

Quattro romanzi, quattro declinazioni di una questione cruciale nella letteratura del Novecento: chi è il soggetto quando il mondo storico lo ha reso irriconoscibile a se stesso? *Io?* di Peter Flamm, *Quattro volte me* di Maria Lazar, *Cervelli* di Gottfried Benn e *Guerra* di Louis-Ferdinand Céline — tutti tradotti e pubblicati da Adelphi e composti nel tempo compreso tra la fine della Grande Guerra e l'ascesa dei totalitarismi — condividono un'urgenza espressionista che non si esaurisce nella sperimentazione stilistica, ma investe il nucleo stesso dell'antropologia letteraria del Novecento. In ciascuno di essi, la guerra e la storia non fungono da semplice cornice ambientale: operano piuttosto come dispositivi traumatici che disarticolano l'identità narrativa, frantumando l'io in una pluralità di maschere, echi, voci interne, doppi e frammenti. La dissociazione non è un tema tra gli altri, ma la condizione strutturale della scrittura: il trauma bellico agisce come motore sotterraneo della forma, e l'urgenza espressionista diviene il sintomo linguistico di una soggettività che non può più dirsi unitaria. Questi quattro libri, ciascuno a suo modo, raccontano la stessa, inquietante verità: che l'io, esposto alla violenza della storia, sopravvive solo moltiplicandosi, e che la domanda "chi sono?" è, in ultima istanza, la domanda su ciò che la guerra ha già distrutto.

Io? di Peter Flamm: il trauma della Grande Guerra

"Io? Io, chi? chi altri?" L'incipit è già una dichiarazione di smarrimento. Peter Flamm, pseudonimo di Erich Moss (esule a New York sarà poi lo psichiatra di Faulkner), mette in scena il caso-limite di Hans Stern, medico borghese che torna dalla Grande Guerra convinto di essere in realtà Wilhelm Bettuch, un fornaio morto in trincea a cui avrebbe rubato l'identità. Il romanzo si apre in tribunale, con l'imputato che protesta: "Non io, signori giudici, un morto parla per bocca mia".

Flamm costruisce un enigma che non si risolve: il protagonista sa muoversi a Berlino come se fosse davvero Hans Stern, ma prova un senso di estraneità così profondo da non riconoscersi allo specchio. Solo il cane Nerone, sospettoso, gli ringhia contro e lo morde. Come nota Manfred Posani Löwenstein nella postfazione, "i disturbi del protagonista somigliano all'interferenza tra due segnali radio. Ogni cosa è scissa, lacerata".

La guerra, in Flamm, non è un evento lontano: è il trauma originario che ha spaccato l'io di Hans Stern. Prima della guerra c'era un'identità stabile, borghese, riconoscibile. Dopo la guerra, quella identità è stata sostituita da quella di un morto. Wilhelm Bettuch è un soldato semplice, un uomo del popolo: la sua identità rubata rappresenta il crollo dell'ordine sociale e psicologico prebellico. Hans Stern non è più chi era, ma non è nemmeno Bettuch: è un nessuno, un uomo che abita una terra di nessuno tra due identità, esattamente come milioni di reduci abitavano una terra di nessuno tra la vita e la morte.

Flamm, psichiatra, aveva curato reduci affetti da "shell shock" (trauma da esplosione), e suo fratello Hans era morto a Verdun nel 1916. La scrittura sincopata, piena di interruzioni e trattini, mima il flusso di coscienza di una mente che non riesce più a tenere insieme i frammenti di sé. Il romanzo è un tentativo di dare forma a ciò che la guerra ha reso

informe: la frattura che attraversa il protagonista è la stessa frattura che attraversa l'Europa dopo il 1918.

Ma c'è un altro livello. Hans Stern è ebreo, e il suo nome — come nota il curatore — «è una firma che l'autore appone al suo doppio diviso per mostrare il prezzo che la guerra fa pagare in termini di identità e di memoria a chi è già segnato da una duplice appartenenza». La guerra non è solo fisica, ma simbolica: cancella le identità, le mescola, le rende intercambiabili. Hans Stern potrebbe essere Bettuch, Bettuch potrebbe essere Stern, e in fondo, cosa cambia? Entrambi sono stati ingoiati dal conflitto, sono fantasmi. Flamm non offre una via d'uscita. Il romanzo si chiude con l'enigma irrisolto: Hans Stern è veramente Stern, o è Bettuch? E se è Bettuch, chi è veramente? La guerra ha reso la domanda senza risposta.

