

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e filosofia
Dottorato di ricerca in *Le forme del testo* – XXXI ciclo
Curriculum in Linguistica, Filologia e Critica

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**La rappresentazione della Grande Guerra
nella letteratura inglese contemporanea.**

Candidato:
Michele Peroni

Relatrice:
prof.ssa Francesca Di Blasio

Anno accademico 2017-2018

Ringraziamenti

Al termine di questo percorso di ricerca ritengo doveroso ringraziare le persone che hanno contribuito, in diversa maniera, alla maturazione delle idee contenute in questa tesi e alla stesura vera e propria.

Un ringraziamento speciale va ad Ann-Marie Einhaus, per aver risolto degli impedimenti burocratici e aver reso possibile un soggiorno di ricerca presso la Northumbria University a Newcastle Upon Tyne: i consigli e i suggerimenti ricevuti durante quel periodo sono stati decisivi per sviluppare alcune parti di questo lavoro. Ringrazio anche Ann-Marie Foster, per avermi guidato all'interno dell'università durante i miei primi giorni e per avermi fatto conoscere Newcastle e il North East. Il soggiorno inglese non sarebbe stato altrettanto utile e piacevole senza di loro.

A Fulvio Ferrari sono riconoscente per avermi messo in contatto con Stefano Giorgianni dell'Associazione Italiana Studi Tolkieniani, questo mi ha permesso di presentare per la prima volta la mia ricerca a una conferenza. Claudia Demattè mi ha gentilmente invitato a parlare di memoria e guerra ai suoi studenti di laurea magistrale, il primo capitolo di questa tesi nasce dalle riflessioni fatte durante la preparazione di quelle lezioni. Alcune considerazioni contenute nel terzo capitolo sono state discusse con Carla Locatelli all'interno di un seminario sulla teoria letteraria, a lei sono grato anche per alcuni stimolanti suggerimenti bibliografici.

Sabrina Meneghini mi ha procurato le scansioni di un articolo del *Daily Chronicle* del 1916 e per questo la ringrazio ufficialmente. Un sentito ringraziamento va ad Anna Pisetti, per aver letto le bozze dei primi tre capitoli della tesi, per aver fatto un ottimo lavoro di revisione e per avermi suggerito degli interessanti spunti di riflessione.

Infine, un dovuto ringraziamento alla mia relatrice, Francesca Di Blasio, che mi ha supportato durante gli anni di dottorato e che ha pazientemente letto ogni mio testo fornendomi sempre consigli mirati e puntuali.

Indice

Introduzione	1
1. Memoria, trauma e mito della Grande Guerra	
1.1 Memoria.....	9
1.2 Trauma.....	23
1.3 Mito della Grande Guerra.....	34
2. Il mito negli anni: rappresentazione e commemorazione	
2.1 Rappresentazione.....	44
2.2 Commemorazione.....	76
2.2.1 Letteratura e commemorazione.....	85
3. Storia, finzione, romanzo storico	
3.1 Storia e finzione.....	92
3.2 Il romanzo storico e il recupero del passato.....	107
3.2.1 Il paratesto e il romanzo storico.....	125
3.2.2 Le funzioni contemporanee del passato.....	131
4. Il romanzo storico e la Grande Guerra	
4.1 I romanzi storici degli anni Novanta.....	138
4.1.1 <i>Birdsong</i> Sebastian Faulks.....	142
4.1.2 <i>Regeneration Trilogy</i> di Pat Barker.....	148
4.2 I romanzi storici degli anni Duemila.....	161
4.2.1 <i>My Dear, I Wanted to Tell You</i> di Louisa Young.....	169
4.2.2 <i>The Heroes' Welcome</i> di Louisa Young.....	197
4.2.3 <i>Toby's Room</i> di Pat Barker.....	214
4.2.4 <i>The Lie</i> di Helen Dunmore.....	239
4.2.5 <i>Field Service</i> di Robert Edric.....	257

Conclusioni	270
Bibliografia	275

Introduzione

Nel Regno Unito la prima guerra mondiale è un tema carico di significato. In un intervento del 2012, l'allora primo ministro David Cameron annunciava i piani del governo per il centenario del conflitto e affermava: “There is something about the First World War that makes it a fundamental part of our national consciousness.”¹ Una manifestazione di questa pervasività si trova all'interno della vasta quantità di media e di prodotti artistici e culturali che, dagli anni del conflitto fino a oggi, si sono fatti veicolo per la trasmissione di racconti, immagini, e stereotipi sul conflitto. La letteratura, in particolare, è il campo in cui la prima guerra mondiale ha sempre trovato un florido canale di diffusione. L'obiettivo di questa tesi è quello di analizzare la presenza della guerra nella letteratura inglese contemporanea cercando di evidenziare il rapporto tra la letteratura e il modo in cui la società contemporanea ricorda questo evento epocale. Lo storico americano Eric Leed sostiene che “the cessation of hostilities did not mean the end of the war experience but the beginning of a process in which that experience was framed, institutionalized, given ideological content, and relived in political action as well as in fiction.”² È possibile affermare che questo studio sulla letteratura contemporanea della Grande Guerra ha come scopo quello di fotografare la fase più recente di questa esperienza di guerra 'prolungata.'

La guerra del 1914-1918 ha lasciato una traccia indelebile nella cultura britannica, un marchio che si manifesta nei campi più disparati: esistono una moltitudine di prodotti culturali, di abitudini, di modi di dire, che rimandano a quel conflitto. Il calendario è costellato dalle date delle commemorazioni e anche il paesaggio urbano mostra le tracce della guerra: la diffusione dei monumenti ai caduti, che si trovano praticamente in ogni città e in ogni villaggio, costituisce infatti una presenza concreta che richiama l'altissimo costo umano degli anni di guerra. Non è nemmeno azzardato affermare che per comprendere la società contemporanea è necessario tenere in considerazione l'impatto della prima guerra mondiale sulla vita della nazione. Nel 1975, Paul Fussell scrive nel suo fondamentale studio *The Great War and Modern Memory*:

¹ David Cameron, “Speech at Imperial War Museum on First World War centenary plans”, London, 11 ottobre 2012. Accessibile a: <https://www.gov.uk/government/speeches/speech-at-imperial-war-museum-on-first-world-war-centenary-plans>. Visualizzato il 18/08/2018.

² Eric Leed, *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. xi.

The whole texture of British daily life could be said to commemorate the war still. It is remembered in the odd pub-closing hours, one of the fruits of the Defense of the Realm Act; the afternoon closing was originally designed, it was said, to discourage the munitions workers of 1915 from idling away their afternoons over beer. The Great War persists in many of the laws controlling aliens and repressing sedition and espionage. 'D'-notices to newspapers, warning them off 'national-security matters,' are another legacy. So is Summer Time. So are such apparent universals as cigarette-smoking, the use of wristwatches (originally a trench fad), the cultivation of garden 'allotments' ('Food Will Win the War'). So is the use of paper banknotes, entirely replacing gold coins. [...] Even cuisine commemorates the war. Eggs and chips became popular during the war because both bacon and steak were scarce and costly. It became the favorite soldiers' dish off duty, and to this day remains a staple of public menus not just in England but in France and Belgium as well. [...] The current economic bankruptcy of Britain is another way it remembers. From 1914 to 1918 its gold reserve diminished dramatically.³

La portata di questo evento storico è senza precedenti e spesso viene considerato uno spartiacque nella storia del Ventesimo secolo. Gli anni che precedono la guerra sono carichi di speranze per un mondo migliore, gli avanzamenti tecnologici e scientifici sembrano promettere condizioni di vita più accettabili alla popolazione di molti stati europei, ma “the war of 1914-1918 challenged this hopeful vision of a world more prosperous and more peaceful.”⁴ Scienza e tecnologia si piegano alle necessità belliche, rivelando le loro potenzialità nella massiccia produzione di armi di distruzione. La guerra mostra subito la sua modernità: per la prima volta nella storia un esercito di soldati – perlopiù composto da non professionisti – si trova a combattere una guerra meccanizzata, dove l'industrializzazione ha un ruolo fondamentale;⁵ la mobilitazione di massa e l'estensione geografica degli scontri la distinguono, per numeri e statistiche, da tutte le guerre precedenti. L'effetto distruttivo della guerra non si limita solo ai campi di battaglia, ma si estende a una concezione del mondo. L'intera società viene coinvolta, il conflitto innesca – o accelera – molte trasformazioni sociali e nel Regno Unito non solo mette fine “to the life and values of Victorian and Edwardian England; but it did something more fundamental than that: it added a new scale of violence and destruction to what was possible.”⁶ Secondo Samuel Hynes il mutamento favorito dal conflitto è di tale natura da poter affermare che: “it changed reality.”⁷ Questo cambiamento di

³ Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, New York; London, Oxford University Press, 1975, pp. 315-317.

⁴ Robert Prior, Trevor Wilson, “Review Article: The First World War”, *Journal of Contemporary History*, 25, 2, 2000, p. 319.

⁵ Contrariamente a quanto comunemente riportato, la prima guerra mondiale è da considerare una guerra industriale e tecnologicamente avanzata, ma *non* la prima guerra industriale, come precisa John Horne: “it was not the first industrialised war (that dubious honour goes to the American Civil War), the Great War was the first global experience of an extended conflict that translated the technology of the second Industrial Revolution (steel, chemicals, high explosives and the international combustion engine) into combat.” John Horne, “The Great War at its Centenary”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 626.

⁶ Samuel Hynes, *A War Imagined. The First World War and English Culture* [1990], London, Pimlico, 1992, p. ix.

⁷ *Ibidem*, p. ix.

paradigma si registra anche nella letteratura e nelle arti che a conflitto ancora in atto e nell'immediato dopoguerra si cimentano con il difficile compito di interpretare e rappresentare il conflitto e le sue conseguenze. La 'rappresentazione della Grande Guerra,' espressione che dà il titolo a questa tesi, è una questione che attraversa diversi campi espressivi, che vanno dall'arte al cinema, passando per la fotografia e la letteratura e che non si limita all'immediato dopoguerra, ma genera un'ombra lunga che giunge fino a oggi. Negli anni, si sono susseguite innumerevoli rappresentazioni del conflitto che hanno contribuito a formare l'idea che oggi la società britannica ha di quell'evento storico, inoltre, in questo studio, è importante tener conto dell'impatto del centenario della prima guerra mondiale che, negli anni compresi tra il 2014 e il 2018, ha contribuito a risvegliare interesse nei confronti della Grande Guerra. Tutti gli stati europei, in diversa misura, si sono impegnati per commemorare l'evento bellico che ha segnato il Ventesimo secolo. Nel Regno Unito l'impegno governativo si è concretizzato nell'investimento di più di cinquanta milioni di sterline per realizzare un progetto che, secondo quanto indicato dall'allora primo ministro David Cameron, si sarebbe sviluppato seguendo tre linee d'azione:

Remembrance must be the hallmark of our commemorations, and I am determined that Government will play a leading role, with national events and new support for educational initiatives.

[...]

[O]ur commemorations, if you like, will consist of three vital elements: a massive transformation of this museum [Imperial War Museum] to make it [sic] even better than it is today, a major programme of national commemorative events properly funded, given the proper status that they deserve, and third, an educational programme to create an enduring legacy for generations to come.⁸

Gli anni delle commemorazioni hanno visto numerosissime cerimonie e iniziative pubbliche svilupparsi parallelamente a progetti promossi da altri enti sia a livello nazionale che locale: università, musei, biblioteche, associazioni e gruppi della più diversa natura hanno contribuito alla realizzazione di eventi volti a ricordare la prima guerra globale della storia. In un'ottica generale, il centenario ha sicuramente offerto un'occasione per discutere pubblicamente il conflitto; è importante considerare che l'ondata di interesse che ha accompagnato la ricorrenza ha esposto il pubblico a una miriade di rappresentazioni della Grande Guerra: in questi anni il conflitto è stato riprodotto, filmato, messo in scena e raccontato attraverso un'enorme mole di opere di finzione. Limitando il campo di analisi al genere letterario del romanzo storico, questa tesi nasce dal desiderio di fare chiarezza su alcuni punti: l'immagine del conflitto che viene trasmessa da questa

⁸ David Cameron, *op. cit.*, 2012.

recente ondata di romanzi è in qualche misura debitrice nei confronti delle precedenti rappresentazioni del conflitto? Quali sono le motivazioni che spingono degli autori contemporanei a ritornare su questo evento storico dopo che è già stato raccontato in centinaia di poesie e romanzi?

