e tutto è soggetto al cambiamento; ma anche e soprattutto, potremmo dire, in quello sartriano per cui nessuna (presunta) essenza precede l'esistenza, ma la nostra vita coincide con il progetto che ne facciamo. E tuttavia Pirandello è anche molto lontano da Sartre quando denuncia la natura "mediata" (in senso girardiano) del desiderio di identità espresso dalla donna, che aveva cominciato a indossare la maschera della *femme fatale* molti anni prima a Berlino, avendo visto una famosa attrice e avendo deciso di imitarle ed essere come lei.³⁹ Adesso invece persuade se stessa non tanto a essere come Lucia Pieri bensì a *diventare* lei, pur accettando l'eventualità di essere invece un'altra, perché non è l'essere in sé che conta ma l'essere per gli altri, il "farsi" qualcuno, appunto, l'essere disponibili a indossare una maschera sopra un volto dai connotati ormai sfigurati e illeggibili. Vi è come una maturazione interna nella scelta del modello e conseguentemente nella elaborazione del desiderio mimetico: se nei confronti dell'attrice l'Ignota aveva esercitato un gesto imitativo inconsapevole e irriflesso, nei confronti di Lucia l'immedesimazione diventa invece consapevole e meditata.

Ed è chiaro a questo punto perché Pirandello abbia scelto un'amnesica come protagonista del suo dramma. Chi non ha memoria tenta sì (e spesso vanamente) di ricostruire il proprio passato, ma intanto vive nell'impossibilità di fare vera esperienza, agisce insomma in una sorta di perpetua verginità dell'azione che lo solleva dalla responsabilità di corrispondere all'immagine (alla "forma", direbbe Pirandello) di sé fissatasi in un tempo anteriore. In termini benjaminiani, è l'esperienza come *Erlebnis* l'unica possibile per l'Ignota, mentre l'*Erfahrung*, l'esperienza che affonda le proprie radici nella memoria collettiva, le è del tutto preclusa e, a differenza dall'amnesico di Giraudoux, non può essere compensata dall'amore o da una rinnovata consuetudine con le piccole cose, ma mostra tutta la sua inconsistenza e vuotezza di significato: nel personaggio dell'Ignota, l'*Erlebnis* moderna mostra insomma la sua natura negativa e degradata, ben diversa da quella piena e positiva dell'*Erlebnis* romantica e diltheyana. Questa *tabula rasa* del proprio passato rende la protagonista del dramma per un verso maggiormente disponibile a vivere nel futuro, a progettare

39 «Si vede una sera a teatro la Barth... s'impara a danzare... la pazzia s'illumina... applausi... un delirio... non vedi più la ragione di spogliarti di quei veli colorati della pazzia... puoi anche scendere in piazza, andare per le strade con quei veli... nei caffè notturni, dopo le tre, tra i buffoni in marsina...» (Pirandello, *Come tu mi vuoi*, cit., p. 508). Negli anni Trenta la nota attrice Maria Barth interpreterà tra l'altro, a Berlino, proprio la versione tedesca di *Come tu mi vuoi* (cfr. il carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello, *Nel tempo della lontananza: 1919-1936*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Sciascia, Caltanissetta 2008, p. 208). Il desiderio mimetico è analizzato da René Girard in *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, trad. it. di L. Verdi Vighetti, Bompiani, Milano 2002.

autonomamente e senza costrizioni esterne il proprio destino; ma per un altro la espone al rischio (che è di tutti noi) di riprodurre meccanicamente i modelli di vita da lei scelti annullandosi nel prototipo identitario che di volta in volta si offre al suo bisogno mimetico, al suo istinto conformistico. E l'alternativa si pone tra i due archetipi femminili dell'immaginario dell'epoca: la Barth incarna l'icona (esotica) della donna disinibita e "amorale", mentre Lucia è l'angelo del focolare, la brava (e italiana) moglie che ogni borghese vorrebbe avere.⁴⁰