Quattro volte me di Maria Lazar: la guerra come spettro

Maria Lazar, ebrea viennese, costretta all'esilio in Danimarca e Svezia, quindi suicida nel 1948, scrive un romanzo che apparentemente non parla di guerra. *Quattro volte me* (scritto tra il 1928 e il 1929) è la storia di una ragazza senza nome che si confonde con le sue tre amiche — Grete, Anette, Ulla — fino a rispondere con la voce di un'altra, a scrivere un tema con la grafia di una compagna. Una presenza misteriosa, chiamata "l'Estranea", la spia dagli specchi.

La guerra è qui, anche se non nominata. È lo spettro, inteso sia come fantasma che come rifrazione, che si insinua in ogni pagina. La protagonista perde il proprio nome, la propria voce e scrittura; in questo smarrimento c'è l'eco di un'intera generazione che ha perso i propri punti di riferimento. Il romanzo è ambientato in un'Austria che ha appena vissuto il crollo dell'Impero asburgico, una nazione frammentata in identità multiple e conflittuali. La dissociazione della protagonista è lo specchio della dissociazione di un'intera società. Lazar affronta temi rivoluzionari per l'epoca: violenza sessuale, aborto, mestruazioni, prostituzione, maternità. La guerra, in questo contesto, è nel silenzio che rende possibile le violenze. Le ragazze del romanzo sono figlie di un mondo che ha mandato i padri al fronte e ha lasciato le madri a fare i conti con la fame, la paura, la perdita. La protagonista che si confonde con le amiche cerca radicamento, *enracinement* direbbe Simone Weil, in un mondo che non sa più offrirne.

«Ogni matita con cui scrivo dev'essere un'arma»: la scrittura per Lazar è un atto di resistenza. Se la guerra ha cancellato le identità, la scrittura le moltiplica, le inventa, le salva. Tuttavia è una salvezza precaria, perché l'io che si moltiplica è anche un io che si perde. La protagonista non sa più chi è senza le sue amiche, e in questo non sapere c'è la tragedia di un'Europa che ha perso il proprio centro.

Il romanzo di Lazar anticipa temi del femminismo del secondo Novecento, ma è anche un'opera profondamente storica: racconta il dopoguerra come un tempo in cui le identità sono liquide, gli affetti fragili, e le ragazze cercano disperatamente almeno un nome, se non un'identità, da abitare.

Cervelli di Gottfried Benn: la guerra come dissoluzione totale

Gottfried Benn, contemporaneo di Flamm e come lui medico-poeta, porta la dissociazione su un piano più radicale. *Cervelli* (1916) raccoglie cinque racconti che hanno come protagonista Rönne, un anatomopatologo alter ego dell'autore. Rönne si muove tra bordelli e cadaveri, tra la guerra e il sesso, in un mondo in cui non c'è bellezza, ma solo "l'affascinante infelicità della realtà".

Benn è il più radicale dei quattro autori perché la guerra in lui non è nemmeno un trauma: è una condizione ontologica. Il mondo è già un campo di battaglia e l'io è già un cadavere in decomposizione. Rönne non ha un'identità da perdere: la sua identità è già dissolta nel paesaggio, nell'azzurro, nella carne che seziona. La guerra è il dato di partenza, non l'evento che rompe un equilibrio precedente.

«Stiamo attraversando vigneti, raccontava a se stesso, piuttosto piatti, campi scarlatti che fumano di papavero»: la scrittura di Benn trasforma il mondo in un quadro espressionista dove il rosso del papavero è anche il rosso del sangue, e il fumo è il fumo della polvere da sparo. Rönne non cerca più la propria identità, perché ha capito che l'identità è un'illusione borghese. In un mondo fatto di trincee e cadaveri, l'io è solo un cervello che osserva la propria decomposizione.

Benn medico aveva visto gli orrori della guerra, e la sua scrittura ne porta i segni: la precisione clinica dello sguardo verso la carne e la sua putrefazione. Ma la sua rielaborazione del *monstrum* bellico non è la ricerca di un'identità perduta (Flamm) o la moltiplicazione delle identità possibili (Lazar): è la dissoluzione; se il mondo è già un macello, l'unica via è perdersi nell'azzurro, diventare «parte di un paesaggio letterario». Per Benn, che è sostanzialmente splengeriano e aderirà – poi staccandosene – al nazionalsocialismo, la guerra non è un evento da raccontare, ma una condizione permanente dello spirito. Il suo "sacrilegio azzurro" non preannuncia la beatitudine, ma «lo smalto che compare sulla pelle dei morti». La dissoluzione di Rönne è insieme liberazione e decomposizione, estasi e orrore.