Per tentare di dare una risposta, per quanto parziale, a queste domande, questa tesi propone l'analisi di cinque romanzi storici, pubblicati tra il 2010 e il 2015, che hanno come argomento centrale la Grande Guerra. I romanzi esaminati sono stati selezionati secondo un criterio cronologico e di visibilità. L'imposizione dei limiti cronologici è stata dettata dal desiderio di concentrarsi su testi di recente pubblicazione, che non avessero ricevuto precedente attenzione accademica e che non fossero inclusi in studi estesi sull'argomento. I romanzi selezionati sono: *My Dear, I Wanted to Tell You* e *The Heroes' Welcome* di Louisa Young, *Toby's Room* di Pat Barker, *The Lie* di Helen Dunmore e *Field Service* di Robert Edric.⁹ Questi romanzi storici sono stati scritti da autori affermati, alcuni dei quali sono presenze costanti all'interno dei manuali di letteratura britannica contemporanea. Pat Barker è sicuramente l'autrice più conosciuta: il numero di monografie, saggi e articoli accademici dedicati al suo lavoro testimonia della sua popolarità; inoltre, grazie al romanzo *The Ghost Road*, la scrittrice ha vinto il prestigioso *Booker Prize* nel 1995. Helen Dunmore è conosciuta sia come poetessa che come romanziera – il suo romanzo *A Spell of Winter* ha vinto la prima edizione dell'*Orange Prize for Fiction* nel 1996.¹⁰ Robert Edric ha invece vinto il prestigioso *James Tait Black Memorial Prize* nel 1985. Anche i romanzi in esame hanno ricevuto diversi riconoscimenti dalla critica. *My Dear, I Wanted to Tell You* è uno dei romanzi di maggior successo di Louisa Young: è entrato nella *shortlist* del *Costa Novel Award* 2011 e del *Wellcome Book Prize* 2011 ed è stato nominato per l'*International Dublin Literary Award* del 2013.¹¹ *Toby's Room* è entrato nella *shortlist* del *Walter Scott Prize* del 2013 e nella *longlist* dell'*International Dublin Literary Award* del 2014. Nel 2015, *The Lie* è stato inserito nella *shortlist* del *Walter Scott Prize* e in quella dell'*Ondaatje Prize* della Royal Society of Literature. Inoltre, tre

⁹ Oltre a un articolo in volume riguardante *My Dear, I Wanted to Tell You* e *Toby's Room* uscito nel 2015, nel luglio del 2018, durante la stesura di questa tesi, è uscita una monografia di Anna Branach-Kallas e Piotr Sadkowski che in prospettiva comparativa esamina romanzi storici sulla Grande Guerra provenienti da diverse tradizioni letterarie, nel volume vi sono capitoli dedicati ai due romanzi di Louisa Young e a quello di Pat Barker; nella loro analisi gli autori giungono a conclusioni molto simili a quelle raggiunte in questa tesi. Cfr. Anne Whitehead, "War and Beauty: The Act of Unmasking in Pat Barker's *Toby's Room* and Louisa Young's *My Dear, I Wanted to Tell You*", in *The Recovery of Beauty. Arts, Culture, Medicine*, Corinne Saunders, Jane Macnaughton, David Fuller, (a cura di), Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2015; Anna Branach-Kallas, Piotr Sadkowski, *Comparing Grief in French, British and Canadian Great War Fiction (1977-2014)*, Amsterdam, Brill; Rodopi, 2018.

¹⁰ Il premio letterario è stato rinominato *Women's Prize for Fiction* nel 2018.

¹¹ Il romanzo è anche stato selezionato dal Richard & Judy Book club come lettura nella primavera del 2012. È stato inoltre inserito nella *shortlist* del *Galaxy Book of the Year* e ha vinto il *Galaxy Audiobook of the Year* nel 2011.

dei romanzi analizzati sono opera di autori che in passato si sono già occupati di Grande Guerra: Barker ha fatto del primo conflitto mondiale un tema centrale della sua produzione,¹² mentre Dunmore ed Edric hanno entrambi pubblicato un romanzo storico sul conflitto nel corso degli anni Novanta.¹³ In aggiunta, *Toby's Room* e *The Lie* sono entrambi stati recensiti sul *Times Literary Supplement*, considerata una delle più eminenti riviste di critica letteraria al mondo.¹⁴

Questa tesi presenta una parte iniziale a sfondo teorico, seguita dall'analisi dei romanzi sopraelencati. Il primo capitolo si occupa di fornire un panorama del concetto di memoria nella sua applicazione a soggetti collettivi, distinguendo tra i concetti di memoria collettiva e memoria culturale. Nel capitolo vengono esposte le teorie di Maurice Halbwachs, di Jan e Aleida Assmann e viene esaminato il concetto di 'luoghi della memoria' di Pierre Nora, cercando di suggerire in che modo la Grande Guerra si possa classificare come un elemento centrale della memoria culturale britannica. La seconda parte del capitolo propone una riflessione sulla nozione di trauma. Innanzitutto viene sottolineata l'importanza dello *shell shock* nella storia culturale della Grande Guerra, successivamente viene analizzato lo sviluppo delle teorie sul trauma a partire dal Diciannovesimo secolo fino al riconoscimento ufficiale della patologia da parte della psichiatria e alla nascita dei *trauma studies* negli anni Novanta. Nella terza sezione del capitolo viene invece discusso il mito della Grande Guerra, ovvero una narrazione del conflitto che è stata perpetuata nel tempo, ma che differisce dalla sua interpretazione storica: la Grande Guerra, nel Regno Unito, non è infatti percepita come una vittoria militare, ma come un evento traumatico in cui migliaia di soldati morirono inutilmente immersi nel fango delle trincee del fronte occidentale. Nella discussione teorica contenuta in questa sezione viene suggerito, seguendo le teorie di Claude Lévi-Strauss e di Roland Barthes, che con il termine 'mito' non si intende una falsificazione della realtà, ma una semplificazione: la narrazione mitica della Grande Guerra semplifica un evento complesso e sfaccettato per renderlo comprensibile. La nascita, l'affermazione e la trasmissione del mito della Grande Guerra vengono esaminate nel secondo capitolo seguendo l'evoluzione, dagli anni dell'immediato dopoguerra a oggi, dei meccanismi di rappresentazione e di commemorazione del

¹² Pat Barker, *Regeneration*, London, Viking, 1991; *The Eye in the Door*, London, Viking, 1993; *The Ghost Road*, London, Viking, 1995; *Another World*, London, Viking, 1998; *Life Class* [2007], London, Hamish Hamilton, 2007.

¹³ Helen Dunmore ha pubblicato un romanzo storico ambientato in Cornovaglia negli anni della Grande Guerra che racconta il soggiorno dello scrittore D.H Lawrence e della moglie Frida nel villaggio di Zennor. Helen Dunmore, *Zennor in Darkness*, London, Viking, 1993. La prima guerra mondiale compare anche *In Desolate Heaven* di Edric: il romanzo, ambientato nel 1919, mostra l'impatto della guerra su una comunità di persone che ha trovato residenza in una località montana della Svizzera. Robert Edric, *In Desolate Heaven*, London, Duckworth, 1997.

¹⁴ Mark Bostridge, "Reconstruction", *The Times Literary Supplement*, 5714, 5 ottobre 2012, p. 21; Alex Peake-Tomkinson, "Hundreds of handkerchiefs", *The Times Literary Supplement*, 5784, 7 febbraio 2014, p. 20.

conflitto. Attraverso queste due linee di produzione, artistica e letteraria la prima, rituale e monumentale, la seconda, l'idea negativa di una guerra inutile e dispendiosa è andata sedimentandosi nella cultura britannica. Nella sezione intitolata "Rappresentazione," assieme a un inventario dei più conosciuti prodotti culturali riguardanti il conflitto, viene fornita una sintesi del canone letterario inglese della prima guerra mondiale, mentre nella sezione che affronta l'argomento della commemorazione vengono presentate le principali iniziative adottate per commemorare il conflitto nel dopoguerra. In questa sezione viene anche esplorato il rapporto tra la letteratura e la commemorazione con degli esempi di come le due attività possano influenzarsi a vicenda e svolgere funzioni simili. Il terzo capitolo riguarda il complesso rapporto tra storia e finzione e cerca di sottolineare i problemi epistemologici impliciti nella ricostruzione narrativa degli eventi storici, sia che questi vengano presentati in un'opera storiografica o all'interno di un'opera di finzione. Nel capitolo vengono discusse questioni come la struttura dell'evento storico, il ruolo centrale del linguaggio e delle strategie discorsive nel dare un senso a un insieme di eventi, la natura testuale della storia e la conseguente difficoltà di accedere al passato se non attraverso altri testi. L'indagine propone una rassegna di riflessioni teoriche riguardanti il discorso storico e la sua intersezione con quello letterario a partire da Roland Barthes, attraverso la *linguistic turn*, inaugurata dall'opera di Hayden White, fino alle teorie del postmodernismo. L'obiettivo di questo vasto excursus teorico è quello di evidenziare i punti in comune tra storia e letteratura in modo da giustificare l'uso della finzione, e in particolare l'uso del romanzo storico, come strumento per conoscere il passato. La seconda parte del capitolo esamina il genere letterario del romanzo storico e presenta una storia della sua evoluzione all'interno della tradizione letteraria inglese. Il riferimento ad alcuni dei romanzi storici contemporanei di maggior successo permette di identificare le caratteristiche principali di questo genere letterario e di trovare nei testi un riflesso delle teorie su storia e narrazione esposte precedentemente; una breve ma importante sezione di questa seconda parte è poi dedicata al ruolo svolto dal paratesto nel romanzo storico. Il capitolo si chiude con una riflessione riguardante le funzioni del passato nella società contemporanea, evidenziando come il recupero di determinati episodi della storia possa assolvere a esigenze ideologiche o, in alcuni casi, consumistiche. Il quarto capitolo è dedicato all'analisi dei romanzi storici sulla Grande Guerra ed è diviso in due sezioni: la prima esamina i romanzi pubblicati nel corso degli anni Novanta e costituisce una premessa indispensabile per una corretta lettura e interpretazione dei romanzi storici che sono oggetto di questo studio. Opere come la *Regeneration Trilogy* di Pat Barker e *Birdsong* di

Sebastian Faulks hanno segnato l'approccio delle generazioni contemporanee al conflitto, proponendo delle interessanti considerazioni sulla formazione e sulla trasmissione della memoria della Grande Guerra in un'epoca – gli anni Novanta – in cui ogni legame diretto con quell'evento bellico andava affievolendosi a seguito della graduale scomparsa dei veterani e dei testimoni. Questo ricorso alla letteratura per conoscere il passato, come è stato accennato precedentemente e come verrà estensivamente chiarito nel corso della tesi, è particolarmente frequente per quanto riguarda la prima guerra mondiale. Come afferma James Campbell:

History 'itself' is known through texts, whether those texts be literary or cultural, and the Great War is now sufficiently recessed in time to be inaccessible to most living memories (those memories themselves constituting texts of a sort). It is thus now impossible to remember the war without in some way remembering through its literary texts, especially, for Anglophone audiences at least.¹⁵

La seconda parte del quarto capitolo accoglie l'analisi dei cinque romanzi storici. I romanzi sono osservati nel loro rapporto con il canone della letteratura della prima guerra mondiale e alla luce dei recenti studi sulla storia culturale del conflitto, per cercare di individuare le innovazioni tematiche che sono state incorporate dai testi. *My Dear, I Wanted to Tell You* osserva il conflitto attraverso il punto di vista di diversi personaggi, tra cui non combattenti e donne impegnate come infermiere negli ospedali del fronte e in quelli del fronte interno; al centro della storia c'è però la vicenda di un soldato ferito al volto e il resoconto dell'intervento di ricostruzione maxillofacciale a cui viene sottoposto; *The Heroes' Welcome* si concentra invece sulle conseguenze del conflitto e osserva la vita dei protagonisti del romanzo precedente negli anni del dopoguerra. Anche *Toby's Room* si occupa delle ferite al viso, ma parallelamente esplora la sofferenza dei familiari dei caduti e il lavoro degli artisti di guerra alla ricerca di un linguaggio per poter descrivere l'orrore del conflitto. I romanzi *The Lie* e *Field Service* sono ambientati nel dopoguerra e si occupano rispettivamente del difficile ritorno alla normalità di un reduce di guerra e dell'opera di bonifica e sistemazione dei cimiteri del fronte occidentale da parte della War Graves Commission.