Fermiamoci qui e tentiamo una sintesi. Con Pirandello il dramma dell'amnesia perfeziona la sua vocazione allegorica. L'Ignota è l'allegoria di una umanità moderna che ha smarrito il senso della storia e dell'identità. Proprio a causa dell'indebolirsi del senso dell'Io, la protagonista della vicenda è così vulnerabile dalla legge della triangolarità del desiderio, in base alla quale nulla di ciò a cui ambiamo scaturisce dal nostro Io più profondo ma è sempre il prodotto di una imitazione più o meno consapevole. Il mimetismo esasperato e compulsivo dell'amnesica pirandelliana è dunque il vero volto dell'*Erlebnis* moderna: l'impossibilità di un'esperienza sedimentata e di lunga durata, che affondi le proprie radici nella dimensione collettiva, dà luogo all'affermazione di un desiderio modellato sul prestigio di un mediatore al quale il soggetto si conforma per allontanare lo spettro dell'insignificanza e la crisi della presenza, come direbbe Ernesto de Martino. *De nobis fabula narratur*: il personaggio dell'Ignota cessa di essere un caso bizzarro e singolare per acquistare un carattere universale. Il suo sogno è il sogno di chiunque, portato alle estreme conseguenze: dare un senso alla propria esistenza aggrappandosi a quella che, di volta in volta, ci appare l'immagine potenziale di noi più seducente (anche grazie all'*appeal* creato dai mass media: la Barth non a caso è un'attrice...) o più confacente alle esigenze presenti. Se lo leggiamo così, l'assurdità e l'inverosimiglianza di *Come tu mi vuoi*, così simile a certe assurdità che si danno nella vita vera, «acquista un senso universalmente umano».⁴¹ Si differenzia cioè dai casi di cronaca che irretirono i lettori di quotidiani degli anni Venti e diventa il dramma paradigmatico di Ognuno. È, questo realismo allegorico e acutamente anti-ottocentesco, un tratto del miglior Pirandello, a partire dal *Fu Mattia Pascal* fino ai lavori teatrali dei primi anni Trenta: è *realismo* perché insistere sull'assurdità e inverosimiglianza non significa, per lui, abbandonare l'idea di una letteratura che racconti il mondo presente con il suo orrore (la guerra, innanzi tutto) e le sue contraddizioni, ma, al contrario, mettere in luce le strutture di fondo della vita moderna parten-

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

40 La contrapposizione tra i due tipi femminili è stata descritta e interpretata brillantemente da Bram Dijkstra in *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, trad. it. di M. Farioli, Garzanti, Milano 1988.

41 Pirandello, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, cit., p. 582.

do da frammenti di realtà apparentemente insignificanti, bizzarri o marginali; ed è *allegorico*, perché le vicende di Mattia o dell'Ignota condensano il destino dell'uomo contemporaneo. L'uno e l'altra, non a caso, rimangono alla fine frustrati nella loro sete di identità, e la vita libera, piena e autentica cui ambiscono non si realizza.

6. Jean Anouilh, o come sbarazzarsi del peso del passato e vivere felici

Il tema dell'amnesia di *Siegfried* viene ripreso nel 1936 da Jean Anouilh⁴² nel dramma *Le Voyageur sans bagage*, messo in scena l'anno dopo dal grande Pitoëff. Le fonti più prossime del soggetto sono, come è stato ampiamente dimostrato, Giraudoux e Pirandello. È tra l'altro proprio assistendo alla rappresentazione del *Siegfried* che Anouilh scopre la propria vocazione drammatica, ed è grazie a Pirandello (e al più grande interprete pirandelliano in Francia, Pitoëff appunto) che ha modo di perfezionarla.⁴³ Anche in questo caso tuttavia il dramma si ispira a una storia vera, perché mentre l'Italia si divideva tra bruneriani e canelliani, la Francia, grosso modo negli stessi anni, si appassionava al caso dell'amnesico di Rodez, un soldato colpito da amnesia e privo di documenti, ritrovato nel 1918 nella stazione ferroviaria di Lione, poi internato nell'ospedale psichiatrico di Rodez e conteso per anni da decine di famiglie che vollero riconoscervi il figlio disperso al fronte: circa 250.000 soldati francesi furono dichiarati dispersi nel corso della prima guerra mondiale, e per le loro famiglie costui fu una sorta di «milite ignoto vivente».⁴⁴ A differenza dei testi che lo precedono, il *Voyageur* va letto dunque con un occhio alla realtà contingente e con l'altro alla rete intertestuale che nel frattempo si è creata intorno al tema: da Giraudoux è appunto ripreso il titolo (anche Siegfried era un viaggiatore «sans mémoire, sans papier et sans bagages»),⁴⁵ il nome di battesimo dell'amnesico (Jacques) e il motivo grottesco delle torme di visitatori che pretendono di riconoscere lo smemorato, il topos della stazione ferro-

