

# La dislocazione della *war guilt*: il tribunale dell'autocondanna

Paola Di Gennaro

La letteratura del secondo conflitto mondiale e del dopoguerra dovette fare i conti con una situazione storica nuova: la psicosi collettiva della paura della bomba, ma anche, più in profondità, della colpa della guerra, la *war guilt*, avvertita nell'individualità così come nella collettività. *Survivor guilt* e *postwar guilt* sono varianti dello stesso sentimento, divenuto universale sotto la spinta di quello che già era stato, nei decenni precedenti, esistenziale.

Non è mio desiderio fare un'analisi critica di tipo psicanalitico, ma per capire di cosa parliamo è forse essenziale chiarire rapidamente cosa si intende con senso di colpa e con le altre categorie ad esso collegate cui si farà cenno durante l'analisi di due romanzi in particolare, pubblicati uno nel 1947 e l'altro nel 1954: *Under the Volcano* (*Sotto il vulcano*), romanzo inglese-canadese di Malcolm Lowry, e *Der Tod in Rom* (*La morte a Roma*) del tedesco Wolfgang Koeppen.

Innanzitutto occorre distinguere tra colpa e senso di colpa – quelle che gli studiosi generalmente definiscono, rispettivamente, colpa oggettiva e colpa soggettiva. Colpa oggettiva è, semplicemente, la colpa dovuta all'infrazione di una legge giuridica, religiosa o comunque fortemente morale; la colpa soggettiva, invece, è quella inspiegabile e imprescindibile che pare accomunare l'umanità intera (il peccato originale sarebbe solo una delle sue rappresentazioni), salvo coloro che ne sono immuni per fattori diversi (vedi i killer seriali). In un saggio sulla psicanalisi nei processi legali, intitolato *Tatbestandsdiagnostik Und Psychoanalyse* (Freud 1906), appare per la prima volta la parola *Schuldgefühl*, senso di colpa: secondo Freud il nevrotico, pur essendo innocente, reagisce come se fosse colpevole perché un precedente senso di colpa che giace dentro di lui viene fuori nel momento in cui gli si muove un'accusa (Speziale-Bagliacca 2004: 195).

Forse non è un caso, tuttavia, che una vera teoria sul senso di colpa sia stata sviluppata proprio in uno scritto del primo dopoguerra, *Trauer und Melancholie* (Freud 1916). La melanconia, assimilabile alla

nostra depressione, è qui caratterizzata da mancanza di interesse nel mondo esterno, perdita della capacità di amare, apatia generale, e un sentimento di avvilitamento del sé, che si esprime in rimproveri verso se stessi e che culmina nell'attesa di una punizione: sono tutte caratteristiche tipiche dei personaggi che incontreremo nei romanzi analizzati, in cui il senso di colpa compare sempre come originato da un conflitto interiore di qualche tipo. Come Freud stesso evidenziò in uno scritto successivo<sup>1</sup>, questi casi hanno bisogno di concretare il senso di colpa commettendo un qualche 'atto proibito', così da alleviarne l'oppressione almeno nel momento in cui risulti associato a qualcosa di 'reale'. Anche questa sarà una caratteristica presente nei romanzi presi in esame, in un circolo vizioso di colpa-infrazione-colpa dalle possibilità immaginative infinite.

La finale distinzione tra *unbewusstes Schuldgefühl* opposto a *Schuldbewusstsein* giunge con la teorizzazione del superego e la conseguente interiorizzazione del 'giudice' morale: accusatore e accusato sono ora entrambi interni all'individuo<sup>2</sup>. Siamo giunti a una possibile motivazione psicanalitica per l'atteggiamento dei nostri personaggi. Il superego è "onnisciente come Dio" (Reik 1958: 29-30), e tortura maggiormente i più virtuosi. I candidi, i santi, gli innocenti sono coloro che più avvertono il senso di colpa<sup>3</sup>, sono gli unici sensibili al dolore per la propria imperfezione morale e comportamentale, e desiderano un'automortificazione. I nostri personaggi nei fatti sono incolpevoli, ma ciononostante si puniscono, si rendono reietti isolati dal consorzio umano e da coloro che amano, o dovrebbero amare.

È essenziale ora una riflessione. Se per la colpa oggettiva è possibile fare ammenda e riconciliarsi con la società, attraverso le strutture della legge e il sistema penitenziario, quando si ha a che fare con la colpa soggettiva il problema è più complesso. La sfera del diritto

---

<sup>1</sup> A un certo punto gli studi di Freud sul senso di colpa si avvicinarono alla letteratura. In *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* (1916), egli analizzò alcuni personaggi letterari, da Shakespeare a Ibsen, insieme a veri criminali, cercando di dimostrare come il senso di colpa scaturisca da creazioni inconsce piuttosto che da azioni reali, e arrivando a ritenere che i crimini siano la conseguenza, e non la causa, del senso di colpa.

<sup>2</sup> Cfr. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920) e il successivo *Das Ich und das Es* (1923).

<sup>3</sup> Freud stesso ha spiegato come i 'santi' abbiano assolutamente ragione quando si definiscono peccatori, considerate le tentazioni all'appagamento istintuale alle quali sono esposti a livelli molto alti, poiché queste sono incrementate dalla frustrazione costante, mentre un soddisfacimento occasionale le farebbe diminuire almeno per un po' (cfr. Freud 1930).

non è necessaria; etica e religione ne sono i sostituti sociali, mentre il superego ne è il sostituto psicologico.