Oltre a evidenziare il continuo interesse della letteratura inglese contemporanea per la guerra del 1914-1918, l'obiettivo della tesi è quello di osservare questi romanzi all'interno della vasta produzione letteraria sulla prima guerra mondiale per valutare quanto la loro rappresentazione del conflitto sia legata al mito della Grande Guerra e alla letteratura precedente. L'idea di fondo della tesi è che i romanzi oggetto di studio, pur mantenendosi ancorati al mito, affrontino anche temi

¹⁵ James Campbell, "Interpreting the War", in *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Vincent Sherry, (a cura di), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 262.

meno esplorati per proporre un'immagine della Grande Guerra più sfaccettata e sfumata: propongono, in sostanza, una narrazione 'aggiornata' che si sovrappone a un canovaccio mitico ben collaudato e in continua evoluzione; come sostiene Barbara Korte: “Despite the fact that it has been heavily mythologised, World War I has never been preserved as a static, unalterable myth: 1914-18 has always been a site of memory under construction and reconstruction.”¹⁶

¹⁶ Barbara Korte, “The Grandfathers' War: Re-Imagining World War I in British Novels and Films of the 1990s”, in *Retrovision. Reinventing the Past in Film and Fiction*, Deborah Cartmell, I. Q. Hunter, Imelda Whelehan, (a cura di), London; Sterling, Virginia, Pluto Press, 2001, p. 121.

1. Memoria, trauma e mito della Grande Guerra

1.1 Memoria

La prima guerra mondiale è un episodio storico radicato nella memoria nazionale di ogni paese europeo. Paul Connerton spiega che: “For many people, but especially for Europeans, the narrative of this century is unthinkable without the memory of the Great War. The image of the trenches from the Channel to the Swiss border is engraved in modern memory.”¹ Aldilà della maggiore o minore familiarità con gli eventi bellici, esiste un repertorio comune di immagini, credenze e miti che si presenta alla memoria di ognuno nel momento in cui il conflitto viene evocato. A cento anni di distanza, questo insieme di ricordi non è sparito dalla cultura e dalla vita pubblica del Regno Unito perché costituisce un evento ben sedimentato nella memoria collettiva di quella società. Con l'uso del termine memoria collettiva va inteso un approccio al passato che differisce dalla semplice conoscenza storica, come spiegano Jay Winter e Emmanuel Sivan: “Collective memory is not what historians say about the past. [...] Collective memory is not historical memory, though the two usually overlap at many points.”² Secondo Alon Confino il concetto di memoria: “has been used to denote very different things, which nonetheless share a topical common denominator: the ways in which people construct a sense of the past.”³ Una definizione di memoria collettiva potrebbe dunque essere la seguente: la memoria collettiva è costituita dal significato che una società attribuisce al proprio passato in un determinato momento storico; nel caso della Grande Guerra, potremmo quindi definire questa memoria come l'immagine del conflitto che la società ha accolto come valida e rappresentativa di quell'evento. La vasta letteratura scientifica che affronta lo studio della Grande Guerra attraverso il paradigma interpretativo della memoria, oltre a fornire numerosi esempi della percezione contemporanea del conflitto, è di per sé un indizio della fecondità di questo approccio allo studio della guerra e giustifica la necessità di una riflessione teorica sull'uso del

¹ Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 20.

² Jay Winter, Emmanuel Sivan, “Setting the Framework”, in *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Jay Winter, Emmanuel Sivan, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 8.

³ Alon Confino, “Collective Memory and Cultural History: Problems of Method”, *The American Historical Review*, 102, 5, 1997, p. 1386.

termine memoria, soprattutto per quanto riguarda il suo utilizzo in riferimento a soggetti collettivi come uno stato o una nazione.⁴

La memoria è prima di tutto una facoltà individuale che permette di immagazzinare, conservare, e riutilizzare informazioni. Essa fornisce la possibilità di ricostruire, a partire dai dati conservati nel nostro cervello, episodi appartenenti al passato e ci permette di richiamare alla mente eventi che abbiamo vissuto in prima persona nel corso della nostra vita. La memoria consente anche di ricordare il significato delle parole che utilizziamo, informazioni generali che riguardano il mondo, la geografia di una regione o di una città, oppure dati riguardanti la storia. La memoria permette inoltre di svolgere semplici azioni abituali: guidare l'auto, andare in bici, scrivere, e in generale tutte quelle azioni ripetitive che una persona è in grado di eseguire automaticamente. Queste facoltà sono proprie della memoria individuale e sono argomento di studio di discipline come la psicanalisi, la filosofia, le scienze cognitive e la psicologia. Il mutamento nell'approccio allo studio della memoria si ha con lo spostamento da un ambito cognitivo a uno sociologico. Il sociologo francese Maurice Halbwachs ha individuato, prima di altri, la necessità di avvicinarsi allo studio della memoria concentrandosi non solamente sul singolo individuo e sui suoi ricordi, quanto sulla società a cui quest'ultimo appartiene e sui rapporti che egli intrattiene con essa. Lo studio di Halbwachs riguardante la memoria collettiva inizia negli anni Venti e si concretizza in alcuni testi cardine: *I quadri sociali della memoria*; *Memorie di Terrasanta*; *La memoria collettiva*, che viene pubblicato postumo.⁵

La premessa da cui la teoria di Halbwachs nasce è semplice: la memoria appartiene all'individuo, ma è costruita socialmente. La memoria si crea attraverso l'interazione con il gruppo e viene attivata e completata dalla memoria degli altri: “i nostri ricordi vivono in noi come ricordi collettivi, e ci sono rammentati dagli altri, anche quando si tratta di avvenimenti in cui siamo stati coinvolti solo noi, e di oggetti che solo noi abbiamo visto.”⁶ Un ricordo si ricostruisce a partire da dati e nozioni che si trovano all'esterno degli individui, nella società o nei gruppi che li circondano e di cui fanno

⁴ Limitandosi alle monografie e non tenendo conto dei numerosi articoli o capitoli in volume che integrano il termine *memory* nel titolo si segnalano: Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*; Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*; Dan Todman, *The Great War. Myth and Memory*; Jay Winter, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th Century*; Virginie Renard, *The Great War and Postmodern Memory. The First World War in Late 20th-Century British Fiction (1985-2000)*; Martin Löschnigg, Marzena Sokolowska-Paryz, (a cura di), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*.

⁵ Maurice Halbwachs, *I quadri sociali della memoria* [1925], Napoli; Los Angeles, Ipermedium, 1996; *Memorie di Terrasanta* [1941], Venezia, Arsenale, 1988; *La memoria collettiva* [1950], Milano, Edizioni Unicopli, 1987. Nelle parentesi quadre che compaiono nelle note a piè di pagina e in bibliografia viene indicato l'anno della prima edizione in lingua originale del testo.

⁶ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, 1987, p. 38.

parte. I gruppi sociali aiutano il singolo nella pratica del ricordo e nella sua ricostruzione, anche qualora quest'attività riguardi solamente ricordi privati e personali: “Per rievocare il proprio passato, un uomo ha bisogno spesso di far ricorso ai ricordi degli altri. Utilizza punti di riferimento che esistono fuori di lui, e che sono stabiliti dalla società.”⁷ La memoria, sottolinea però Halbwachs, non appartiene al gruppo; i gruppi non hanno memoria, sono i singoli individui costituenti il gruppo che ricordano, ma in questa attività si appoggiano al gruppo sociale di cui fanno parte. La memoria si costruisce attraverso la partecipazione degli individui alla società e ai gruppi sociali: si forma – e si mantiene viva – quando esiste comunicazione tra i membri del gruppo. Ogni membro della società richiama alla mente e localizza⁸ i propri ricordi solamente all'interno della società e per farlo ha bisogno di punti di riferimento, quelli che Halbwachs definisce i quadri collettivi della memoria: “il risultato, la somma, la combinazione dei ricordi individuali di molti membri di una stessa società.”⁹ Questi quadri sono elementi mediatori tra la memoria individuale e la società: sono “gli strumenti di cui la memoria collettiva si serve per ricomporre un'immagine del passato che si accordi in ogni epoca con il pensiero dominante della società.”¹⁰ Il ricordo deve legarsi a date, luoghi, momenti, oppure a delle parole, o a dei ragionamenti, che hanno un significato sociale; solo in questo modo l'individuo è in grado di localizzarlo nell'insieme di ricordi che possiede, solo collegandolo a ciò che lo circonda riesce successivamente a rievocarlo: “non vi è possibilità di memoria al di fuori dei quadri di cui l'uomo che vive in una società si serve per fissare e ritrovare i ricordi.”¹¹ Se spariscono i quadri sociali di riferimento di un determinato gruppo, la memoria collettiva ne risente: se un gruppo si trasforma, si disgrega, oppure se i suoi i quadri di riferimento cambiano, una parte della sua memoria collettiva rischia di dissolversi.

Gli eventi più recenti sono spesso quelli più facili da ricordare perché il gruppo sociale nel quale si sono prodotti coincide con il gruppo di appartenenza e, di conseguenza, i quadri di riferimento all'interno dei quali i ricordi possono essere localizzati vengono continuamente aggiornati. Gli episodi più distanti nel tempo sono invece più difficili da localizzare, perché sono avvenuti all'interno di gruppi che possono essere spariti, oppure perché i quadri di riferimento di quei gruppi sono mutati. Il motivo per cui una persona è in grado di localizzare anche i ricordi più remoti risiede

⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁸ Solitamente si distingue tra 'riconoscimento' e 'localizzazione' dei ricordi: riconoscere significa avere la sensazione che un ricordo (una persona, un'immagine) si sia già presentata alla mente; localizzare significa ricordare in quale momento del tempo tale ricordo è stato registrato.

⁹ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, 1996, p. 3.

¹⁰ *Ibidem*, p. 3.

¹¹ *Ibidem*, p. 65.

nel fatto che fa simultaneamente parte di molti gruppi: gruppi più ristretti che adottano quadri di riferimento più stabili, come per esempio la famiglia, i colleghi di lavoro, gli appartenenti a una stessa classe sociale. Halbwachs sostiene che: “la memoria degli uomini dipende dai gruppi che li avvolgono maggiormente, e dalle idee o dalle immagini alle quali questi gruppi si interessano maggiormente.”¹² Per chiarire il funzionamento dei quadri di riferimento, Halbwachs propone un chiaro esempio di tipo spaziale paragonando i ricordi dominanti della società a delle grandi città su una mappa. Se consideriamo i quadri di riferimento come una mappa poco dettagliata, su cui compaiono solo le città più popolate e le più note vie di comunicazione, ci sarà molto facile localizzare i ricordi dominanti, ma molto più difficile localizzare i piccoli villaggi o le strade secondarie – intendendo con questi i ricordi specifici di gruppi più piccoli. Se però disponiamo di più carte, che riportano schematicamente diverse informazioni, come per esempio i fiumi, le catene montuose, o le stazioni ferroviarie, e le confrontiamo con la mappa di partenza, riusciremo a individuare anche i dettagli più insignificanti incrociando le informazioni derivate dall'esame d'insieme di tutte le mappe. Una dinamica molto simile è in atto nella memoria, conclude Halbwachs:

Ora, ci sembra che la memoria, in generale, proceda così. Dispone di *quadri* che sono molto semplici, e ai quali si riferisce molto spesso, portandoli sempre con sé. Può, in tutti i casi, ricostruirli in ogni istante, perché sono costituiti da nozioni che intervengono incessantemente nei suoi pensieri e in quelli degli altri, e che s'impongono ad essa con la stessa autorità delle forme del linguaggio. Per localizzare un ricordo occorre, in definitiva, collegarlo ad un insieme di altri ricordi di cui si conosce il posto nel tempo.¹³

Un esempio molto chiaro di funzionamento della memoria collettiva, proposto da Halbwachs in *La memoria collettiva*, è quello della classe di liceo: un professore di liceo incontra dopo molti anni un suo ex alunno e non serba alcun ricordo di lui. Queste due persone, che oggettivamente dovrebbero conservare lo stesso ricordo di quell'evento del passato – un professore ha insegnato in una classe in cui l'alunno era presente – si trovano invece nella situazione in cui uno dei due (il professore) ha perso memoria di quell'evento – o meglio di quel particolare alunno come soggetto facente parte di quell'evento. Secondo Halbwachs, essendo il gruppo della classe qualcosa di effimero, una volta terminato l'anno scolastico, il professore, fuoriuscitone, non ne serberà memoria, perché non ne farà più parte; per gli alunni, al contrario, grazie al rapporto di amicizia che li lega, quel gruppo durerà ancora per qualche tempo, si incontreranno spesso e potranno quindi

¹² *Ibidem*, p. 111.

¹³ *Ibidem*, p. 113. Corsivo dell'autore.

riattualizzare il ricordo del tempo trascorso assieme nella classe di liceo e mantenerlo vivo nella memoria.