42 Nel 1944 Anouilh trarrà dal *Voyageur sans bagage* un film con lo stesso titolo. Quasi vent'anni più tardi scriverà i dialoghi di *Piège pour Cendrillon (Non sono un'assassina)*, un film del 1965 di André Cayatte tratto dal libro omonimo di Sébastien Japrisot (1963), incentrato ancora una volta sul tema dell'amnesia, questa volta però a tinte gialle. Del *Voyageur* esiste una sola traduzione italiana, *Il Viaggiatore senza bagaglio*, di Cesare Vico Lodovici pubblicata su «Sipario», 16-17, 1947, pp. 25-42.

43 In Francia *Come tu mi vuoi* era stato rappresentato per la prima volta nel 1932, per la regia e con l'interpretazione antinaturalista, basata sul ritmo recitativo e sul magnetismo dello sguardo, dello stesso Pitoëff, che aveva già messo in scena i *Sei personaggi* nel 1923 e nel 1925 aveva impersonato un *Enrico IV* allucinato e nevrotico.

44 Cfr. J.-Y. Le Naour, *Le soldat inconnu vivant*, Hachette-Littératures, Paris 2002. Che si tratti di una fonte certa del *Voyageur* lo si afferma nella *Notice* al dramma nell'edizione Pléiade curata da Bernard Beugnot (J. Anouilh, *Théâtre*, Gallimard, Paris 2007, vol. 1, p. 1291).

45 Giraudoux, *Siegfried*, cit., p. 8.

viaria.⁴⁶ Rispetto a *Siegfried*, tuttavia, manca del tutto in Anouilh la dimensione politica e storica.

Le Voyageur sans bagage rivisita in modo originale la trama del racconto d'amnesia, deludendo le attese dello spettatore e rovesciando alcuni luoghi comuni del dramma d'amnesia: non solo lo smemorato di turno, il mite Gaston, appare inizialmente ben poco interessato al proprio passato, la cui ricostruzione è tutta da addebitarsi alla carità pelosa della duchessa Dupont-Dufort; ma quando, dopo diciassette anni di ospedale psichiatrico, viene a conoscenza delle nefandezze di cui si è macchiato prima della guerra, egli rifiuta con determinazione *quel* passato per costruirsi un altro, del tutto diverso. La vicenda ricorda, come è stato notato,⁴⁷ quella di Edipo, ma la conclusione è sensibilmente diversa, quasi rovesciata. Come Edipo, Gaston è costretto dagli eventi a ricostruire pezzo per pezzo il mosaico della propria identità fino a raggiungere la meta finale di una verità sgradita: inorridisce quando gli vengono raccontati l'ostilità del giovane Jacques verso una madre peraltro debole e anaffettiva, la violenza nei confronti del suo migliore amico (che lui stesso ha reso disabile in seguito a una lite per una faccenda di donne), la truffa patrimoniale ai danni di un'anziana vedova e infine la torbida avventura sessuale con la cognata Valentine. E quando proprio Valentine gli dimostra che Jacques Renaud è proprio lui, ricorrendo all'espedito classico della cicatrice, e lo esorta perciò a riprendere possesso della sua identità, Gaston si rifiuta decisamente.

È a questo punto che la tragedia di Edipo viene rovesciata e stravolta: esattamente come Edipo, Gaston, che continua a non ricordare assolutamente nulla della sua vita anteriore al 1918, è *soggettivamente* privo di colpa, ma diversamente dal personaggio di Sofocle non è affatto disposto ad accollarsi la responsabilità di ciò che la sua coscienza ha cancellato probabilmente per sempre:

VALENTINE: Mais est-ce que tu te rends compte seulement de ce que tu es en train de faire?

GASTON: Oui. Je suis en train de refuser mon passé et ses personnages – moi compris. Vous êtes peut-être ma famille, mes amours, ma véridique histoire. Oui, mais seulement, voilà... vous ne me plaisez pas. Je vous refuse.

VALENTINE: Mais tu es fou! Mais tu es un monstre! On ne peut pas refuser son passé. On ne peut pas se refuser soi-même...