Mito e religione hanno da sempre cercato di creare delle strutture-placebo o strumenti di autopunizione, e la letteratura ha attinto da queste a pieni mani per i suoi modelli. È interessante notare come in questi romanzi la religione, in un modo o in un altro, sia sempre presente, anche quando *in absentia*, ed è interessante capire se in questi casi la colpa segua il senso religioso o il contrario; in altre parole, se la necessità dei personaggi di essere colpevoli – per motivi di trama o caratterizzazione – è la condizione necessaria, ma non sufficiente, per la presenza della religione all'interno del romanzo, o se la presenza della religione è condizione necessaria e sufficiente affinché i personaggi siano macchiati da senso di colpa. Nel caso di romanzi cattolici giapponesi, ad esempio, prodotti da una cultura in cui il Cristianesimo è un credo non autoctono e in qualche modo imposto, la religione appare quasi come un capro espiatorio psicologico per sensi di colpa atavici, forse ancor più che in Occidente, dove la religione ha finito col perdere molta della sua influenza (originando così più casi di nevrosi). I nostri personaggi, infatti, sebbene quasi sempre facciano riferimento a un credo, ne sono stati in qualche modo allontanati, e privati del suo sollievo: l'anima è diventata psiche, o mente, o corpo. Il momento storico del dopoguerra peggiora il movimento oscillatorio tra il desiderio di 'confessione' dei sensi di colpa e l'attitudine apatica e paralizzante del nascondersi dietro ad altre strategie di autodifesa.

A ogni modo, in questi romanzi non c'è un tribunale esterno, né giuridico né religioso, attraverso il quale i personaggi possano 'purificarsi' o 'liberarsi' dal peso della coscienza – anche perché la pena o la penitenza non sempre portano a un'espiazione dal punto di vista psicologico. Il perdersi in azioni sempre più discutibili non è che, da un lato, la conseguenza di azioni precedenti, ma dall'altro un espediente per essere realmente giudicati per una qualche azione sbagliata, o pensiero corrotto, o inettitudine, o accidia. In questo modo l'individuo dovrebbe essere liberato dalla necessità di giudicarsi; cosa che in effetti accade, ma mai fino in fondo, cosicché i personaggi affondano sempre più nelle recriminazioni sia interne che esterne. Ricœur preannuncia così il comportamento dei protagonisti:

La coscienza colpevole è chiusa ancor più segretamente per un oscuro compiacimento del suo male; perché si fa carnefice di se stessa. In questo senso la coscienza colpevole è schiava, e non è soltanto coscienza di schiavitù; è la coscienza senza "promessa". Qui s'annuncia ciò che Kierkegaard chiamerà il peccato di disperazione; non la disperazione interna al mondo, che è il

rimpianto delle cose perdute, volta all'avvenire, ma la disperazione di essere salvati. È il peccato del peccato: non più trasgressione, ma volontà disperante e disperata di chiudersi nel cerchio del divieto e del desiderio. Proprio in questo senso essa è desiderio di morte. E che questo desiderio di morte coincida con la buona volontà è quanto la coscienza poteva scoprire non seguendo l'ordine progressivo dall'impurità al peccato e dal peccato alla colpevolezza, bensì solo risalendo dalla "giustificazione per mezzo della fede" alla maledizione della legge. (Ricoeur 1970: 403-404)

Sono tutte caratteristiche che vedremo a breve: paradossale odio-amore per gli altri; paura del mondo esterno e dei suoi abitanti; paura della propria individualità; ansia per le persone che si amano o si dovrebbero amare; desiderio di morte come fine di una erratica inutile esistenza. Tutte questioni che il dopoguerra ha spasmodicamente esacerbato.

Con la seconda guerra mondiale e l'Olocausto il mondo assistette infatti per la prima volta, forse, da spettatore, a traumi mai esperiti precedentemente. Questi traumi vennero trasformati, superato l'impasse del silenzio iniziale, nello sfondo di tristezza quasi cosmica di storie esemplari.

Ciò che appare in questi romanzi quindi non è tanto il risultato di colpe oggettive, quanto piuttosto una risposta meramente soggettiva a una colpa, chiara e limpida al mondo intero, che è stata traslata, oggettivata. Lo sfondo storico di queste opere è evidente e percepibile – il secondo dopoguerra in Koeppen, la guerra civile in Spagna e l'incrinarsi dei rapporti tra Messico e Gran Bretagna per Lowry – ma allo stesso tempo queste storie sono quasi degli *exempla*, e di quelle guerre e dei loro strascichi rimane quasi un senso di metonimica caduta della storia. La personalizzazione di una simile colpa 'storica' viene fatta ricadere sui personaggi stessi non solo come correlativo oggettivo, ma anche come vero e proprio catalizzatore.

*War guilt, collective guilt e survivor guilt* faranno da *background e setting* in opere in cui si anatomizzano apertamente il carico di responsabilità o l'oppressione storica che si nasconde e trama dentro persone e personaggi, più o meno consciamente<sup>4</sup>. La tripletta di colpe raffigura il peso della storia che i protagonisti portano sulle loro spalle, in un magma culturale non più controllabile.

---

<sup>4</sup> Questi temi sono stati ampiamente discussi in una letteratura sterminata. Per la *postwar guilt*, cfr. Veas – Gulani 2003; sulla colpa collettiva, cfr. Gilbert 2002 e Branscombe – Doosje 2004.

La *war guilt* è sicuramente una delle questioni più controverse e urgenti. L'Olocausto ha dato origine a un nuovo dibattito sul concetto di colpa collettiva e su quello di *survivor guilt*. Sopravvivere alla bomba atomica, e non avere fatto nulla per impedire i genocidi, ha creato una latente, soffusa e diffusa sensazione di avere partecipato all'orrore di cui è capace l'umanità, immobili davanti al disastro e al destino comune<sup>5</sup>. L'orrore della guerra diventa quasi epico e mitico nell'immaginario del ventesimo secolo; esso diventa uno specchio nel quale poter riflettere la propria vera natura. Colpe istituzionali e ammende economiche servirono a poco – e comunque in letteratura trovano poco o nessuno spazio. Come osservò Karl Jaspers, i processi legali non poterono assolvere dal senso di colpa; anzi, il senso di colpa portò le persone a fronteggiare un nuovo nulla<sup>6</sup>. Ma a fronteggiare anche il potere che l'uomo possiede, strappato dalle mani degli dei.