Caratteristica della memoria collettiva è però quella di basarsi su diversi quadri di riferimento: “così come gli uomini fanno parte nello stesso tempo di molti gruppi differenti, così i ricordi di uno stesso fatto possono prendere posto in molti *quadri*, che rivelano delle memorie collettive distinte.”¹⁴ Se infatti, finora, si è parlato di memoria collettiva, in realtà, sarebbe più corretto utilizzare un termine plurale e parlare di memorie collettive. Se la memoria si localizza nei gruppi sociali ed è dettata dai loro quadri di riferimento, allora esistono tante memorie quanti gruppi sociali. In questa riflessione si situa una prima differenza tra storia e memoria collettiva: se la prima prevede un grado di oggettività e stabilità, la seconda è invece mutevole. Secondo Halbwachs, inoltre, memoria e storia divergono per ragioni di continuità. La memoria implica continuità e trasmissione all'interno del medesimo gruppo sociale; nella storia, al contrario, vi è discontinuità tra la società e i fatti che vengono narrati:

La memoria collettiva si distingue dalla storia almeno per due aspetti. È una corrente di pensiero continua, di una continuità che non ha nulla di artificiale, poiché non conserva del passato che ciò che ne è ancora vivo, o capace di vivere nella coscienza del gruppo. Per definizione non supera i limiti di questo gruppo.¹⁵

La memoria collettiva cessa infatti di esistere con la disgregazione del gruppo dimostrando quindi di esistere nei limiti spaziali e temporali dell'esistenza del gruppo sociale che la custodisce. Quando la trasmissione di un ricordo viene a mancare, perché l'ultimo testimone di un evento scompare, oppure la società si disperde, allora si presenta la necessità di fissare questo ricordo attraverso l'uso di un supporto, come può essere la scrittura.¹⁶ Il secondo aspetto fondamentale del pensiero di Halbwachs consiste nel considerare la memoria come il risultato di una ricostruzione. Il ricordo non è un oggetto puro e stabile, ma è dinamico e può modificarsi nel tempo: “il ricordo è in grandissima parte una ricostruzione del passato operata con l'aiuto di dati presi dal presente, e preparata d'altronde da altre ricostruzioni fatte in epoche anteriori, dalle quali l'immagine originale è già uscita abbondantemente alterata.”¹⁷ Questo concetto viene sottolineato da Halbwachs anche nell'introduzione a *Memorie di Terrasanta*; nel proporre un'analisi delle “credenze collettive”¹⁸ che

¹⁴ *Ibidem*, p. 114. Corsivo dell'autore.

¹⁵ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, 1987, p. 89.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 88.

¹⁷ *Ibidem*, p. 80.

¹⁸ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, 1988, p. 4.

si sono sviluppate attorno ai luoghi santi del cristianesimo, Halbwachs sostiene che: “la memoria collettiva ricostruisce i suoi ricordi in modo che si accordino alle idee e alle preoccupazioni contemporanee.”¹⁹ Il passato viene 'ricomposto' per far fronte a esigenze presenti, viene trasformato, arricchito, o impoverito, a seconda delle necessità dei gruppi sociali che lo riattualizzano: “la deformazione di alcuni dei nostri ricordi, si spiega però anche nel fatto che, questi *quadri*, cambiano da un periodo all'altro. La società raffigura il passato in modi diversi: modifica le sue convenzioni.”²⁰ Lo stesso pensiero è ripreso da David Lowenthal nel quinto capitolo di *The Past Is a Foreign Country*, dove l'autore affronta un'analisi di storia e memoria e afferma:

The prime function of memory, then, is not to preserve the past but to adapt it so as to enrich and manipulate the present. [...] Memories are not ready-made reflections of the past, but eclectic, selective reconstructions based on subsequent actions and perceptions and on ever-changing codes by which we delineate, symbolize, and classify the world around us.²¹

Nella sua opera postuma Halbwachs pone l'accento su due importanti punti di riferimento per la memoria: il tempo e lo spazio.²² Il primo fornisce una cornice, un quadro di riferimento, che può aiutare a ricordare determinati avvenimenti prestandovi una localizzazione temporale, per esempio una data; lo spazio, allo stesso modo, offre una localizzazione reale e concreta a cui gli avvenimenti si legano e li rende quindi più facilmente recuperabili alla memoria: “Quando un gruppo umano vive in un luogo adattato alla sue abitudini, non soltanto i suoi movimenti, ma persino i suoi pensieri si regolano sulla successione delle immagini materiali che gli oggetti esteriori rappresentano.”²³

L'utilizzo dello spazio come supporto alla memoria è una pratica che ha radici antiche; nell'episodio di Simonide di Ceo, raccontato da Cicerone nel *De oratore*, si trova un primo chiaro esempio di come l'ordine spaziale possa aiutare il ricordo: Simonide si trova a un banchetto, si allontana momentaneamente dalla sala perché due giovani uomini chiedono di lui e in quel frangente il soffitto crolla schiacciando tutti i presenti. I parenti di questi, volendo seppellire i loro cari, si trovano in difficoltà nel riconoscere i vari corpi ed è solo Simonide, ricordando il luogo in cui gli uomini sedevano a tavola, colui che riesce a identificare i corpi.²⁴ Dalla vicenda di Simonide

¹⁹ *Ibidem*, p. 156.

²⁰ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, 1996, p. 225. Corsivo dell'autore.

²¹ David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 210.

²² Cfr. Maurice Halbwachs, *op. cit.*, 1987, pp. 97-162.

²³ *Ibidem*, p. 140.

²⁴ Cfr. Marco Tullio Cicerone, *Opere retoriche*, Giuseppe Norcio, (a cura di), Torino, UTET, 1970, pp. 439-445.

deriva la mnemotecnica che prevede l'associazione dei ricordi a luoghi concreti per richiamarli più facilmente alla mente. In una società che può fare a meno di queste tecniche, soppiantate dalla stampa e dai moderni media, l'utilizzo di localizzazioni spaziali come supporto alla memoria cambia di valore ed è spesso investito di connotazioni ideologiche. Un esempio dell'importanza ricoperta dallo spazio, o meglio da determinati elementi simbolici situati nello spazio, nella costruzione e rappresentazione di una società o di una nazione si trova nell'esteso progetto curato dallo storico Pierre Nora che, tra il 1984 e il 1992, ha portato alla pubblicazione di sette volumi riguardanti il patrimonio culturale della Francia.²⁵ Pierre Nora si è concentrato sul rapporto tra memoria e spazio per elaborare il fortunato concetto di *lieux de mémoire* che, nella prefazione all'edizione inglese dell'opera, sintetizza nei seguenti termini: “a *lieu de mémoire* is any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of a community.”²⁶ Alla base dell'idea di Nora stanno le teorie di Halbwachs sul valore dello spazio: “è solo l'immagine dello spazio che, in ragione della sua stabilità, ci dà l'illusione di non cambiare attraverso il tempo e di ritrovare il passato nel presente;”²⁷ Nora tiene inoltre in considerazione il carattere aperto, dialettico, e mutabile della memoria, che si contrappone alla fissità della storia: “Memory is life [...] History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer.”²⁸ I *lieux de mémoire* nascono nel momento in cui la memoria diventa storia, ovvero nel momento in cui la pratica del ricordo non avviene più naturalmente e si manifesta la necessità di dover ricorrere alla creazione di supporti per poter conservare memoria di un determinato evento o personaggio del passato. Pierre Nora mantiene una visione sostanzialmente pessimistica della diffusione di questa pratica: secondo lo storico, la società contemporanea è caratterizzata da un'accelerazione della storia e da un disequilibrio tra passato e presente. Nel momento in cui la società tradizionale ha cominciato a scomparire, schiacciata dalla modernità e dalla cultura di massa, si è creata una frattura nella linea di trasmissione della memoria che ha portato alla scomparsa dei *milieux de mémoire* – gli ambienti della memoria in cui la trasmissione dei ricordi tra le generazioni avveniva in modo naturale.²⁹ La collettività sopperisce a questa perdita istituendo i luoghi della memoria,

²⁵ Pierre Nora, (a cura di), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992.

²⁶ Pierre Nora, “Preface to English-Language Edition: From *Lieux de Mémoire* to *Realms of Memory*”, in *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, Pierre Nora, (a cura di), New York, Columbia University Press, 1996, p. xvii.

²⁷ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, 1987, p. 162.

²⁸ Pierre Nora, “Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*”, *Representations*, 26, 1989, p. 8.

²⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 7.

delle costruzioni artificiali che nascono “with the sense that there is no spontaneous memory, that we must deliberately create archives, maintain anniversaries, organize celebrations, pronounce eulogies, and notarize bills because such activities no longer occur naturally.”³⁰ Questa pratica si addensa attorno a figure simboliche portatrici di valore identitario per il gruppo che le erige a propri elementi rappresentativi. Queste figure simboliche sono di tipo materiale, immateriale, ma anche ideale; Pierre Nora identifica in questo senso almeno tre tipologie di luogo della memoria:

Indeed, they are *lieux* in three senses of the word – material, symbolic, and functional. Even an apparently purely material site, like an archive, becomes a *lieu de mémoire* only if the imagination invests it with a symbolic aura. A purely functional site, like a classroom manual, a testament, or a veterans' reunion belongs to the category only inasmuch as it is also the object of a ritual. And the observance of a commemorative minute of silence, an extreme example of a strictly symbolic action, serves as a concentrated appeal to memory by literally breaking a temporal continuity. Moreover, the three aspects always coexist.³¹

Quello che caratterizza queste entità è in primo luogo il desiderio di ricordare che sta alla base della loro creazione. È proprio l'intervento volontario dell'uomo e la volontà di mantenere vivo un ricordo a distinguere il semplice sito storico dal luogo della memoria: “Without the intention to remember, *lieux de mémoire* would be indistinguishable from *lieux d'histoire*.”³² Nora sostiene inoltre che: “What makes certain prehistoric, geographical, archeological locations important as sites is often precisely what ought to exclude them from being *lieux de mémoire*: the absolute absence of a will to remember.”³³

Gli obiettivi dei luoghi della memoria sono molteplici: “to stop time, to block the work of forgetting, to establish a state of things, to immortalize death, to materialize the immaterial;”³⁴ essi servono a rendere tangibile il passato e a investirlo degli aspetti simbolici che il presente vi attribuisce. Nella prefazione all'opera, Nora esprime il desiderio di reinterpretare la storia della Francia in termini simbolici: la sua volontà non è quella di ricostruire o rappresentare il passato, ma di 'rimemorarlo,' ovvero di mettere in atto un processo che prevede la rilettura del passato per comprendere la sua natura simbolica nel presente.³⁵

Dalle riflessioni sulla memoria collettiva di Maurice Halbwachs deriva anche il concetto di

³⁰ *Ibidem*, p. 12.

³¹ *Ibidem*, pp. 18-19.

³² *Ibidem*, p. 19.

³³ *Ibidem*, pp. 20-21.

³⁴ *Ibidem*, p. 19.

³⁵ Cfr. Pierre Nora, *op. cit.*, 1996, p. xxiv.

'memoria culturale' che ha avuto larga diffusione grazie all'egittologo tedesco Jan Assmann. Assmann ricava da Halbwachs l'idea che la memoria sia mediata dalla società, che sia cioè costruita socialmente, e che sia sempre legata a uno specifico gruppo sociale.³⁶ Per integrare la definizione di Halbwachs, Jan Assmann si rifà alle teorie dell'etnologo Jan Vansina derivate dallo studio della trasmissione del ricordo nelle società prive di scrittura. In *Oral tradition as History* Vansina osserva la presenza di un lasso di tempo in cui la memoria della società sembra affievolirsi: questa lacuna, che definisce *floating gap*, si situa tra il ricordo del passato prossimo e quello del passato remoto.³⁷ Uno spazio grigio divide quei ricordi che possono ancora trovare riscontro all'interno di una società – per via dell'esistenza di testimoni diretti o perché vi sono dei membri del gruppo che ne hanno ricevuto un resoconto da parte di detti testimoni – e quei ricordi che risalgono a un tempo assoluto, o delle origini, di cui è impossibile che esista una memoria coeva. Partendo da questa distinzione Jan Assmann ipotizza una bipartizione della memoria collettiva in 'memoria comunicativa' e 'memoria culturale.' La memoria comunicativa è quel tipo di memoria collettiva che riguarda i ricordi recenti e che si basa sulla comunicazione quotidiana all'interno di un gruppo: si forma attraverso scambi di natura orale, non ha carattere specialistico e non è organizzata. La partecipazione alla memoria comunicativa è diffusa e non prevede una gerarchia tra i componenti del gruppo, tutti vi partecipano – secondo le loro possibilità e competenze – in uguale misura. Questo tipo di memoria è limitato nel tempo e non può estendersi per più di ottanta o cento anni, è dunque una memoria volatile che non possiede un carattere di fissità.³⁸ Proprio partendo da quest'ultimo punto Halbwachs ha definito la differenza tra la memoria collettiva e la storia: una transizione avviene nel momento in cui, a causa della scomparsa del gruppo sociale, o della mancanza di comunicazione al suo interno, si presentava la necessità di fissare in maniera più durevole il ricordo. Jan Assmann, contrariamente a Halbwachs, sostiene che la transizione dalla comunicazione orale a un sistema del ricordo maggiormente strutturato, capace di resistere al passare del tempo, caratterizza il passaggio da memoria comunicativa a memoria culturale. La memoria culturale riguarda un passato remoto e si tramanda attraverso una comunicazione cerimoniale che si basa su delle costruzioni culturali come “testi, danze, immagini e riti.”³⁹ Questa memoria, che è un'ulteriore espressione della memoria collettiva, è legata all'identità del gruppo

³⁶ Cfr. Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* [1992], Torino, Einaudi, 1997, p. 22.