Le ferite della memoria. Il tema dell'amnesia e la prima guerra mondiale

46 Cfr. Lindner, *Das verlorene Gedächtnis* cit. e Van Nuffel, *Giraudoux, Anouilh, Pirandello et les amnésiques*, cit.

47 Lindner, *Das verlorene Gedächtnis* cit., p. 168 n. 43: «Ödipus sucht ein Mörder und findet dabei sich selbst; sein moderner Nachfahre sucht sich selbst und stösst dabei auf einen "Verbrecher"» («Edipo cerca un assassino e alla fine scopre di esserlo lui stesso; il suo moderno discendente cerca se stesso e alla fine si imbatte in un "criminale"»).

GASTON: Je suis sans doute le seul homme, c'est vrai, auquel le destin aura donné la possibilité d'accomplir ce rêve de chacun... Je suis un homme et je peux être, si je veux, aussi neuf qu'un enfant! C'est un privilège dont il serait criminel de ne pas user. Je vous refuse. Je n'ai déjà depuis hier que trop de choses à oublier sur mon compte.

VALENTINE: Et mon amour, à moi, qu'est-ce que tu en fais? Lui non plus, sans doute, tu n'as pas la curiosité de le connaître?

GASTON: Je ne vois de lui, en ce moment, que la haine de vos yeux... C'est sans doute un visage de l'amour dont seul un amnésique peut s'étonner! En tout cas, il est bien commode. Je ne veux pas en voir un autre. Je suis un amant qui ne connaît pas l'amour de sa maîtresse – un amant qui n'est le prisonnier d'aucun souvenir, qui aura tout oublié demain. Cela aussi, c'est une aubaine assez rare... J'en profite.⁴⁸

Nessuna espiazione, dunque. E nessuna automutilazione come Edipo. Tutt'altro. Gaston ha l'occasione unica di realizzare il sogno di ciascuno, e non se la lascia sfuggire: cancellare un passato ignominioso, rifiutarsi di portarne il peso, viaggiare senza bagaglio appunto, sbarazzandosi dei sensi di colpa e del dolore per rinascere a nuova vita, «nuovo come un bambino». Egli si rifiuta di indossare l'«ombra redoutable» del suo «doppio» Jacques per regredire allo stato di innocenza e di purezza che contraddistingue rousseauianamente l'età infantile. Così sceglie (lui che può) di costruirsi un'identità totalmente diversa, accettando di farsi riconoscere da un bimbo inglese rimasto orfano, il quale perderà buona parte della sua eredità se non avrà ritrovato in tempo il parente disperso al fronte. E non è certo l'interesse economico a muovere Gaston, come una lettura frettolosa della *pièce* potrebbe suggerire:⁴⁹ la cospicua pensione di guerra da lui ac-

48 Anouilh, *Le Voyageur sans bagage*, cit., quadro quinto, pp. 230-231. «VALENTINA: Non ti rendi conto di quello che stai per fare? | GASTONE: Sì. Sto per liberarmi del mio passato e di tutti i suoi personaggi, me compreso. Voi siete forse la mia famiglia, coi suoi amori e la mia veridica storia. Sì, soltanto, ecco, voi non mi piacete, e vi respingo. | VALENTINA: Sei matto! Sei un mostro! Non si respinge il proprio passato. Non si può respingere se stesso. | GASTONE: Io sono – è vero – probabilmente il solo a cui il destino abbia concesso di attuare quello che è il sogno di ognuno. Sono un uomo che può essere, se vuole, nuovo come un fanciullo. È un privilegio che sarebbe un delitto non accettare. Vi ricuso. Già da ieri ho fin troppo da dimenticare di mio. | VALENTINA: E del mio amore, che è mio, che ne fai? Non ti importa di conoscere anche quello? | GASTONE: Non vedo di esso, in questo momento, che l'odio nei vostri occhi. È senza dubbio un volto dell'amore di cui solo un amnesiaco può stupirsi. Comunque mi fa comodo ora. Non voglio vederne altri: io sono un amante che non conosce l'amore della sua donna; un amante senza ricordo del primo bacio, della prima lacrima, un amante che non è prigioniero di nessun ricordo e che domani avrà scordato tutto e anche questa è una vaga fortuna. Me ne valgo» (*Il Viaggiatore senza bagaglio*, cit., p. 39).