Alcuni romanzi di quell'epoca recano quindi le macchie del cortocircuito tra ciò che è legalmente giudicato e ciò che la coscienza, indomita, si attribuisce. Ciò che risulta particolarmente interessante è notare i paradossi che il cortocircuito ha creato in questi testi: molto spesso, coloro che qui si sentono 'colpevoli' sono privi di colpe rintracciabili, e viceversa, coloro che agli occhi del tribunale collettivo sono colpevoli non recano nessun senso di colpa.

Veniamo ora ai due romanzi di cui ci occupiamo più in particolare. Sono i loro protagonisti a dimostrare come il diritto internazionale, in alcuni momenti più che in altri, non abbia alcun potere sulla forza drammatica della legge narrativa. Qui la letteratura si trova a decostruire il potere giudiziario, smentendolo, criticandolo, sbeffeggiandolo in modo esplicito o implicito, giocando con i ruoli di giudice e criminale – il quale si è, quasi sempre, autocondannato.

*La morte a Roma* è la storia di quattro vite legate tra loro da fibre di colpa e parentela. È il romanzo dell'ambiguità per eccellenza, in tutte le sue forme. I quattro personaggi principali sono Siegfried Pfaffrath, un musicista espatriato in Italia, ex prigioniero in un campo inglese, sensibile, cinico, solo, che si renderà pederasta durante il racconto, la cui voce è una delle principali nel testo; lo zio Gottlieb Judejahn – da notare l'ironica scelta dei nomi (Hofmann 2004: xii) – nazista convinto e perseverante, futuro assassino nella storia; il di lui fratello, e padre di

---

<sup>5</sup> Cfr. Paul Tillich, *Systematic Theology*, cit. in McKenzie 1862: 188-189.

<sup>6</sup> «For crimes the criminal is punished. The restriction of the Nuremberg trial to criminals serves to exonerate the German people. Not, however, so as to free them of all guilt – on the contrary. The nature of our real guilt only appears the more clearly» Jaspers, *The Question of German Guilt*, cit. in Morris 1971: 40, 52.

Siegfried, Friedrich Wilhelm Pfaffrath, ufficiale sotto il nazismo e ora trasformato in un "rispettabile cittadino tedesco", un *Oberbürgermeister*; e suo figlio Adolf, cugino di Siegfried, seminarista. In questo quadrato, la nuova generazione porta il peso delle azioni dei padri, mentre i padri vivono leggeri, privi per la maggior parte del romanzo di qualunque senso di colpa, se non forse quella di non essere stati nazisti in maniera sufficientemente efficace o, come per Gottlieb, di non aver ammazzato abbastanza (mancanza che verrà colmata alla fine del romanzo, quando questi ucciderà una donna innocente, portando a compimento anche la sua stessa fine, per cause naturali).

Siegfried rifiuta il peccato, ma quasi in una rinuncia totale alla vita e all'azione per un desiderio panico di essere solo e odiare il passato e la sua famiglia, entrambi mortificanti il presente e forse il mondo intero. Ha disgusto della copulazione e di tutti i suoi strumenti (è nauseato ad esempio dalla vista di un letto sfatto), per la possibilità della procreazione della specie – quella specie – e ha disgusto del potere, che è la capacità di fare il male. Del resto, la prima epigrafe al romanzo la dice lunga: "Il mal seme d'Adamo", dall'*Inferno* di Dante.

Peccato originale e colpa ereditaria. Da questa non si sfugge, e i tribunali a poco servono. Quelli hanno rimesso il padre al suo posto in politica, o hanno sentenziato realtà purtroppo a lui lontane. La sua famiglia, il mal seme, è lì, è arrivata fino a Roma, a sentire la sua musica che disprezza come fa ogni piccolo estremista che si conviene. Siegfried è dannato dalla colpa dei padri, quelli dichiarati colpevoli dalla legge ma di fatto assolti, quelli che non gli permettono né di superare il passato né di affrontare il presente. Siegfried e Adolf per lo più vagabondano per la città, Siegfried a commettere colpe oggettive per affossarsi spiritualmente sempre più nel veleno arcaico del Tevere e del suo *underworld*, Adolf a sentire tutto, anche le strutture della sua Chiesa, fredde come il marmo.

Per Siegfried non esiste il peccato, ma solo il "mal seme", in un certo senso: «che cos'era poi una vita peccaminosa? – volevo solamente vivere la mia vita egoistica, volevo esistere soltanto per me e soltanto con me e cavarmela da solo» (Koeppen 2008: 87). È senza peccato nel vero senso della parola; per lui semplicemente non esiste, è stato rimosso. Al cugino dice: «Non ero il suo confessore, e non potevo perdonargli niente. Non vedevo peccati. Vedevo soltanto la vita e la vita non la si poteva perdonare a nessuno» (*ibid.*: 75-76).

I figli sono impotenti: di Siegfried è stato detto che la sua debolezza, passività e irresponsabilità sono la sua maledizione (Gunn 1983: 155). Di fatto, questi figli non genereranno: uno è omosessuale, l'altro si sta facendo prete. I padri sono invece sposati e hanno generato; uno dei due immagina stupri geneticamente blasfemi con

donne ebreo. Il mondo è lasciato al suo destino privo di senso, malato, privo anche della volontà del nuovo di cambiare il vecchio; un giornale all'interno della storia dà «un valore ai beni spirituali e materiali del mondo secondo le quotazioni più recenti» (Koeppen 2008: 102). Siamo nella Roma degli anni '50, la storia è ambientata in due giorni, ognuno coperto da una delle due parti in cui il romanzo è diviso, come se di nuovo la letteratura avesse scelto una sorta di metodo mitico per concentrare temi universali in un episodio nucleare.