³⁷ Jan Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 23.

³⁸ Cfr. Jan Assmann, *op. cit.*, 1997, pp. 25-26.

³⁹ *Ibidem*, p. 27.

perché codifica e struttura la conoscenza che il gruppo ha di se stesso e del suo passato. Assmann porta gli esempi dei momenti festivi, in cui la società, attraverso la partecipazione a riti e cerimonie, ha occasione di ricordare il proprio passato e quindi di rinforzare la propria identità. Proprio il riferimento alla festa – che è importante specialmente nel contesto delle società orali per cui, in assenza di scrittura, è la presenza durante i momenti festivi l'unica occasione di partecipazione alla memoria culturale – permette di comprendere il carattere cerimoniale della memoria culturale, che prevede una forma di “performance multimediale”⁴⁰ e non si basa, come può sembrare in apparenza, solamente su *media* di tipo verbale, ma su una molteplicità di sistemi di trasmissione ben codificati.⁴¹ Per queste ragioni, la partecipazione alla memoria culturale non è libera e diffusa, ma è organizzata gerarchicamente; la memoria culturale ha dei “detentori speciali: di essa fanno parte gli sciamani, i bardi, i *griot* così come i sacerdoti, gli insegnanti, gli artisti, gli scrittori, gli studiosi, i mandarini o come sempre si vogliono chiamare i delegati al sapere.”⁴²

La memoria culturale, al contrario della memoria comunicativa, riguarda episodi accaduti in un tempo assoluto: “si orienta in base a punti fissi nel passato. Anche in essa il passato non è in grado di conservarsi in quanto tale, ma si coagula piuttosto in figure simboliche a cui viene agganciato il ricordo.”⁴³ La memoria culturale si avvicina al mito per la sua struttura temporale e per i suoi contenuti, riguarda infatti: “una storia fondante, una storia che viene raccontata per chiarire il presente alla luce delle origini. [...] Attraverso il ricordo la storia diventa mito; in tal modo essa, lungi dal divenire non reale, solo ora si fa realtà, come forza durevole normativa e formativa.”⁴⁴ A questo proposito è bene ricordare che una società basa la propria identità e la propria integrità su un complesso comune di norme e su un passato caratterizzato da esperienze condivise: “Entrambi gli aspetti, quello normativo e quello narrativo, quello del criterio direttivo e quello del racconto, stabiliscono le fondamenta dell'appartenenza o dell'identità, e permettono al singolo di dire «noi».”⁴⁵ Perché il passato possa svolgere queste funzioni vi è la necessità che esso sia significativo per la società e che, di conseguenza, la società decida di riattualizzarne continuamente il ricordo. Questa attribuzione di valore appare in un certo senso tautologica, dato che il ricordo stesso, come afferma Assmann, è un atto di semiotizzazione: ricordando un evento del passato la società vi attribuisce un

⁴⁰ *Ibidem*, p. 30.

⁴¹ Sulla ritualità e sui diversi mezzi di trasmettere la memoria all'interno di un gruppo cfr. Paul Connerton, *op. cit.*, 1989.

⁴² Jan Assmann, *op. cit.*, 1997, p. 28. Corsivo dell'autore.

⁴³ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁵ *Ibidem*, p. xii.

senso, lo trasforma in storia fondante e lo consacra come qualcosa che non deve essere dimenticato.⁴⁶ Il passato che non è dotato di senso viene invece accantonato e rimane momentaneamente inerte, oppure cessa definitivamente di essere conservato. Il passato significativo viene mantenuto vivo perché in questo modo si conserva intatta l'identità del gruppo; proprio come una persona sviluppa e mantiene un'identità personale grazie alla sua memoria, anche un gruppo può fare altrettanto, ma, al contrario di un individuo, non può fare affidamento su una base neuronale come supporto per la memoria e il ricordo.⁴⁷ Questa mancanza sostanziale è colmata dall'esistenza della cultura che mantiene vivo il ricordo del passato attraverso “forme simboliche come i miti, i canti, le danze, i proverbi, le leggi, i testi sacri, le immagini, gli ornamenti, la pittura, i sentieri.”⁴⁸ Il punto fondamentale della tesi di Assmann è il nesso tra memoria, cultura, e identità. Lo sviluppo di una cultura del ricordo permette alla società di conservare l'insieme di ricordi e conoscenze da cui deriva la consapevolezza della propria unità. Mantenendo viva la memoria culturale una società conserva un'immagine di sé e perpetua la propria identità attraverso le generazioni.

Ulteriori riflessioni sulla memoria culturale in rapporto con l'identità e con il processo di autorappresentazione dei gruppi provengono dall'opera di Aleida Assmann. L'autrice considera la memoria culturale come il prodotto di due diverse dinamiche: “ci autodefiniamo attraverso quanto ricordiamo e dimentichiamo collettivamente.”⁴⁹ Ricordare e dimenticare sono due attività equivalenti nella costruzione della memoria culturale ed entrambe possono aver luogo in forma attiva o passiva. Dimenticare in maniera attiva significa eliminare, negare, o censurare intenzionalmente il passato, oppure distruggerne i resti materiali; la forma passiva della dimenticanza culturale è invece non intenzionale e prevede la perdita o il deterioramento dei ricordi per incuria o negligenza.⁵⁰ La pratica del ricordo si articola invece, secondo Aleida Assmann, in 'memoria funzionale' e 'memoria-archivio.' La memoria funzionale è memoria viva e attuale, ha un diretto legame con il presente e rappresenta il polo attivo del ricordare: nella memoria funzionale vengono conservati quei ricordi significativi che la società utilizza per autorappresentarsi e per definire la propria identità. La memoria-archivio è invece la controparte passiva del ricordo, funge

⁴⁶ Cfr. *Ibidem*, pp. 49-50.

⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 61.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁹ Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* [1999], Bologna, il Mulino, 2002, p. 68.

⁵⁰ Cfr. Aleida Assmann, “Canon and Archive”, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll, Ansgar Nünning, (a cura di), Berlin; New York, De Gruyter, 2008, p. 98.

da contenitore per quelle memorie che hanno perso una connessione diretta con il presente; lì viene conservata: “la «massa amorfa», il cumulo dei ricordi non organizzati e non utilizzati che rimane fuori dalla memoria funzionale [...] Questo tipo di memoria, in parte latente e in parte inconscia, non è l'opposto della memoria funzionale, ma piuttosto il suo sfondo.”⁵¹ Come spiega Aleida Assmann, la memoria culturale mantiene in circolazione il ricordo di determinati eventi, insieme a una selezione di testi e opere significative e conserva quegli elementi e quei ricordi che, seppur non utilizzati quotidianamente dalla società, non sono ancora pronti per essere dimenticati:

Cultural memory, then, is based on two separate functions: the presentation of a narrow selection of sacred texts, artistic masterpieces, or historic key events in a timeless framework; and the storing of documents and artifacts of the past that do not at all meet these standards but are nevertheless deemed interesting or important enough to not let them vanish on the highway to total oblivion.⁵²

In questa descrizione emergono chiaramente i due poli del ricordo sopra descritti: un ristretto insieme di materiale 'circolante' e del materiale 'archiviato.' L'autrice chiarisce ulteriormente questa dinamica attraverso un chiaro esempio in cui paragona la memoria culturale alle sale di un museo:

The museum presents its prestigious objects to the viewers in representative shows which are arranged to catch attention and make a lasting impression. The same museum also houses storerooms stuffed with other paintings and objects in peripheral spaces such as cellars or attics which are not publicly presented. In the following, I will refer to the actively circulated memory that keeps the past present as the *canon* and the passively stored memory that preserves the past past as the *archive*.⁵³

Canone e archivio rappresentano rispettivamente la dimensione attiva e le istituzioni passive della memoria culturale. Se la parola 'archivio' non presenta dubbi rispetto al suo significato, occorre aprire una breve parentesi sul significato del termine 'canone' per capire in che accezione viene utilizzato in riferimento alla memoria. Jan Assmann lo definisce in questi termini: “Per canone intendiamo quella forma della tradizione in cui quest'ultima raggiunge il suo grado vincolante più alto rispetto al contenuto e la sua massima fissazione formale: non si può aggiungere, né levare, né cambiare nulla.”⁵⁴ L'autore fa riferimento in questa sede a una tradizione che viene tramandata oralmente, o attraverso rituali ben codificati che vengono ripetuti: nelle società orali la cultura si conserva intatta solamente se i suoi rituali vengono eseguiti correttamente, ciò che conta è

⁵¹ Aleida Assmann, *op. cit.*, 2002, p. 151.

⁵² Aleida Assmann, *op. cit.*, 2008, p. 101.

⁵³ *Ibidem*, p. 98. Corsivo dell'autrice.

⁵⁴ Jan Assmann, *op. cit.*, 1997, p. 74.

infatti la non variabilità del rito; Assmann definisce quest'idea 'coerenza rituale.' L'importanza dei riti nel rapporto con il passato viene evidenziata anche da Paul Connerton nel suo saggio *How Societies Remember*: Connerton sostiene che i rituali, proprio grazie alla loro ripetitività e alla loro stabilità nel tempo, implicano un diretto rapporto di continuità con il passato.⁵⁵

Con il passaggio dall'oralità alla scrittura ci si muove dalla coerenza rituale a quella 'testuale,' ma il concetto di non variabilità del canone resta immutato: “si riferisce alla mancanza di deviazioni nella sequenza delle ripetizioni. L'affinità con ciò che abbiamo descritto come *coerenza rituale* è evidente. Potremmo dunque definire il canone come «la prosecuzione della coerenza rituale nel medium della tradizione scritta».”⁵⁶ Nell'utilizzo moderno il significato di canone deriva dall'uso che ne ha fatto la chiesa: definisce un *corpus* di testi sacri che, per via di una decisione sinodale – che ha dunque forza di legge – è stato elevato a lista rappresentativa e vincolante di una liturgia. Il canone acquista in questo caso un valore come strumento normativo, elemento imprescindibile per mantenere intatta la struttura connettiva di un gruppo. Da questo uso ecclesiastico scaturisce anche il più moderno significato in uso nella tradizione occidentale: “patrimonio tradizionale autorevole e intoccabile, il quale può consistere di testi sacri (ossia religiosi), o di testi classici (ossia poetici, filosofici e scientifici).”⁵⁷ Una definizione simile, ma che abbraccia un più ampio spettro di elementi, è invece quella proposta da Aleida Assmann, secondo cui il canone, attraverso un rigoroso processo di selezione, assicura un posto all'interno della memoria funzionale a un ristretto numero di “normative and formative texts, places, persons, artifacts, and myths.”⁵⁸ Il canone della memoria culturale è dunque quell'insieme di pratiche, narrazioni ed elementi simbolici – sia fisici che immateriali – che una comunità trasmette di generazione in generazione e che viene usato come metro per definire la partecipazione e l'appartenenza alla comunità. Come spiega Aleida Assmann:

Nation-states produce narrative versions of their past which are taught, embraced, and referred to as their collective autobiography. National history is taught via history textbooks, which have been appropriately termed “weapons of mass instruction” (Charles Ingrao). National history is also presented in the public arena in the form of monuments and commemoration dates. To participate in a national memory is to know the key events of the nation's history, to embrace its symbols, and connect to its festive dates.⁵⁹

Alla luce di questa considerazione è molto facile riconoscere nella prima guerra mondiale un

⁵⁵ Cfr. Paul Connerton, *op. cit.*, 1989, pp. 53-61.

⁵⁶ Jan Assmann, *op. cit.*, 1997, p. 76. Corsivo dell'autore.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 89.

⁵⁸ Aleida Assmann, *op. cit.*, 2008, p. 100.