49 Nel suo resoconto della trama, Harald Weinrich sembra alludere proprio a questa interpretazione, ma se è così fraintende il senso letterale del testo: «A questo punto si presenta un riccone che cerca il nipote scomparso per lasciargli il suo patrimonio. Subito Gaston si rende conto che una tale offerta di memoria si presenta come confezionata su misura per lui. E con questa comoda memoria inizia una nuova vita»: Weinrich, *Lete* cit., p. 230. In realtà, il giovane Madensale dice: «si nous ne le retrouvons pas [: il nipote scomparso in guerra], la plus grande partie de mon argent nous passe sous le nez» (Anouilh, *Le Voyageur sans bagage*, cit., p. 236); non è l'eredità del bambino che interessa a Gaston, ma il fatto che questa si disperderà e costui non potrà goderne se il disperso non sarà ritrovato in tempo.

cumulata in diciassette anni, e che fa gola a decine di “pretendenti”, è ancora intatta, dato il tenore di vita assai morigerato di Gaston e le sue poche e semplici esigenze.

Che interpretazione dare, a questo punto, del *Voyageur*? Molti elementi si condensano in questo dramma che, in modo poco convincente, qualcuno ha definito pre-esistenzialista. La critica antiborghese innanzi tutto: Jacques Renaud è il rampollo degenero di una famiglia della borghesia ricca e corrotta, il risultato di rapporti umani degradati e surrogati dal denaro, mentre la vita quasi monacale nella clinica, il contatto con la terra, hanno favorito in lui lo sviluppo di una bontà naturale e spontanea, che gli fa guardare con orrore a quel suo «*affreux petit sosie*». ⁵⁰ E poi il tema dell'infanzia felice, un tema già affiorato nel *Ritorno del soldato*, come abbiamo visto, e che ritorna spesso nei racconti d'amnesia, richiamando idee vagamente rousseauiane, ma qui, in Anouilh, solo per via paradossale, dato che Jacques non era stato affatto un bambino buono per natura. Il sogno che si realizza per Gaston è peraltro puro paradosso, ipotesi di scuola, occasione che nella vita vera alle persone comuni non si dà mai. Così, la leggerezza del lieto fine non toglie problematicità all'opera, e anzi mette in rilievo la funzione di Valentine, cui (per un altro magnifico paradosso, data la di lei precedente relazione extraconiugale col cognato) spetta il compito di personificare il principio di realtà e la morale:

VALENTINE: [...] Toute notre vie avec notre belle morale et notre chère liberté, cela consiste en fin de compte à nous accepter tels que nous sommes... Ces dix-sept ans d'asile pendant lesquels tu t'es conservé si pur, c'est la durée exacte d'une adolescence, ta seconde adolescence qui prend fin aujourd'hui. Tu vas redevenir un homme, avec tout ce que cela comporte de taches, de ratures et aussi de joies. Accepte-toi et accepte-moi, Jacques. ⁵¹

Certo le parole di Valentine potrebbero essere un'epigrafe perfetta ai drammi anouilhiani anteriori al *Voyageur*, in particolare *Jézabel* (1932) e *Y' avait un prisonnier* (1934), il cui tema era stato appunto la schiavitù del passato e l'impossibilità della fuga. ⁵² Sennonché i drammi di Anouilh non in-

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

50 Anouilh, *Le Voyageur sans bagage*, cit. p. 217.

51 *Ibidem*. «VALENTINA: [...] Tutta la nostra vita con la nostra bella morale e la nostra cara libertà consiste in fine dei conti nell'accettare noi stessi tali e quali siamo. Questi diciassette anni d'ospizio nei quali tu ti sei conservato così puro, è l'esatta durata di una adolescenza che arriva fino ad oggi. Tu stai per diventare uomo, con tutto quello che comporta di doveri, di sconfitte, anche di gioie. Accetta te stesso, e accettami, Giacomo» (*Il Viaggiatore senza bagaglio*, cit., p. 36).

52 In *Jézabel* il povero Marc rifiuta la ricca ragazza che ama per condividere la sorte della propria madre; in *Y' avait un prisonnier*, Ludovic esce di prigione dopo quindici anni: è cambiato e vorrebbe ricominciare da capo, ma presto si rende conto che non può vivere se non indossando la maschera del criminale con cui gli altri ormai hanno imparato a identificarlo. A dire il vero, però, un *romance* Anouilh lo scrisse: si tratta di *Leocadia*, del 1939, una commedia dai toni fiabeschi e malinconici, priva di quel gesto di protesta che anima la maggior parte dei suoi drammi.