Entrambi i figli sono senza peccato, sembrano anzi quasi sforzarsi di macchiarsene. Le parole con le quali Siegfried si abbandonerà al mondo sotterraneo romano per copulare con un ragazzetto di strada sono: «Giove era morto, certo era morto anche Ganimede: io, maledicendomi, discesi verso i morti» (*ibid.*: 124). Questo mondo sotterraneo è sia fisico che metafisico; Siegfried affonda nella colpa e nel disgusto di sé a piene mani. Eppure ha quasi un'esperienza innocente, mitica della colpa; la libertà panica di cui si macchia è corrispettivo dell'impotenza: con la libertà nessuno è obbligato ad essere colpevole, mentre se si è potenti si è potenzialmente in grado di esserlo.

Sebbene di fatto senza colpa agli occhi del mondo, Siegfried è ossessionato da immagini di morte, che sembra piombare sulla città, annichilendogli i sensi; persino il cibo che gli viene offerto gli sembra sapere solo di cenere<sup>7</sup>. E la prima opera da lui composta è intitolata *Variationen über den Tod und die Farbe des Oleanders* (Variazioni sulla morte e i colori degli oleandri). La colpa di Siegfried, quella cui reagisce con cinico disincanto e passiva resistenza, sembra essere solo una, ripetutamente: l'orrore del cosmo.

Orrore che è incarnato dai due poco coscienti padri della storia. Insieme a una madre, quella di Siegfried, che si vergogna del mestiere del figlio e del fatto che il marito piuttosto che morire abbia dovuto abbandonare progetti e nazione, un "inossidabile vecchio SS" (che durante la narrazione si rivelerà, almeno in parte, tutt'altro, pieno di insicurezze e paure, il "piccolo Gottlieb", in vendetta verso il mondo a causa del padre – anche lui). Però Gottlieb dorme di un sonno tranquillo, pacifico, senza sogni né incubi, niente rimorsi, niente scheletri. Mentre Adolf, il futuro prete, piange per l'umanità intera. Ironico è invece un pensiero di Pfaffrath, lo zio, quando, vagando per un cimitero militare, ci comunica un'impressione che forse è il senso non troppo velato della storia:

---

<sup>7</sup> «Non sentivo alcun sapore, oppure sì – sentivo sapore di cenere, cenere senza vita pronta a essere dispersa» (*ibid.*: 53).

I morti non ridevano, erano morti: oppure non avevano tempo ed era loro indifferente chi mai dei viventi venisse in visita; erano in metamorfosi: imbrattati dalla vita e carichi di colpe che magari non erano nemmeno le loro, salivano alla ruota delle nascite per arrivare a una nuova esistenza di espiazione, a nuove colpe, a una nuova vita inutile. (*Ibid.*: 36-37)

Di nuovo compare il senso di colpa, inevitabile, inestricabile, ruota karmica, o storia atroce, che solo la musica del figlio riesce, forse, a risvegliare:

I castagni parlavano tra di loro della sua viltà, della sua infedeltà, del suo fallimento, ancor di più se lo raccontavano a casa gli antichi tigli, ma per gli esseri umani la voce della colpa nella notte si spegne con il fremito notturno degli alberi e, dopo un sonno ristoratore, Pfaffrath si sarebbe sentito di nuovo senza macchia, un uomo retto, un borgomastro tedesco, privo di qualsiasi colpa, scevro di colpe nei confronti degli avi, scevro di colpe nei confronti dei figli e nei confronti della propria anima. Ma ora, nella metamorfosi dell'ora notturna, si chiedeva ancora se Siegfried con la sua sinfonia avesse cercato la patria migliore e se, con i suoi toni sgraditi all'orecchio di Pfaffrath, avesse dialogato con la sua giovane anima. (*Ibid.*: 180)

Il romanzo, che comincia come le favole ("Es war einmal...") e che di fatto rappresenta morte e paralisi quasi mitiche, si muove intorno alla musica rigeneratrice di un compositore, unica arte capace di ricordare tempi precedenti alla colpa («Questa musica era nemica di Dio? No di certo. In quei suoni parlava anche il ricordo di un tempo senza colpa, della bellezza e della pace goduta nel paradiso terrestre, della tristezza per la morte insinuatasi nel mondo», *ibid.*: 157), creata tuttavia da un artista senza potere, né gloria, né passioni, né sapori, in una città arcaica e leggendaria, priva di legge – che, del resto, sarebbe inutile come ogni altra cosa.

C'è una ulteriore connessione tra forma e colpa nel testo. Le due principali voci narranti sono quelle di Siegfried e Gottlieb, zio e nipote, e non sono intercambiabili. La narrazione è disomogenea, oscilla non solo tra la prima e la terza persona, creando paragrafi ambigui e legati da quello che è stato definito "epische Enjambement" (Love 1974: 193), ma anche tra identità diverse; e queste identità rappresentano assiologie differenti, con maggiori o minori sensi di colpa, creando un flusso discontinuo di innocenza e violenza fortemente marcato stilisticamente.