Guerra di Louis-Ferdinand Céline: l'esplosione

A distanza di pochi anni da Benn, Louis-Ferdinand Céline scrive *Guerra*, un romanzo che sarebbe rimasto inedito per quasi novant'anni — trafugato nel 1944 e ricomparso solo nel 2021. Pubblicato da Adelphi nel 2023, *Guerra* si presenta come un «folgorante scampolo» di un trittico incompiuto di che Céline aveva annunciato al suo editore già nel 1934.

Il romanzo è un'esplosione. Comincia con un'esplosione, infatti: "Sarò rimasto lì ancora una parte della notte dopo. A sinistra, tutto l'orecchio era appiccicato a terra con il sangue, la bocca pure. Fra l'uno e l'altra un rumore immenso."

Come gli altri tre, parte da un'esperienza autobiografica: nel 1914, il giovane Ferdinand — alter ego di Céline — viene gravemente ferito al braccio e alla testa durante un bombardamento nelle Fiandre. Ma mentre Flamm, Lazar e Benn guardano la guerra da una

distanza che è insieme clinica e poetica, Céline la racconta dal di dentro, ne dà testimonianza: «Mi sono beccato la guerra nella testa. Ce l'ho chiusa nella testa». Non c'è più enigma da risolvere, identità da moltiplicare o dissolvere. Esiste solo il trauma incarnato, che vibra in ogni parola.

La scrittura di Céline è una radiografia acustica: il romanzo risuona di fischi, esplosioni, ronzii, lamenti. Il giovane Ferdinand, come un sonnambulo, vaga tra cadaveri e visioni, fino a essere ricoverato in un ospedale da incubo popolato da infermiere «vampiresche» e personaggi grotteschi. Qui fa amicizia con Bébert, un malavitoso parigino che fa venire al fronte la moglie prostituta.

La storia, in Céline, diventa grottesco e farsa. La guerra è il grilletto che fa esplodere una visione del mondo come macello internazionale, una danza macabra sull'assurdo dove la società mostra tutte le sue deformità. E la lingua, fluviale, sincopata, ipnotica, è l'unica capace di nominare quegli avvenimenti.

L'infermiera Aline e la "commedia" di Drieu La Rochelle

All'interno di questo universo grottesco, una figura emerge con particolare forza: l'infermiera Aline L'Espinasse, dagli espliciti gusti sessuali necrofili. A lei è affidato il soldato Ferdinand, e il loro rapporto si configura come una sorta di relazione che oltrepassa i confini della cura. Aline incarna, nella sua necrofilia, una cifra dell'orrore bellico.

Questa figura trova una corrispondente in *La commedia di Charleroi* (1934) di Pierre Drieu La Rochelle, romanzo che, come *Guerra*, nasce dall'esperienza diretta della Prima Guerra Mondiale. Nel racconto omonimo, la signora Pragen, una ricca borghese, intraprende un pellegrinaggio sul campo di battaglia per recuperare il corpo del figlio Claude, morto nel 1914. Il suo travestimento da «infermiera maggiore» e la sua ossessiva ricerca, che la spinge a ordinare la dissepolitura di cinque cadaveri, danno vita a una commedia macabra. Non è una necrofilia carnale, ma una necrofilia affettiva e sociale: il desiderio di possedere il corpo del figlio si trasforma in un atto di appropriazione macabra, che rivela l'ipocrisia di una borghesia che cerca di rivestire di retorica e gloria personale il sacrificio della guerra. Sia Aline che Madame Pragen sono interpreti della stessa tragica «commedia» — la guerra che trasforma l'amore in parafilia e il lutto in spettacolo. Entrambi gli autori appartengono alla generazione segnata dalle trincee, e il loro stile condivide una matrice espressionista e grottesca che deforma la realtà per esprimere il suo orrore. La scrittura di Céline è un flusso ipnotico e sincopato; quella di Drieu è pervasa da una nevrosi che forse oggi potremmo definire "bipolare", tra volontà di potenza e irrigidimento malinconico. Tuttavia, in entrambi, il grottesco diventa l'unica strutturazione possibile per nominare l'innominabile. Le categorie elaborate da Klaus Theweleit in *Fantasie virili* (1977) offrono una chiave di lettura per comprendere queste figure femminili. Theweleit analizza l'immaginario dei soldati tedeschi del dopoguerra, in particolare dei corpi franchi (*Freikorps*), mostrando come la donna venisse scissa in due archetipi opposti per gestire l'ansia maschile: l'Infermiera Bianca, figura pura, asessuata, materna, che non minaccia l'identità virile e la

sua “corazza” psicologica; e l’Infermiera Rossa, donna politicizzata, rivoluzionaria, percepita come una forza di dissoluzione del sé maschile.