vitano affatto ad accettare la realtà così com'è, pacificamente e con serenità: l'impossibilità della fuga dei loro protagonisti comporta piuttosto un senso di miseria e di fallimento esistenziale che sollecita un giudizio dello spettatore e, al limite, può far scattare per opposizione la scintilla dell'utopia. La paradossalità della vicenda di Gaston si spiega perfettamente alla luce di quella rottura che Anouilh dichiarò di avere compiuto con il *Voyageur sans bagage*: «j'avais franchi une frontière, celle du réalisme».⁵³ Fosse stata una *pièce* realista, attenta alla verosimiglianza, Gaston sarebbe ridiventato Jacques, o più probabilmente, forse, il suo autore avrebbe scelto un altro soggetto. Ma attraversare la frontiera del realismo significa appunto infischiarne della verosimiglianza, fare pirandellianamente a meno degli scrupoli che la tradizione ottocentesca aveva imposto alla fantasia, uscire dal dominio della *mimesis* realista e persino alludere a una dimensione utopica dell'essere sociale, che però in Anouilh non ha contorni definiti e non s'inquadra in una ideologia precisa. Così, da un lato è ribadita l'assoluta realtà e consistenza di quel mondo di rapporti umani (il mondo borghese) che il codice realista si era impegnato a rappresentare fedelmente e in modo particolareggiato; dall'altro si fa strada l'elemento decisivo della *protesta individuale*, del gesto isolato del singolo che, se non muta l'ordine dei rapporti sociali, esprime però un disagio profondo, dice tutta l'insoddisfazione e la pena di vivere in un mondo così fatto.

È questa protesta che conta nel teatro di Anouilh. Che non è, quasi mai, il *romance* consolatorio e mistificante gradito alla moderna industria culturale, né il sofisticato gioco autoreferenziale del pirandellismo così di moda tra Italia e Francia negli anni Trenta.⁵⁴ E da questo punto di vista è importante sottolineare il sostrato antiborghese del suo teatro, e non solo del suo. Lo abbiamo già visto ampiamente, del resto: i drammi dell'amnesia raccontano, neanche troppo velatamente, il trauma di chi sta vivendo la fine di un'epoca. Giraudoux situa cronologicamente questo trauma con la lucidità dello storico quando collega direttamente l'amnesia di Sigfried al tramonto dell'*ancien régime* e alle incognite del nuovo ordine liberal-borghese. In Pirandello e in Anouilh, ma già prima, nel *Ritorno del soldato* della West, invece l'attenzione si sposta dall'aristocrazia alla nuova classe dominante. Antirealisti nella scelta del soggetto, *Come tu mi vuoi* e *Le Voyageur sans bagage* danno tuttavia una interpretazione perfettamente attendibile

53 La dichiarazione, del 1983, è riportata nella già citata *Notice* al *Voyageur*, cit. p. 1290.

54 Negli anni Venti «Coupeau ha sostituito Antoine. La rottura con il naturalismo è compiuta. Il teatro è alla ricerca di un nuovo stile di recitazione: si sogna la commedia dell'arte. La "teatralità" vince l'imitazione pura e semplice della realtà. La gratuità è il gusto del momento. Una fame di sperimentazioni formali ha libero corso. Cosicché la scoperta di Pirandello si inserisce in una atmosfera "avanguardistica", e questa atmosfera porta a conservare della sua opera ciò che vi è di più astratto e di più generale: il gioco del teatro nel teatro – insomma, a preferire il pirandellismo a spese dello stesso Pirandello» (Dort, *Teatro pubblico*, cit., p. 122).



di una alta borghesia moralmente corrotta e inquinata dal denaro. In qualche modo, tutte le storie d'amnesia degli anni Venti e Trenta raccontano, oltre alla violenza e alla brutalità della guerra e delle sue conseguenze, anche l'orrore dei rapporti umani instauratisi tra le rovine del vecchio mondo, un mondo dominato da una nuova aristocrazia borghese mai così forte e solida e sicura di sé, tanto di fronte alla nobiltà che la guerra ha oramai del tutto privato di potere sociale, quanto in rapporto alla classe media e al proletariato, che della violenza bellica avevano pagato le conseguenze materiali più pesanti. C'è un profondo disagio verso il modello di vita borghese nel modo in cui Chris Baldry rimuove il ricordo della vita agiata e laboriosa in cui era vissuto negli ultimi anni per riallacciare la strada dell'amore per Margaret, una popolana. E c'è un disagio analogo nella doppia fuga dell'Ignota, prima dalla Berlino della borghesia intellettuale dissoluta e trasgressiva e poi dalla «villa presso Udine» dove si svolge l'ultimo atto di *Come tu mi vuoi*, la rispettabile dimora borghese nelle cui stanze regnano i meschini interessi economici di Bruno Pieri, che ha bisogno di una moglie per mantenerne le sostanze. E il Gaston di Anouilh rifiuta la corruzione e l'indifferenza della propria classe d'origine, la ricca borghesia francese, di cui Jacques incarna tutti i vizi peggiori, disconoscendo il proprio passato.