Il secondo romanzo è un altro racconto di paralisi e vagabondaggi colpevoli, con l'aggiunta di un altro elemento: l'alcol. Geoffrey Firmin, il protagonista, è un ex-console britannico abbandonato a Quehuehnuac, in Messico, il quale, probabilmente dopo i tradimenti della moglie Yvonne e il conseguente o precedente suo alcolismo, ha causato la separazione, che tuttavia potrebbe risanarsi *se solo* lui lo volesse. Il problema è che lui non ha la forza di volere, non ha la voglia di amare – come Freud ci aveva detto, e come insinua il *leitmotiv* del romanzo, che condanna il Console stesso: “no se puede vivir sin amar”, non si può vivere senza amare.

Il metodo mitico sembra anche in questo caso collegato alla colpa, intesa come sintomatologia di un malessere universale. Come l'*Ulisse* joyciano, la narrazione copre la spazialità di una singola città e la temporalità di un solo giorno, le dodici ore del giorno dei morti del 1938 (salvo il primo capitolo che accade esattamente un anno dopo).

Firmin è, *de facto*, innocente. Non si evince dalla trama che abbia commesso nessuna colpa vera nei confronti della moglie se non quella di essersi abbandonato all'alcol. È stato dichiarato innocente persino al processo della corte marziale che lo accusava di una qualche scaramuccia militare, per il caso del *Samaritan*, una nave su cui era stato ufficiale e sulla quale dei prigionieri tedeschi furono spinti nella fornace. Il Console è assolto, ma come dice un articolo di giornale immaginario creato dall'ebbrezza alcolica, «Firmin innocent, but bears guilt of world on shoulders» (Lowry 2007: 143).

Il Console non ha nessuna speranza, in senso letterale. Né la religione – ha smesso di credere in tutto, anche nella capacità stessa di amare –, né lo Stato – il governo britannico lo ha abbandonato senza carica in un paese che lo disconosce –, né la legge – alla fine una visionaria *Unión Militar* locale di estrema destra gli sparirà credendolo una spia, per coincidenze assurde e ridicole. Geoffrey Firmin non diventerà un martire, ma sarà vittima di una *maladie* autoinflitta, e vittima anche, contemporaneamente, della storia intera, una causando l'altra. Firmin è bloccato, proprio come Siegfried, dal passato 'colpevole', che lo ha reso incapace di prendere qualsiasi decisione.

L'alcol e la sua ubriachezza assumono potere stilistico in quanto portatori di *stream of consciousness*, un monologo interiore ebbro e allucinato che dice molto più di quello che sembra voler dire. Anche qui, lo stile accompagna la colpa: tanto più il linguaggio è ubriaco, tanto più è colpevole. Lo stile sincopato, singhiozzante ed epigrammatico lancia dardi e indizi di colpe in una prosa fatta di grammatica spezzata, metafore, associazioni senza referente. Cosa che accade, in misura minore, anche con gli altri personaggi, nel momento

in cui rimuginano sul proprio ruolo nella vita del Console e le proprie ipotetiche colpe, sui ricordi delle azioni commesse e le loro scusanti e attenuanti, convincimenti d'innocenza.

L'angoscia di Firmin è caratterizzata da autolesionismo e autoreclusione in uno spazio limitato, in un cortocircuito che si autoalimenta di colpa e senso di colpa; *agenbite of inwit*, come in Joyce: «Consider the word remorse. Remord. Mordeo, mordere. La Mordida! Agenbite too.... And why rongeur? Why all this biting, all those rodents, in the ethimology?» (Lowry 2007: 228). Faust ne è il legittimo e più vicino *alter ego* – vale la pena ricordare la vicinanza temporale fra *Under the Volcano* e il manniano *Doktor Faustus* –, e in effetti diversi critici hanno così interpretato la storia multiforme e 'totale' che Firmin vive nel romanzo<sup>8</sup>.

È proprio per questo continuo mordere della sua coscienza che, in preda alla gioia della disperazione, comincia a desiderare davvero di essere dannato, convinto che lo sia a ogni modo; copula con una prostituta nel più fetido bordello della città, causandogli ulteriore disgusto e paura di malattie veneree – altro sintomo spesso associato al senso di colpa:

The reader may feel that objectively the Consul's guilt tends always to lead him to ensure the accuracy of his misgivings, transforming the subjective into the objective. If his fornication with María makes him feel so guilty that the thought of reconciliation intolerable, then the act is final: "But now too at least this much was clear. He couldn't go back to Yvonne if he wanted to". (Tiff 1978: 52)

Per paura di essere colpevole o incapace nel momento in cui sarà messo alla prova, Firmin si rende colpevole da solo, tanto è sicuro che il mondo con la sua legge non lo salverà. Nessuno degli altri personaggi può capire la dipendenza funzionale alla sua colpa come modalità di redenzione:

---

<sup>8</sup> Cfr. Markson 1978, che paragona il console a Faust ma anche a decine di altre figure letterarie o mitiche: «Faust, Dante, Prometheus, Heracles, Buddha, Oedipus. He is Aeneas, Hamlet, Noah, Judas, Prospero, Narcissus, Trotsky, Macbeth, Shelley, Scrooge, Quetzalcoatl, Bix Beiderbecke, Candide, Moses, and Gogol's Tchitchikov – if not to add Peter Rabbit and the Fisher King, among many more» (6). Cfr. anche, tra gli altri, Dorosz 1976, Epstein 1969, McCarthy 1994, McCarthy – Tiessen 1997, Tiff 1978.

Propelled by his fatalism, the Consul cycles through repeated rounds of guilt-resentment-withdrawal-guilt as he approaches catastrophe.