⁵⁹ Aleida Assmann, *op. cit.*, 2008, p. 101.

elemento centrale della memoria culturale del Regno Unito – un elemento, quindi, del canone. Lo storico Ross Wilson afferma che i fatti accaduti sul fronte occidentale possono essere considerati una risorsa simbolica:⁶⁰ la Grande Guerra ha generato figure simboliche che vengono tramandate come parte della storia nazionale e che si sono diffuse attraverso i canali più diversi. I libri di storia, come ha indicato Aleida Assmann, sono uno dei principali canali di diffusione, ma anche la letteratura, l'arte, il cinema e la televisione hanno a più riprese attinto a questo bacino di simboli e hanno contribuito a diffondere specifiche narrazioni della guerra attraverso le quali la popolazione britannica ha formato un'idea condivisa del conflitto. Queste narrazioni, a dispetto del mezzo con cui vengono trasmesse, tendono a concentrarsi sulle medesime immagini, in questo modo costituiscono un repertorio di simboli facilmente riconoscibili che rende la prima guerra mondiale un evento immediatamente identificabile e localizzabile da ogni membro della società.

Ricordare la Grande Guerra significa anche riconoscere l'importanza che ha svolto, e che svolge tuttora, nella formazione dell'identità nazionale; sempre secondo Ross Wilson: “The war is still spoken of as a national tragedy, a 'private British sorrow' where an entire generation was lost (after Terraine 1980). The sense of trauma which persists in Britain regarding the war on the Western Front is palpable.”⁶¹ Questa narrazione del conflitto come tragedia nazionale è la corrente percezione che la società britannica ha della prima guerra mondiale, la guerra è ricordata in termini negativi e sono gli aspetti più drammatici a essere ricordati, ma questa lettura si scontra con l'interpretazione fornita da chi vede invece nella guerra una manifestazione di unità nazionale e un esempio di successo militare dell'esercito britannico. Molti storici militari sostengono che la memoria contemporanea del conflitto restituisce una scorretta rappresentazione della guerra, dipingendo solamente uno stereotipo molto lontano dalla realtà. Appare chiaro che comprendere la differenza tra storia e memoria, come emerge da alcune riflessioni contenute in questo capitolo, è un importante punto di partenza per discutere e capire il radicamento di una determinata percezione della Grande Guerra nella cultura contemporanea britannica. La differenza tra storia e memoria è già emersa dalle riflessioni di Maurice Halbwachs, ma anche di Pierre Nora, che evidenzia il carattere tangibile della memoria: “Memory takes root in the concrete, in spaces, gestures, images, and objects.”⁶² Tenendo sempre presente che la memoria culturale è selettiva, va innanzitutto

⁶⁰ Cfr. Ross J. Wilson, “The Trenches in British Popular Memory”, *InterCulture*, 5, 2, 2008, p. 114.

⁶¹ Ross J. Wilson, “Memory and Trauma: Narrating the Western Front 1914-1918”, *Rethinking History*, 13, 2, 2009, p. 253.

⁶² Pierre Nora, *op. cit.*, 1989, p. 9.

individuato che 'cosa' viene ricordato della prima guerra mondiale e quanto questa narrazione sia considerata rappresentativa dell'esperienza della popolazione britannica nei cinquantadue mesi di guerra. Quello che viene ricordato attraverso cerimonie, monumenti, testi e immagini ha assunto la forma di un mito: il mito della Grande Guerra, una narrazione che, a partire dal dopoguerra, si è creata, si è consolidata, si è trasmessa, e governa tuttora i discorsi riguardanti l'interpretazione del conflitto nel Regno Unito. Ross Wilson denuncia: “a lack of historical perspective for what is critically termed the 'myths and memory' of the war, or perhaps, more kindly, the 'popular perception' of the conflict in Britain.”⁶³ Perché determinate percezioni della guerra si sono imposte su altre? Perché queste differiscono dall'interpretazione storiografica di alcuni storici militari? Il tentativo di rispondere a queste domande è il primo passo per comprendere l'ambigua resistenza del mito della Grande Guerra all'interno della memoria culturale britannica.

1.2 Trauma

Il ricordo della prima guerra mondiale è legato in maniera indissolubile al concetto di trauma. L'associazione tra questi due elementi può essere osservata su due piani distinti, come avviene per la memoria, anche il trauma si trova infatti scisso tra una dimensione individuale e una collettiva: in primo luogo la guerra ebbe un impatto traumatico sui suoi partecipanti; in secondo luogo, come sottolineato da Ross Wilson, esiste un senso di trauma che pervade la società britannica e che si avverte ancora oggi, nonostante quell'evento storico sia ormai distante nel tempo.

Il trauma è etimologicamente una ferita, una lesione del corpo causata da un agente esterno; il trasferimento di significato da una sfera fisica a una psicologica avviene nel corso del Diciannovesimo secolo. Inizialmente, il termine 'trauma' – in senso psicologico – viene utilizzato in campo medico come attributo nella definizione di alcune patologie nervose derivanti da incidenti di tipo industriale o ferroviario. L'importanza dell'incidente ferroviario nello sviluppo degli studi medici sul trauma viene sottolineata da Ralph Harrington:

The railway accident as an agent of traumatic experience occupies an important place in the history of mid- and late-nineteenth-century medical and medico-legal discourses over trauma and traumatic disorder. In fact, it can be argued that systematic medical theorization about psychological trauma in the modern West commenced with the response of mid-Victorian medical practitioners to the so-called

⁶³ Ross J. Wilson, *Cultural Heritage of the Great War in Britain*, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 2-3.

railway spine condition.⁶⁴

Il trauma si configura in questo modo come una sorta di effetto collaterale legato a un evento imprevisto che colpisce l'individuo. In questa accezione, il concetto di evento traumatico viene utilizzato dai maggiori specialisti che si dedicarono allo studio dell'isteria e delle nevrosi sul finire dell'Ottocento. Ruth Leys afferma:

[T]he term trauma acquired a more psychological meaning when it was employed by J. M. Charcot, Pierre Janet, Alfred Binet, Morton Prince, Josef Breuer, Sigmund Freud, and other turn-of-the-century figures to describe the wounding of the *mind* brought about by sudden, unexpected, emotional shock. The emphasis began to fall on the hysterical shattering of the personality consequent on a situation of extreme terror or fright.⁶⁵

Come accennato poco sopra, lo sviluppo dell'idea di trauma psicologico si lega all'evoluzione tecnologica e industriale della società e di conseguenza all'avvento della modernità. Non è un caso che l'affermazione del trauma, così come lo conosciamo oggi, sia legata all'evento che coniuga al suo interno modernità, tecnologia, industria e distruzione di massa: la prima guerra mondiale. Inoltre, come spiega Rachele Branchini, la prima guerra mondiale sintetizza perfettamente la dimensione personale e quella collettiva del trauma:

[È] con l'esperienza della Prima Guerra Mondiale che la nozione inizia ad assumere le caratteristiche che ancora oggi le sono proprie. O meglio, è la Prima Guerra Mondiale, con la sua enorme scia di soldati traumatizzati, a coagulare due dimensioni del concetto di trauma fino ad allora rimaste piuttosto separate: quella politico-collettiva (il cui crescente peso sociale è alla base della creazione dei moderni sistemi di previdenza sociale) e quella psicologica e privata.⁶⁶

Le peculiarità della guerra ne hanno fatto un evento non comune, difficile da assimilare e da comprendere per molti degli uomini coinvolti: moltissimi soldati crollavano sotto il peso delle difficoltà imposte dalla guerra di trincea. I soldati che manifestavano sintomi di tipo nervoso erano inizialmente guardati con sospetto. In alcuni casi i soldati erano etichettati come malati di mente, i disturbi che manifestavano venivano attribuiti a fattori genetici ed ereditari – un retaggio del

⁶⁴ Ralph Harrington, "The Railway Accident: Trains, Trauma, and Technological Crises in Nineteenth-Century Britain", in *Traumatic Pasts. History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Mark S. Micale, Paul Lerner, (a cura di), Cambridge; New York; Oakleigh; Madrid; Cape Town, Cambridge University Press, 2001, pp. 31-32.

⁶⁵ Ruth Leys, *Trauma. A Genealogy*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 2000, pp. 3-4. Corsivo dell'autrice.

⁶⁶ Rachele Branchini, "Trauma Studies: prospettive e problemi", *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 2, 2013, p. 391.

Diciannovesimo secolo secondo cui la malattia mentale derivava da una debolezza trasmessa per via ereditaria. Molti uomini venivano invece considerati simulatori o codardi: l'assenza di ferite fisiche visibili portava spesso a credere che i disturbi manifestati potessero essere inventati per sfuggire alla trincea e per evitare di svolgere il proprio dovere. Le autorità medico-militari si trovarono presto a fronteggiare una enorme quantità di casi di questo tipo e, di conseguenza, anche le categorie delle sindromi associate al combattimento dovettero essere ridiscusse, perché difficilmente inquadrabili nei tradizionali modelli interpretativi della medicina del tempo di pace. Da queste riflessioni è evidente anche la dimensione politica di questo fenomeno che richiese un cambio di paradigma e una riconsiderazione della definizione stessa di patologia per poter affrontare la crescente difficoltà di gestione di queste malattie a livello medico e sociale.

I numerosi disturbi di varia natura originati al fronte vennero dunque raggruppati sotto l'etichetta dello *shell shock* – letteralmente shock da bombardamento. Il termine *shell shock* fu utilizzato per la prima volta nel 1915 dallo psicologo Charles S. Myers in un articolo sulla celebre rivista *The Lancet*.⁶⁷ l'espressione era inizialmente utilizzata per descrivere il crollo psicofisico dei soldati, spesso accompagnato da sintomi come stati confusionali, amnesia, insonnia, stati catatonici, tremori, mutismo, perdita dell'udito o paralisi, che rendevano gli uomini temporaneamente inabili al servizio. Secondo un modello interpretativo di tipo 'organico', le cause del disturbo erano inizialmente attribuite ai danni causati al cervello, o al sistema nervoso centrale, da una forte esplosione che investiva il soldato, ma ci si accorse presto che gli stessi sintomi erano riscontrabili anche in soldati che non avevano preso parte ai combattimenti. La vera causa dello shock da bombardamento fu successivamente riconosciuta nello stress psicofisico del servizio attivo, nell'esposizione quotidiana al pericolo e alla morte, nel continuo stato di paura e tensione in cui i soldati erano costretti a vivere. I sintomi del trauma si mostravano molto spesso attraverso la reiterazione dell'evento scatenante attraverso disturbi invalidanti dal punto di vista psicologico quali: flashback, incubi e allucinazioni. I medici più ortodossi si trovarono spiazzati di fronte ai primi casi di shock da bombardamento che giunsero in Inghilterra. Le cure prescritte consistevano in una dieta sana, riposo, isolamento: era evidente che l'esperienza di guerra aveva avuto un effetto psicologico sui pazienti, quindi l'intento dei medici era quello di aiutarli a dimenticare quanto avevano passato fornendo, oltre a cure tradizionali, anche delle distrazioni. Inutile sottolineare che l'efficacia di questo tipo di cura non era garantita: la guarigione, quando avveniva, era spesso di

⁶⁷ Cfr. Jay Winter, "Shell Shock", in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 315.