La signora Pragen di Drieu è una perfetta incarnazione letteraria di questa scissione. Da un lato, veste i panni dell’Infermiera Bianca: il suo travestimento e il suo pellegrinaggio sembrano rappresentare un lutto “puro” e devoto. Dall’altro, il suo comportamento è quello dell’Infermiera Rossa: la sua ossessione è una “commedia” macabra, e il suo desiderio di possedere il corpo del figlio la spinge a compiere atti grotteschi che mostrano un’aggressività e una volontà di appropriazione tipiche della figura minacciosa. In Guerra, l’infermiera Aline è una figura ibrida che fonde i due archetipi in una sola immagine mostruosa, mostrando come la guerra, nella sua essenza, abbia reso impossibile anche una scissione rassicurante tra le proiezioni femminili infermieristiche. La “corazza corporea” (*Körperpanzer*) descritta da Theweleit — il meccanismo di difesa che l’uomo-soldato erige contro tutto ciò che è fluido e caotico — è analoga alla frantumazione dell’Io che i quattro autori mettono in scena. Il lavoro di Theweleit mostra che la dissociazione non riguarda solo l’Io del soldato, ma anche il modo in cui egli percepisce e categorizza l’“Altro” femminile, trasformando la donna nel campo di battaglia su cui si gioca la crisi dell’identità maschile.

Cormac McCarthy: l’angoscia atomica e schizofrenica

A distanza di quasi un secolo, Cormac McCarthy riprende il testimone di quelle “dissociazioni belliche” con il dittico composto da *Il passeggero* (*The Passenger*) e *Stella Maris* (2022), pubblicati in Italia da Einaudi nel 2023. Se i quattro autori europei descrivevano la dissociazione prodotta dalla guerra, McCarthy la trasporta in un’epoca segnata da un trauma altrettanto radicale: l’angoscia atomica e il peso della bomba nucleare come evento che ha ridefinito per sempre il rapporto tra l’uomo, la conoscenza e la possibilità stessa della sopravvivenza.

Al centro del dittico c’è Alicia Western – un *nomen omen* -, ventenne, dottoranda in matematica all’Università di Chicago con un QI incomparabile. A lei sono state diagnosticate schizofrenia paranoide, sociopatia deviante, anoressia e probabili tratti autistici. In *Stella Maris*, il romanzo che si svolge nel 1972 in una clinica psichiatrica del Wisconsin, Alicia è ricoverata volontariamente e il testo si presenta come la trascrizione delle sue sedute con il dottor Cohen.

Alicia non è solo una paziente psichiatrica: è un genio della matematica e una virtuosa del violino. La sua mente è abitata da allucinazioni visive e uditive, uno stuolo di personaggi grotteschi capeggiati dal Talidomide Kid, una figura “pinnuta e astrusa” che compare già in *Il passeggero*. Queste creature non sono semplici sintomi: sono interlocutori a tutti gli effetti, con i quali Alicia intrattiene dialoghi serrati su matematica, fisica, filosofia e musica. Il padre di Alicia e di suo fratello Bobby ha partecipato al Progetto Manhattan, La bomba è l’eredità che incombe sui fratelli Western, una colpa originaria che si trasmette di generazione in generazione.

La madre di Alicia era affetta da una lunga malattia mentale, il padre era assente e

ossessionato dal suo lavoro, entrambi sono morti di cancro. Alicia parla di un padre «che voleva disintegrare l'universo». La scienza, per lei, non è una vocazione pura, ma un fardello: la matematica è la sua "fedeltà incrollabile", ma anche la prigione che la isola dal mondo.

Nei dialoghi con il dottor Cohen, Alicia affronta i temi più vertiginosi della fisica e della matematica: Gödel, Wittgenstein, Russell, Grothendieck, Maxwell, Feynman. Ma questi discorsi non sono esercizi accademici: sono il tentativo di dare un senso a una realtà che non ne ha più. La scienza, che avrebbe dovuto illuminare il mondo, diventa per Alicia la prova della sua incomprendibilità. Il nichilismo impera.