The reasons for Firmin's guilt over his treatment of Yvonne are obvious. What is less evident, but crucial, is the way a free-floating sense of guilt – a pure guilt, prior to any culpability – cripples the actions before he can take them. In its clearest manifestations, this abstract guilt is secreted whenever an impending performance overwhelms the Consul with a premature sense of failure. (*Ibid.*: 49)

L'unico sollievo è rendersi complice della sua stessa coscienza colpevole, così da potersi sentire persino potente e risoluto, come se potesse controllare il suo destino e la sua dannazione, una sorta di "inverted form of hubris" (*ibid.*: 47): «He is guilty (of what, no matter: he *feels* guilty) and, good Protestant that he is, therefore must ineligible for salvation. Rather than risk an encounter with the wrathful Old Man, he forces his damnation» (Day 1984: 349):

The consul, in the guise of Adam, expresses his sense of sin by rejecting the salvation God offers, just as he had rejected Yvonne and her help. Again the Consul's consciousness of his own ingratitude makes him feel guilty. Guilt in general is the Consul's Pavlovian response to any thought of God. [...] The garden is the prime locale for the Consul's guilty certainty of God's surveillance. But like his guilt toward Yvonne, the Consul's guilt before God is general – disproportionate to and often quite detached from any of his actions. In this respect guilt is like original sin, a fact of the Consul's being independent of his actual behaviour. Where there is no cause for guilt, he will invent one – like the *Samaritan* accident. (Tiff 1978: 54)

La cosa che colpisce durante la lettura del lungo romanzo è che, in effetti, a parte forse l'alcolismo del protagonista, non si comprende il perché il Console sia così ingolfato nei sensi di colpa. Direi che non si può fare a meno di concordare con quel titolo di giornale che abbiamo menzionato sopra. La colpa di Firmin è quella del Messico degli anni '30, così come di tutto il mondo, come dei padri, come dei miti: «The guilt of the protagonist of *Under the Volcano* is that of Adam after expulsion, his agony that of Christ at Golgotha, his frailty Don Quixote's» (Markson 1978: 6). I continui, inarrestabili, creativi riferimenti, lungo tutta la narrazione, a mitologie e personaggi più disparati non servono ad altro che a far risuonare la colpa del

personaggio, il quale arriva a gridare, volendo uscirne, «Destroy the world!» (Lowry 2007: 300).

È tipica caratteristica di questi romanzi del Novecento occuparsi di senso di colpa e non di colpa; quella sì che toccherebbe ai tribunali, o alla società, e in effetti così è stato per molto tempo in letteratura. Il Novecento invece ha avuto il dono del dolore atavico, inspiegabile e inalienabile, e il senso di fallimento. La punizione non viene data mai dall'esterno, ma dalla mente stessa dei personaggi e attraverso la struttura della narrazione, le sue modulazioni e i suoi espedienti stilistici. La legge è del tutto fuori da questo processo. La tragedia è la meditazione del sé, e la mancanza di senso – morale, religioso, giuridico – dell'esistenza; più si medita sul proprio stato di 'peccatore', più si cade nella disperazione (Tiffet 1978: 53). Da questo punto di vista, la colpa è davvero la conseguenza del senso di colpa e non la sua causa. Distruzione da accidia, in un eden abbandonato, in cui l'alcol apre le porte alla conoscenza e al virtuosismo formale, legando insieme peccato e autodistruzione (un connubio che pare non essere estraneo nemmeno all'autore stesso). Questo eden è fatto di immagini forti, melodrammatiche e simboliche, come vulcani e burroni, e mani insanguinate che appaiono non troppo sullo sfondo, su cartelloni pubblicitari e in film visti al cinema – "Las manos de Orlac", il film muto del 1924, è solo una delle trasposizioni del senso di colpa dei personaggi all'interno dell'apparato figurativo del romanzo.

Sintomaticamente, un personaggio, Hugh, accomuna il fratello Geoffrey al mondo intero: «Just sobering him up for a day or two's not going to help. Good God, if our civilization were to sober up for a couple of days it'd die of remorse on the third» (Lowry 2007: 122). Il protagonista è il mondo malato, e viceversa, ed entrambi sono sul punto di collassare. Va ricordato che a far da sfondo alle vite dei personaggi c'è anche la guerra di Spagna, soprattutto per Hugh, giornalista antifascista interessato alla guerra civile (anzi, una delle sue "mancanze", ai suoi stessi occhi, è proprio quella di non aver fatto abbastanza nel continente europeo). Lowry stesso aveva spiegato, riferendosi a una scena del romanzo in cui si vede un peone che muore sul ciglio della strada, tra l'indifferenza, o peggio, dei loro compagni di viaggio, che egli rappresenta, «obviously, mankind himself, mankind dying – then, in the Battle of the Ebro, or now, in Europe, while we do nothing, or if we would, have put ourselves in a position where we *can* do nothing, but talk, while he goes on dying» (Lowry 1969: 79). Nel romanzo i riferimenti alle guerre combattute allora nel mondo sono molti, insieme alle immagini di una Inghilterra dormiente. Passività e rassegnazione al fato e al senso di colpa sembrano essere elementi comuni a molte opere scritte in quegli anni. In una variante poi

cancellata, Lowry faceva dire al Console che, anche se la pietra del suo peccato fosse stata fatta rotolare via, sarebbe rimasta comunque la colpa della razza umana (Ackerley – Clipper 1984: 360).

È una dislocazione della colpa che in quel movimento dall'esterno verso l'interno porta i personaggi all'accidia, al disincanto, all'ossessione, e a quella perdizione faustiana che poco, o troppo, ha da motivare in letteratura. Per il Console, così come per Siegfried e Adolf, non è prevista nessuna espiazione<sup>9</sup>, né psicologica, né legale, né finzionale. E al lettore non è lasciata una sensazione più positiva sulla possibilità che l'umanità intera possa avere un destino migliore: troppo cosciente, fallace, insensata, ingiudicata.