breve durata e i casi di ricaduta numerosissimi. I trattamenti ricevuti dai soldati potevano variare in base al luogo di ricovero, secondo Stone i soldati diagnosticati con shock da bombardamento si trovavano di fronte a tre possibilità nel momento in cui dovevano essere assegnati a un ospedale nel Regno Unito: nella migliore delle ipotesi i soldati potevano essere ricoverati in uno degli ospedali specializzati nella cura di questa patologia, dove incontravano personale medico formato e migliori condizioni di degenza; il secondo livello era costituito dalle sezioni neurologiche dei General War Hospital, oppure, nel peggiore dei casi, il ricovero avveniva nei reparti generali degli ospedali militari, qui i soldati affetti da *shell shock* venivano mescolati ad altri pazienti con ferite fisiche e spesso il personale medico mancava di una formazione adeguata. I centri principali per la cura dello *shell shock* erano il National Hospital di Queen Square a Londra, l'ospedale di Maghull, vicino a Liverpool, e il Craiglockhart Military Hospital nei pressi di Edimburgo. Le principali terapie praticate in questi centri specializzati erano essenzialmente due: una di tipo disciplinare e una di orientamento analitico. Questi diversi metodi di cura sono incarnati dalle figure di due medici, forse i più noti che si occuparono di questo disturbo nel Regno Unito: i dottori Lewis R. Yealland e William H. R. Rivers. Il medico di origine canadese Lewis Yealland, che durante la guerra lavorò principalmente presso il National Hospital di Queen Square a Londra, è un rappresentante della terapia disciplinare. Nella visione degli aderenti a questa corrente, la nevrosi di guerra era il risultato di problemi congeniti che la guerra aveva solamente reso espliciti; inoltre, dal punto di vista morale, la patologia era considerata una sorta di rifiuto del soldato di fare fronte alle proprie responsabilità. Il loro approccio consisteva nella suggestione e nella persuasione dei pazienti: in accordo con questa visione, lo scopo della terapia disciplinare era quello di rendere spiacevoli le conseguenze del persistere dei sintomi in modo da indurre il paziente ad abbandonarli. L'obiettivo della terapia disciplinare era quello di agire sulla volontà del soldato per ricondurlo al suo ruolo e il sistema di cura si basava sull'uso dell'autorità, dell'isolamento, o sull'utilizzo di apparati per applicare scariche elettriche al corpo del paziente; la faradizzazione divenne in effetti uno dei metodi più popolari per la cura dei casi di *shell shock*.⁶⁸ La controparte a questa terapia è quella offerta dalla *talking cure* di William Rivers, un antropologo e psicologo che durante il conflitto prestò servizio presso l'ospedale psichiatrico di Craiglockhart e che è ritenuto uno dei pionieri della psicoterapia. Secondo il dottor Rivers, e in generale secondo i seguaci della scuola di pensiero

⁶⁸ Cfr. Martin Stone, "Shellshock and the Psychologists", in *The Anatomy of Madness. Essays in the History of Psychiatry. Volume II*, William F. Bynum, Roy Porter, Michael Shepherd, (a cura di), London; New York, Tavistock, 1985, p. 252.

analitica, l'eziologia del disturbo era da ricercare nel conflitto tra paura e senso del dovere del soldato, che si risolveva con una fuga nella malattia; i sintomi della nevrosi erano dunque l'espressione di un conflitto inconscio, slegato dalla volontà dell'individuo, che la repressione della paura e delle esperienze traumatiche avevano relegato in una sfera inaccessibile della mente del soldato. La terapia doveva tentare di rimuovere i sintomi facendo rivivere al paziente l'evento traumatico che era stato represso: questo veniva ottenuto durante sessioni di psicoterapia, o ricorrendo all'uso dell'ipnosi.⁶⁹ Nel dopoguerra Rivers fu uno dei promotori delle idee di Freud nel Regno Unito, ma il suo approccio alla cura delle nevrosi era solo in parte ispirato dalla psicanalisi freudiana, che riteneva utile per i concetti di inconscio e di repressione. William Rivers deve la sua fama anche al fatto di essere stato il terapeuta di Siegfried Sassoon, uno dei più conosciuti *war poets* inglesi.⁷⁰

Le dimensioni del fenomeno sono vaste, nel Regno Unito, nel 1916, i casi di shock da bombardamento costituivano il quaranta per cento delle perdite in zona di guerra.⁷¹ Martin Stone, pur sottolineandone l'incompletezza nei dati e la difficoltà nell'interpretazione delle statistiche mediche ufficiali, riporta le seguenti cifre:

[A]bout 80,000 shellshock cases passed through army hospitals of which approximately 30,000 ended up in institutions in the UK. Sir John Collie, who was appointed to run the pensions arrangements for shellshock cases, claimed that it was responsible for around 200,000 discharges from active service and there are a number of reasons for believing that the official figures do not realistically reflect the extent to which shellshock was a drain on manpower.⁷²

Stone ricorda inoltre la persistenza del fenomeno nel dopoguerra sottolineando che:

This problem did not go away when the war ended but remained in the form of a large number of 'neurasthenic' ex-servicemen who besides requiring expensive medical treatment and being unfit for work were responsible for an enormous pensions bill. Indeed, as late as 1939, the government was still paying out £2.000.000 per annum to the victims of shellshock.⁷³

⁶⁹ Descrizioni dei diversi approcci della medicina britannica allo shock da bombardamento si trovano in: Eric Leed, *op. cit.*, 1979, pp.163-192; Martin Stone, *op. cit.*, 1985, pp. 242-271; Peter Leese, "Why Are They Not Cured? British Shellshock Treatment During the Great War", in *Traumatic Pasts. History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Mark S. Micale, Paul Lerner, (a cura di), Cambridge; New York; Oakleigh; Madrid; Cape Town, Cambridge University Press, 2001, pp. 205-221.

⁷⁰ William H. R. Rivers compare come personaggio in due importanti opere letterarie: nella trilogia autobiografica di Siegfried Sassoon (William Rivers è l'unico personaggio a mantenere il nome originale nella trilogia di Sassoon) e nella trilogia di romanzi storici di Pat Barker. Siegfried Sassoon, *The Complete Memoirs of George Sherston* [1937], London, Faber & Faber, 1984; Pat Barker, *The Regeneration Trilogy* [1991-1995], London, Penguin, 2014.

⁷¹ Cfr. Martin Stone, *op. cit.*, 1985, p. 249.

⁷² Martin Stone, *op. cit.*, 1985, p. 249.

⁷³ *Ibidem*, p. 248.

L'importanza dello *shell shock* nel Regno Unito è innegabile, tanto che, secondo Jay Winter: “[it] has served as a prism through which much of the cultural history of the 1914-18 war has been viewed.”⁷⁴

La seconda guerra mondiale diede nuovo impulso agli studi sulle vittime di eventi traumatici: il personale militare, come per il conflitto precedente, mostrava segni di disturbi psicologici riconducibili a quelli esperiti dai soldati nella prima guerra mondiale, ma un'altra categoria di vittime diventerà, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, oggetto di studio: i sopravvissuti ai campi di concentramento nazisti. Secondo Ruth Leys l'olocausto costituisce: “the crucial trauma of the century.”⁷⁵ L'interesse nei confronti dei testimoni dello sterminio nazista si concretizza nello sforzo di registrare e preservare la loro memoria all'interno di archivi. L'esempio più conosciuto è la raccolta di migliaia di interviste a sopravvissuti videoregistrate e conservate presso il Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies dell'università di Yale sotto la supervisione di Dori Laub e Geoffrey Hartmann.⁷⁶

Il punto di svolta per lo sviluppo delle teorie sul trauma giunge però negli anni Ottanta quando, anche dopo una campagna di sensibilizzazione politica messa in moto dai reduci della guerra del Vietnam, il disturbo riceve un riconoscimento medico ufficiale. All'interno del *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, il manuale diagnostico dell'American Psychiatric Association, viene inserita una voce denominata *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD). Per la prima volta l'American Psychiatric Association riconosce formalmente che un disturbo psichiatrico possa essere causato da fattori ambientali. Dopo questo passaggio, il campo di applicazione della categoria del trauma si allarga, non solo alle reazioni individuali all'esperienza del combattimento o di catastrofi naturali, ma a tutta una serie di eventi non ordinari che possono generare problemi psichiatrici permanenti quali la violenza sessuale o l'abuso minorile. Secondo la definizione fornita nella terza edizione aggiornata del manuale, il disturbo da stress post-traumatico si configura come: “the development of characteristic symptoms following a psychologically distressing event that is outside the range of usual human experience.”⁷⁷

⁷⁴ Jay Winter, “Shell-Shock and the Cultural History of the Great War”, *Journal of Contemporary History*, 35, 1, 2000, p. 8.

⁷⁵ Ruth Leys, *op. cit.*, p. 15. Corsivo dell'autrice.

⁷⁶ Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies. Accessibile a: <https://fortunoff.library.yale.edu>. Visualizzato il 25/06/2019.

⁷⁷ American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Third Edition Revised*, Washington, DC, American Psychiatric Association, 1987, p. 247.

A seguito di questa approvazione ufficiale, il concetto di trauma inizia a essere utilizzato in campi distanti dalla medicina, diventando un utile strumento interpretativo in discipline come la letteratura, gli studi sulla memoria, la storia e la sociologia.⁷⁸ Le teorie sul trauma prendono ispirazione da diverse scuole critiche, come per esempio la psicanalisi freudiana, il femminismo, per quanto concerne il discorso relativo agli abusi sessuali, e il decostruzionismo. Quello di Freud è sicuramente uno dei nomi che compare con maggior frequenza negli studi sul trauma e molti dei concetti da lui elaborati stanno alla base degli sviluppi teorici di questa categoria critica. In *Studi sull'isteria*,⁷⁹ pubblicato assieme al collega Josef Breuer nel 1895, Freud abbozza l'idea che il trauma sia il frutto di un'esperienza rimossa. In *Progetto di una psicologia*, un testo redatto nel 1895 rimasto incompleto e inedito, Freud propone il concetto di *nachträglichkeit* (latenza); presentando un caso di studio su una paziente affetta da isteria formula la seguente ipotesi: “Troviamo sempre che viene rimosso un ricordo il quale è diventato un trauma *solamente più tardi*.”⁸⁰ Nell'*Introduzione al libro 'Psicoanalisi delle nevrosi di guerra'* Freud ritorna ancora sulla correlazione tra trauma e rimozione affermando che: “dopo tutto la rimozione che sta alla base di ogni nevrosi può a buon diritto essere definita come la reazione a un trauma.”⁸¹ In *Al di là del principio di piacere*⁸² viene invece sviluppata l'idea della coazione a ripetere che diventerà centrale nella teoria sul trauma. L'idea di latenza viene poi ripresa da Freud in *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* – il testo che viene citato più spesso nei *trauma studies* – legandola a un evento esterno, in questo caso all'incidente ferroviario:

Succede che un uomo lascia in apparenza incolume il luogo in cui ha sofferto un accidente pauroso, ad esempio una collisione di treni. Nel corso della settimana seguente sviluppa però una serie di gravi sintomi psichici e motori, che si possono far derivare soltanto dallo shock, da quella scossa o cosa qualsiasi accaduta in quell'occasione. Egli ha adesso una 'nevrosi traumatica'.⁸³

⁷⁸ Una riflessione sull'origine delle teorie sul trauma e sul carattere interdisciplinare di questa categoria critica viene presentata in Roger Luckhurst, “Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology, and Trauma Theory”, in *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh, (a cura di), Oxford; New York, Oxford University Press, 2006, pp. 497-507.

⁷⁹ Josef Breuer, Sigmund Freud, “Studi sull'isteria”, in *Opere. Volume 1. Studi sull'isteria e altri scritti. 1886-1895*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 161-440.

⁸⁰ Sigmund Freud, “Progetto di una psicologia”, in *Opere. Volume 2. Progetto di una psicologia e altri scritti. 1892-1899*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 256. Corsivo mio.

⁸¹ Sigmund Freud, “Introduzione al libro 'Psicoanalisi delle nevrosi di guerra'”, in *Opere. Volume 9. L'Io e L'Es e altri scritti. 1917-1923*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 75.

⁸² Sigmund Freud, “Al di là del principio di piacere”, in *Opere. Volume 9. L'Io e L'Es e altri scritti. 1917-1923*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 187-249.

⁸³ Sigmund Freud, “L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi,” in *Opere. Volume 11. L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti. 1930-1938*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 391.

I concetti freudiani di latenza, di rimozione e di ripetizione compulsiva dell'evento costituiscono un punto di partenza per gli sviluppi degli studi sul trauma. È proprio dalle considerazioni di Freud che muovono gli accademici ritenuti fondatori dei *trauma studies*: un gruppo di allievi e colleghi di Paul De Man attivi presso l'università di Yale tra i quali troviamo Cathy Caruth, Shoshana Felman, e Geoffery Hartmann. I testi cardine che stanno alla base della popolarità delle loro teorie sono stati pubblicati nel corso degli anni Novanta: *Testimony* di Dori Laub e Shoshana Felman, *Trauma: Explorations in Memory* e *Unclaimed Experience* di Cathy Caruth.⁸⁴ Da questi testi emerge innanzitutto la natura interdisciplinare delle teorie sul trauma; il volume curato da Cathy Caruth e pubblicato nel 1995, *Trauma: Explorations in Memory*, raccoglie infatti contributi scritti da critici letterari, registi, sociologi e psichiatri. La definizione di trauma proposta da Cathy Caruth nel volume è la seguente:

[A] response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event. [...] The pathology consists [...] solely in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.⁸⁵

Nella definizione di Caruth si legge chiaramente l'impronta freudiana: l'accento è posto sulla ricezione dell'evento traumatico, che avviene solamente dopo un periodo di latenza, e sulla sua comprensione che appare incompleta. Il soggetto traumatizzato non comprende immediatamente quello che gli sta accadendo e di conseguenza non registra l'esperienza come un dato appartenente al passato, l'evento traumatico si compie, ma il soggetto, in un certo senso, non ne è testimone. Il trauma consiste in una rottura dei consueti schemi di registrazione delle esperienze. Roger Luckhurst segnala proprio l'incapacità di gestire il trauma attraverso i normali meccanismi della memoria e ne evidenzia la natura intrusiva:

In other words, a psychological trauma is something that enters the psyche that is so unprecedented or

⁸⁴ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York; London, Routledge, 1992; Cathy Caruth, (a cura di), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1995; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* [1996], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2016.