La protagonista di McCarthy incarna la dissociazione in una forma che è insieme cognitiva ed esistenziale. La sua mente è così potente da vedere oltre i limiti della realtà, ma questa stessa potenza la rende incapace di abitare il mondo. La schizofrenia, in questo contesto, è anche la conseguenza di uno sguardo che ha visto troppo, di una conoscenza che ha superato la capacità umana di sopportarla.

Epilogo: la dissociazione come forma della storia, da McCarthy a Laing

I quattro romanzi — Flamm, Lazar, Benn e Céline — e il dittico di McCarthy condividono un tema focale: la crisi dell'Io di fronte alla guerra e alla storia, ma la declinano in modi storicamente determinati. Flamm scrive nell'ombra della Grande Guerra, e la sua dissociazione è la ferita di un uomo che non si riconosce più. Lazar scrive nel dopoguerra, e la sua dissociazione è il caleidoscopio di una generazione che ha perso il proprio centro. Benn scrive durante la guerra, e la sua dissociazione è la resa a un mondo che è già dissoluzione. Céline, trasforma la dissociazione in un urlo che non smette di rimbombare.

McCarthy, a distanza di decenni, iscrive la dissoluzione in un trauma che è insieme personale e cosmico: l'angoscia atomica, l'eredità della bomba, la scienza che ha disintegrato il mondo e la mente di chi cerca di comprenderla. La sua Alicia Western è una "dea della fisica" schizofrenica, un genio che vede troppo e per questo non può più vivere. La sua dissociazione non è solo psicologica, ma epistemologica: è il frutto di una conoscenza che ha superato i limiti dell'umano, di uno sguardo che ha scrutato l'abisso e ne è stato risucchiato.

Nel suo *L'io diviso* (1955), l'anti-psichiatra scozzese Ronald D. Laing, sovverte il paradigma clinico tradizionale: la schizofrenia non è solo un disturbo psichico, ma la malattia del nostro tempo, e il concetto di normalità è un'illusione pericolosa. La sua provocazione più celebre — «Gli uomini di stato che vantano minacciosamente il possesso dell'arma finale sono di gran lunga più pericolosi e più estraniati dalla realtà, di molti ai quali è stata applicata l'etichetta di psicotico» — riecheggia nelle pagine di Céline e Benn, dove la guerra è il vero delirio collettivo, e in quelle di McCarthy, dove la bomba atomica è il delirio che ha generato l'epoca.

Laing definisce schizoide colui in cui l'esperienza esistenziale è scissa nel rapporto con gli

altri e con se stesso. Al centro della sua riflessione sta l'“insicurezza ontologica”: lo schizofrenico si sente in uno stato di continuo pericolo, teme di essere risucchiato (perdere l'identità), imploso (travolto da una realtà aggressiva) o pietrificato (trattato come una cosa morta). Queste paure — che i romanzi declinano in trame e stili — non sono estranee all'esperienza comune: «Si badi che solo pochi gradi di temperatura separano noi dallo stesso ordine d'esperienza».

Il gesto radicale di Laing è aver mostrato che i confini tra normalità e psicosi sono labili, e che nella psicosi si intravedono «potenzialità psicotiche insite in ogni esistenza umana». Ciò che viene relegato nell'alienità, nel «rassicurante muro della incomprensibilità, si rivela invece straordinariamente vicino». La dissociazione non è più una patologia da guarire, ma una possibile evoluzione del rapporto che un individuo ontologicamente destabilizzato ha con se stesso.

I quattro romanzi e l'opera di McCarthy, in questa luce, sono altrettante cartografie di un margine che si trasforma in dissoluzione. Flamm descrive un io che si sente «fare a pezzi da una conversazione ordinaria»; Lazar mostra un io che si moltiplica per difendersi dal risucchio; Benn esplora la dissoluzione come resa a un mondo che è già macello; Céline trasforma l'urlo in cifra di una ferita che non guarisce; McCarthy narra la dissociazione di una mente che ha visto oltre i confini della realtà e per questo non può più abitarla. La letteratura, come la psichiatria esistenziale di Laing, non cerca di guarire o risolvere, ma di far emergere. Fronteggiare la storia che porta a certe dissoluzioni, come scrive Furio Jesi in *Cultura di destra* (1979, nuova edizione 2025), è un compito “esclusivamente politico”.

Paola Guazzo