---

<sup>9</sup> «Unfortunately the sacrifice of Geoffrey Firmin, the guilt-laden *cabrón*, is without expiatory power. Rather it increases the burden of sin, for if the deed turns his final hour into a perverse *imitatio Christi*» (Cross 1980: 61).

## Bibliografia

- Ackerley, Chris – Clipper, Lawrence J., *A Companion to Under the Volcano*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1984.
- Arac, Jonathan, "The Form of Carnival in *Under the Volcano*", *PMLA*, 92.3 (May 1977): 481-489.
- Asals, Frederick, *The Making of Malcolm Lowry's Under the Volcano*, Athens, University of Georgia Press, 1997.
- Id. – Tiessen, Paul (eds.), *A Darkness That Murmured: Essays on Malcolm Lowry and the Twentieth Century*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2000.
- Bance, C. F., "Der Tod in Rom and Die Rote: Two Italian Episodes", *Forum for Modern Languages*, 3 (1967): 126-34.
- Basker, David, *Chaos, Control, and Consistency: The Narrative Vision of Wolfgang Koeppen*, Berne, Peter Lang, 1993.
- Battacchi, Marco Walter, *Vergogna e senso di colpa. In psicologia e nella letteratura*, Milano, Cortina, 2002.
- Baxter, Charles, "The Escape from Irony: *Under the Volcano* and the Aesthetics of Arson", *NOVEL: A Forum on Fiction*, Tenth Anniversary Issue: II, 10.2 (winter 1977): 114-26.
- Biggs, Bryan - Tookey, Helen (eds.), *Malcolm Lowry. From the Mersey to the World*, Liverpool, Liverpool University Press and the Bluecoat, 2009.
- Binns, Ronald, *Malcolm Lowry*, London – New York, Methuen, 1984.
- Bond, Greg, "Boundlessness beyond Boundlessness: The Sea, Drink, and Form in Malcolm Lowry's Fiction", *The Modern Language Review*, 94.3 (July 1999): 626-36.
- Bowker, Gordon (ed.) *Malcolm Lowry Remembered*, London, British Broadcasting Corporation, 1985.
- Bowker, Gordon, *Pursued by Furies: A Life of Malcolm Lowry*, London, HarperCollins, 1993.
- Branscombe, Nyla R. – Doosje, Bertjan (eds.), *Collective Guilt. International Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Brinton Perera, Sylvia, *The Scapegoat Complex. Toward a Mythology of Shadow and Guilt*, Toronto, Inner City Books, 1986.
- Corrigan, Matthew, "Malcolm Lowry: The Phenomenology of Failure", *Boundary 2*, 3.2 (winter 1975): 407-442.
- Craven, Stanley, *Wolfgang Koeppen. A Study in Modernist Alienation*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans – Dieter Heinz, 1982.

- Cross, Richard K., *Malcolm Lowry. A Preface to His Fiction*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1980.
- Day, Douglas, *Malcolm Lowry: A Biography*, New York, Oxford University Press, 1984.
- Demetz, Peter, *Postwar German Literature. A Critical Introduction*, New York, Pegasus, 1970.
- Dodson, Daniel B., *Malcolm Lowry*, New York – London, Columbia University Press, 1970.
- Domenichelli, Mario, *Il mito di Issione. Lowry, Joyce e l'ironia modernista*, Pisa, ETS, 1982.
- Dorosz, Kristofer, *Malcolm Lowry's Infernal Paradise*, Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Anglistica Upsaliensia, 27, Uppsala, Almqvist & Wiksell International, 1976.
- Doyen, Victor, "Elements towards a Spatial Reading of Malcolm Lowry's *Under the Volcano*", *English Studies*, 50 (1969): 65-74.
- Epstein, Perle, *The Private Labyrinth of Malcolm Lowry: Under the Volcano and the Cabbala*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- Erhart, Walter (ed.), *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, München, Iudicium, 2005.
- Erlach, Dietrich, *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1973.
- Falk, David, "Self and Shadow: The Brothers Firmin in *Under the Volcano*", *Texas Studies in Literature and Language*, 27 (summer 1985): 224-32.
- Freud, Sigmund, "Tatbestandsdiagnostik Und Psychoanalyse" (1906), trad. ingl. "Psychoanalysis and the Establishment of Facts in Legal Proceedings", *The Neuro-Psychoses of Defence. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Eds. James Strachey et al., London, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1974, IX, pp. 97-114.
- Id., "Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit" (1916), trad. ingl. "Some Character-Types Met with Psycho-Analytic Work" (1916), *The Neuro-Psychoses of Defence. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Eds. James Strachey et al., London, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1974, XIV, pp. 309-333.
- Id., *Trauer und Melancholie* (1916), trad. it. "Lutto e melanconia", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1976-1980, VIII.
- Id., *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Roma, Newton Compton, 1976.
- Id., 1923, *Das Ich und das Es* (1923), trad. it. *L'Io e l'Es*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