Non è un caso che a questa condanna generalizzata del nuovo ordine postbellico si associ l'altro *Leitmotiv* del rifiuto della maturità e della vita adulta, della regressione all'infanzia o alla prima giovinezza, unico polo di segno positivo nel sistema di opposizioni che caratterizza i testi che abbiamo esaminato: lo ritroviamo nel *Ritorno del soldato*, in *Siegfried* (che si definisce «un enfant allemand de six ans»),⁵⁵ nell'entusiasmo dell'Ignota di fronte alla possibilità di recuperare l'infanzia dimenticata tramite i racconti di Boffi («Mi faccia il piacere di parlarmi di me bambina. Ero così tanto un'altra, che mi pare, se ci penso, di sognare»)⁵⁶ e in *Le Voyageur sans bagage* («Je suis un homme et je peux être, si je veux, aussi neuf qu'en enfants»)⁵⁷. L'ammesico, in letteratura, può essere al tempo stesso un uomo e un bambino, perché non sente più il peso del passato che lo opprime. E non avendo un passato, l'orrore del mondo (che il racconto d'amnesia non dissimula mai) gli può apparire persino meraviglioso ed edenico come può apparire a un fanciullo. La sua età anagrafica, del resto, non corrisponde mai all'età interiore.⁵⁸

Le ferite
della memoria.
Il tema
dell'amnesia
e la prima guerra
mondiale

55 Giraudoux, *Siegfried*, cit., p. 32.

56 Pirandello, *Come tu mi vuoi*, cit., p. 437.

57 Anouilh, *Le Voyageur sans bagage*, cit., p. 230, corsivo mio.

58 *Antigone* (1944), forse il più famoso dei drammi di Anouilh, è un atto di protesta contro il mondo degli adulti: se l'eroina di Sofocle rappresentava la legge divina contro quella degli uomini, l'*Antigone* di Anouilh accusa invece il mondo degli adulti in nome dei diritti sacri e inviolabili dell'infanzia. Il nesso amnesia-regressione ha a lungo affascinato la cultura francese. È del 1962 un film

Il tema:

Raccontare la Grande Guerra:
rappresentazioni, cultura, memoria

In qualche modo, la fortuna del racconto d'amnesia in questi anni conferma la tesi di Franco Moretti secondo cui il romanzo di formazione, la vera epopea borghese dell'Ottocento, nel Novecento diventa impossibile.⁵⁹ Gli eroi amnesici sono quasi sempre dei borghesi pentiti, che non trovano un posto nella società e che non hanno più (a volte non l'hanno mai avuta) un'identità.

Riccardo
Castellana

di Serge Bourignon, *Le dimanches de Ville d'Avray* (in italiano *L'uomo senza passato*), tratto dal romanzo omonimo di Bernard Eschasseriaux (Grasset, Paris 1958). Un pilota militare crede aver ucciso una bambina mitragliando un convoglio durante la guerra del Vietnam, si lascia abbattere e sopravvive, ma perde totalmente la memoria. Rientrato in Francia, ritrova un contatto con gli altri solo frequentando una dodicenne abbandonata in un collegio, che va a trovare ogni domenica fingendo di esserne il padre. Nei giochi innocenti con la ragazzina l'ex pilota è ricondotto a una sorta di infantile innocenza, ma i suoi sentimenti vengono male interpretati da una delle sore del collegio, che lo crede un pedofilo e lo denuncia alla polizia che lo ucciderà. Vincitore nel 1962 dell'Oscar come miglior film straniero, il film di Bourignon, melodrammatico e calligrafico (la fotografia estetizzante è di Henri Decae), non è certo un capolavoro. Eppure recupera i due motivi connessi al tema dell'amnesia: lo choc della guerra e l'azzeramento del passato che spinge a cercare nell'infanzia quella purezza che la vita adulta ha tradito.

59 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1986.