- Id., *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), trad. it. *Il disagio della civiltà*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Genese, Cecil, *Nazi Germany and British Guilt*, Bournemouth, Purbeck Publications, 1995.
- Gilbert, Margaret, "Collective Guilt and Collective Guilt Feelings", *The Journal of Ethics*, 6.2 (2002): 115-143.
- Gilmore, Thomas B., "The Place of Hallucinations in *Under the Volcano*", *Contemporary Literature*, 23.3 (summer 1982): 285-305.
- Grace, Sherrill (ed.), *Swinging the Maelstrom: New Perspectives on Malcolm Lowry*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1992.
- Grove, Dana, *A Rhetorical Analysis of Under the Volcano. Malcolm Lowry's Design Governing Postures*, Lewiston - Lampeter - Queenston, The Edwin Mellen Press, 1989.
- Gunn, Richard L., *Art and Politics in Wolfgang Koeppen's Postwar Trilogy*, New York, Peter Lang, 1983.
- Hanbidge, Carole, *The Transformation of Failure. A Critical Analysis of Character Presentation in the Novels of Wolfgang Koeppen*, New York, Peter Lang, 1983.
- Hofmann, Michael, Intr. a Wolfgang Koeppen, *Death in Rome*, London, Granta, 2004.
- Hughes, Judith M., *Guilt and its Vicissitudes: Psychoanalytic Reflections on Morality*, London - New York, Routledge, 2008.
- Jaspers, Karl, *The Question of German Guilt* (1947), New York, Fordham University Press, 2000.
- Koch, Manfred, *Wolfgang Koeppen. Literature zwischen Nonkonformismus und Resignation*, Stuttgart, Kohlhammer, 1973.
- Koeppen, Wolfgang, *Der Tod in Rom* (1954), Stuttgart, Suhrkamp, 2007, trad. it. *La morte a Roma*, Rovereto, Zandonai, 2008.
- Lakin, Barbara, "Greene's *The Honorary Consul* and Lowry's *Under the Volcano*: A Study in Influence", *South Central Review*, 3.1 (spring 1986): 68-77.
- Love, Ursula, "Wolfgang Koeppens Nachkriegstrilogie: Struktur und Erzähltechnik", Tesi di dottorato, Brown University, 1974.
- Lowry, Malcolm, *Under the Volcano* (1947), New York, Harper, 2007.
- Lowry, Malcolm, *Selected Letters of Malcolm Lowry* (1965), Eds. Harvey Breit - Margerie Bonner Lowry, New York, Capricorn, 1969.
- Markson, David, *Malcolm Lowry's Volcano: Myth, Symbol, Meaning*, New York, Times Books, 1978.
- Mauranges, Jean-Paul, *Wolfgang Koeppen - Littérature sans frontière*, Berne, Peter Lang, 1978.
- McCarthy, Patrick A., *Forests of Symbols: World, Text & Self in Malcolm Lowry's Fiction*, Athens - London, University of Georgia Press, 1994.

- McCarthy, Patrick A. – Tiessen, Paul (eds.), *Joyce/Lowry. Critical Perspectives*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1997.
- McKenzie, John, *Guilt. Its Meaning and Significance*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1962.
- Miller, Andrew John, "Under the Nation-State: Modernist Deterritorialization in Malcolm Lowry's *Under the Volcano*", *Twentieth Century Literature*, 50.1 (spring 2004): 1-17.
- Miller, David, *Malcolm Lowry and the Voyage that Never Ends*, London, Enitharmon Press, 1976.
- Morris, Herbert (ed.), *Guilt and Shame*, Belmont, Wadsworth Publishing Company, 1971.
- Peters, Jürgen (ed.), *German Writings Before and After 1945*, New York – London, Continuum, 2002.
- Reik, Theodor, *Myth and Guilt. The Crime and Punishment of Mankind* (1957), London, Hutchinson & Co., 1958.
- Ricœur, Paul, *Finitude et culpabilité* (1960), trad. it. *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- Smith, Anne (ed.), *The Art of Malcolm Lowry*, London, Vision Press, 1978.
- Spender, Stephen, Intr. a Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, New York, Harper, 2007.
- Speziale-Bagliacca, Roberto, *Guilt. Revenge, Remorse and Responsibility after Freud* (1997), Hove – New York, Brunner-Routledge, 2004.
- Tiffet, Stephen, "Tragedy as a Meditation on Itself, Reflexiveness in *Under the Volcano*", *The Art of Malcolm Lowry*, Ed. Anne Smith, London, Vision Press, 1978: 46-71.
- Vees-Gulani, Susanne, *Trauma and Guilt. Literature of Wartime Bombing in Germany*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2003.
- Ward, Simon, "Border Negotiations in the Works of Wolfgang Koeppen", *The Modern Language Review*, 95.3 (July 2000): 764-778.
- Id., *Negotiating Positions. Literature, Identity and Social Critique in the Works of Wolfgang Koeppen*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2001.
- Westerink, Herman, *A Dark Trace. Sigmund Freud on the Sense of Guilt* (2005), Leuven, Leuven University Press, 2009.
- Wood, Barry, "Malcolm Lowry's Metafiction: The Biography of a Genre", *Contemporary Literature*, 19.1 (winter 1978): 1-25.
- Woodcock, George (ed.), *Malcolm Lowry: The Man and His Work*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1971.

## L'autrice

### Paola Di Gennaro

Paola Di Gennaro è specialista di letteratura europea e giapponese del XX secolo ed è attualmente professore a contratto di Lingua inglese presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Ha compiuto studi nel campo delle letterature comparate presso la stessa università, frequentato un corso di alta formazione presso la Scuola Europea di Traduzione Letteraria, e ottenuto un *Master of Art in Comparative Literature* presso la *School of Oriental and African Studies* – University of London, conseguendo poi il dottorato di ricerca presso l'Università di Salerno. Ha svolto un periodo di studio presso la Sophia University di Tokyo (dove è stata docente di lingua italiana) e ha pubblicato saggi e traduzioni sia in ambito angloamericano che giapponese. Si dedica a scrittura creativa, e alcune delle sue poesie sia in italiano che in inglese sono apparse in raccolte e riviste pubblicate in Italia ed Europa.

Email: [pdigennaro@unior.it](mailto:pdigennaro@unior.it)

## L'articolo

Data invio: 30/03/2012

Data accettazione: 24/05/2012

Data pubblicazione: 30/05/2012

## Come citare quest'articolo

Di Gennaro, Paola, "La dislocazione della *war guilt*: il tribunale dell'autocondanna", *Between*, II.3 (2012), <http://www.Between-journal.it/>