⁸⁵ Cathy Caruth, *op. cit.*, 1995, pp. 4-5. Corsivo dell'autrice.

overwhelming that it cannot be processed or assimilated by usual mental processes. We have, as it were, nowhere to put it, and so it falls out of our conscious memory, yet is still present in the mind like an intruder or a ghost.⁸⁶

Per queste caratteristiche, come sottolinea chiaramente Ruth Leys, il trauma si può considerare come un disturbo della memoria:

Post-traumatic stress disorder is fundamentally a disorder of memory. The idea is that, owing to the emotions of terror and surprise caused by certain events, the mind is split or dissociated: it is unable to register the wound to the psyche because the ordinary mechanisms of awareness and cognition are destroyed. As a result, the victim is unable to recollect and integrate the hurtful experience in normal consciousness; instead, she is haunted or possessed by intrusive traumatic memories. The experience of the trauma, fixed or frozen in time, refuses to be represented as past, but is perpetually reexperienced in a painful, dissociated, traumatic present. All the symptoms characteristic of PTSD – flashbacks, nightmares and other reexperiences, emotional numbing, depression, guilt, autonomic arousal, explosive violence or tendency to hypervigilance – are thought to be the result of this fundamental mental dissociation.

La persona traumatizzata rivive involontariamente il passato nel presente, il ricordo dell'evento traumatico sfugge al controllo dell'individuo e si ripropone con insistenza attraverso incubi, allucinazioni e flashback. Secondo Dominick LaCapra, nel momento in cui si presentano, questi sintomi scardinano la percezione del tempo:

in post-traumatic situations in which one relives (or acts out) the past, distinctions tend to collapse, including the crucial distinction between then and now wherein one is able to remember what happened to one in the past but realises one is living in the here and now with future possibilities.⁸⁷

Il trauma implica uno sconvolgimento temporale tanto che non appare fuori luogo l'affermazione di Caruth che lo considera come: “a symptom of history.”⁸⁸ Nel discorso di Caruth è centrale la non comprensione del trauma e il suo ripresentarsi in una forma originaria, che appare congelata nel tempo senza mai mutare: i sogni, le allucinazioni e gli altri sintomi del trauma appaiono dotati di una natura non simbolica, di una 'letterarietà' che li rende assolutamente veritieri:

It is this literality and its insistent return which [...] constitutes trauma and points toward its enigmatic core: the delay or incompleteness in knowing, or even in seeing, an overwhelming occurrence that then remains, in its insistent return, absolutely true to the event.⁸⁹

⁸⁶ Roger Luckhurst, *op. cit.*, 2006, p. 499.

⁸⁷ Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 46-47.

⁸⁸ Cathy Caruth, *op. cit.*, 1995, p. 5.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 5.

Il paradosso che si viene a creare è che, nonostante l'accuratezza con cui si ripresentano le immagini del trauma, questo rimane: "inaccessible to conscious recall and control."⁹⁰ Per la sua complessa struttura temporale, e perché non appare accessibile attraverso i consueti processi mentali, l'evento traumatico sfugge a una completa comprensione e da questa impossibilità nasce anche il dibattito sulla sua incomunicabilità. Dori Laub, nel volume scritto assieme a Shoshana Felman, presenta il caso dei sopravvissuti ai campi di concentramento ed evidenzia il bisogno di raccontare che è proprio di ogni testimone, ma ribadisce anche la difficoltà di realizzare questo racconto che si concretizza spesso in un'impossibilità e in un silenzio:

There are never enough words or the right words, there is never enough time or the right time, and never enough listening or the right listening to articulate the story that cannot be fully captured in *thought*, *memory*, and *speech*. [...] In this case as in many others, the imperative to tell the story of the Holocaust is inhabited by the impossibility of telling and, therefore, silence about the truth commonly prevails.⁹¹

Come già sottolineato, l'interesse verso i testimoni dello sterminio nazista costituisce un punto centrale nello sviluppo delle teorie sul trauma; in generale, a partire dagli anni Sessanta, il ruolo delle vittime e dei testimoni degli eventi storici ha acquisito sempre maggior importanza.⁹²

Il concetto di trauma occupa un posto centrale nella cultura contemporanea; in un'era che appare segnata da guerre, disastri naturali e rischi epidemici non deve stupire che le teorie sul trauma abbiano avuto rapida diffusione. Middleton e Woods sostengono che il passato recente è infuso di memoria traumatica:

Postmodernism is haunted by memory: memories of disaster, genocide, war, the Holocaust and the persistent destruction of human possibility by economic and political means; by the unrepresentable excess of these memories; and by the memory of memory itself.⁹³

Le due guerre mondiali, la guerra del Vietnam, la guerra fredda, la minaccia nucleare, la diffusione del virus dell'HIV, i rischi ambientali generati dal cambio climatico costituiscono un bacino di materiale estremamente appetibile per le discipline umanistiche. Come sottolineato da Kaplan "Addressing the phenomena of trauma must have seemed one way for critics to begin to

⁹⁰ *Ibidem*, p. 151.

⁹¹ Cfr. Shoshana Felman, Dori Laub, *op. cit.*, 1992, p. 78-79. Corsivo dell'autore.

⁹² Cfr. Jay Winter, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th Century*, New Haven; London, Yale University Press, 2006, pp. 27-30.

⁹³ Peter Middleton, Tim Woods, *Literatures of Memory. History, Time, and Space in Postwar Writing*, Manchester; New York, Manchester University Press, 2000, p. 81.

link high theory with specific material events that were both personal and which implicated history, memory, and culture generally.”⁹⁴ Paradossalmente, l'incomunicabilità teorizzata da Caruth e Laub rende il trauma un argomento estremamente interessante per l'arte e per la letteratura. La letteratura, in particolare, si configura come uno spazio privilegiato per la rappresentazione del trauma: la non referenzialità del discorso letterario, il linguaggio figurato, le possibilità narrative offerte dalla finzione, ben si prestano alla narrazione del trauma. Caruth riassume la forza esplicativa della letteratura nella relazione tra “knowing and not knowing,”⁹⁵ mentre Geoffrey Hartman ribadisce il ruolo privilegiato della letteratura nel dare voce alle ferite traumatiche: “Literary verbalization [...] still remains a basis for making the wound perceivable and the silence audible.”⁹⁶ L'idea della letteratura come cura per il trauma origina da un'ipotesi medica formulata da Pierre Janet nel Diciannovesimo secolo. Lo psicologo distingueva tra due diversi tipi di memoria: una memoria traumatica, che ripeteva inconsciamente il passato, e una memoria narrativa che era invece in grado di 'narrare' il passato riconoscendolo come tale, ovvero di inquadrarlo in una sequenza temporale. Secondo Janet: “the goal of therapy is to convert 'traumatic memory' into 'narrative memory' by getting the patient to recount his or her history.”⁹⁷ In quest'ottica, la cura del trauma passerebbe attraverso una verbalizzazione che consentirebbe al paziente di ricollocare l'evento scatenato nel passato e di ascrivergli finalmente un significato. Anche Middleton e Woods hanno sottolineato l'importanza dei testi letterari come agenti della memoria in relazione al passato traumatico:

[P]oetry, and perhaps all literary texts [...] are forms of textual memory; all memory is ultimately memory of trauma because its aftershock easily dominates the psyche; self-consciousness is denied access to severe memories of trauma by a mysterious mechanism of repression; and certain literary texts can help undo the repression of trauma, because they are already internal to it.⁹⁸

L'intero discorso sul trauma esposto finora è chiaramente applicabile anche a soggetti collettivi come comunità, gruppi etnici, o nazioni. Jeffrey Alexander usa il termine 'trauma culturale' per riferirsi all'impatto sofferto dalla collettività a seguito di terribili eventi:

Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous

⁹⁴ E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick; London, Rutgers University Press, 2005, p. 35.

⁹⁵ Cathy Caruth, *op. cit.*, 2016, p. 3.

⁹⁶ Geoffrey Hartman, “Trauma Within the Limits of Literature”, *European Journal of English Studies*, 7, 3, 2003, pp. 259.

⁹⁷ Ruth Leys, *op. cit.*, 2000, p. 105. Corsivo dell'autrice.

⁹⁸ Peter Middleton, Tim Woods, *op. cit.*, 2000, p. 87.

event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways.⁹⁹

Come accade a livello individuale, anche a livello collettivo la verbalizzazione del trauma può avere effetto catartico. Un'opera letteraria, pur costituendo l'espressione di un singolo individuo, è allo stesso tempo un tassello della memoria culturale della società e, nella sua natura di testo accessibile a un vasto pubblico, può costituire il luogo in cui una comunità, piccola o grande che sia, recupera un passato traumatico e prova darvi un senso. Anne Whitehead, per spiegare la diffusione di quella che viene definita *trauma fiction*, ne lega il successo all'aumento di attenzione verso il concetto di memoria:

The rise of trauma fiction in recent decades is inseparable from the turn to memory in literary and historical studies. [...] trauma fiction also emerges out of an ongoing discourse of memory as trauma theory becomes part of the ideology of history. In particular, trauma fiction arises out of and is inextricable from three interrelated backgrounds or contexts: postmodernism, postcolonialism and a postwar legacy or consciousness.¹⁰⁰

In questo studio, le teorie sul trauma appaiono particolarmente utili per analizzare il rapporto della fiction con la storia. Partendo dalle riflessioni di Caruth, Anne Whitehead ha formulato la seguente riflessione: “History is no longer available as a completed knowledge, but must be reconceived as that which perpetually escapes or eludes our understanding.”¹⁰¹ La prima guerra mondiale figura certamente nell'elenco degli eventi che hanno traumatizzato la società contemporanea e, di conseguenza, la letteratura prodotta ad anni di distanza da quell'evento – dopo un lungo periodo di latenza – ben si presta a essere intesa come un continuo tentativo di interpretazione storica che può essere soggetto a una lettura attraverso la griglia interpretativa delle teorie sul trauma.

1.3 Mito della Grande Guerra

Il carattere mitico della prima guerra mondiale deriva da diversi fattori. Innanzitutto, la Grande

⁹⁹ Jeffrey Alexander, “Toward a Theory of Cultural Trauma”, in *Cultural Trauma and Collective Identity*, Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, (a cura di), Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 2004, p. 1.

¹⁰⁰ Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 81. Sul ruolo centrale della memoria negli studi storiografici sulla Grande Guerra Cfr. Stephen Heathorn, “The Mnemonic Turn in the Cultural Historiography of Britain's Great War”, *The Historical Journal*, 48, 4, 2005, pp. 1103-1124.

¹⁰¹ Anne Whitehead, *op. cit.*, 2004, p. 13.

Guerra appare come una sorta di evento fondante per l'Europa. Per comprendere questa interpretazione del conflitto come evento mitico è utile considerare la definizione di mito che fornisce Mircea Eliade:

[I]l mito narra una storia sacra; riferisce un avvenimento che ha avuto luogo nel tempo primordiale, il tempo favoloso delle «origini». In altre parole, il mito narra come, grazie alle gesta degli Esseri soprannaturali, una realtà è venuta ad esistenza. [...] Ogni mito di origine racconta e giustifica una «situazione nuova»: nuova nel senso che non esisteva *fin dalla nascita del mondo*. I miti di origine prolungano e completano il mito cosmogonico, raccontano come il mondo è stato modificato, arricchito o impoverito.¹⁰²

Esistono molti aspetti della guerra e molte analisi retrospettive che rimandano a questa descrizione. Le novità e i profondi mutamenti che il conflitto ha portato alla società britannica ed europea definiscono sicuramente questo evento come un punto di svolta: per lo storico Eric Hobsbawm il Ventesimo secolo – il secolo breve – inizia in quel momento.¹⁰³ Graham Galer sostiene che la guerra forma: “part of the consciousness of many present-day Europeans, and hence may be seen as partly 'constitutive' of modern Europe.”¹⁰⁴ Samuel Hynes conclude il suo studio *A War Imagined. The First World War and English Culture* enfatizzando l'importanza che il conflitto ha rivestito nell'immaginario contemporaneo:

In our reality, here at the century's end, the First World War remains a powerful force, in the shaping not only of our conceptions of what war is, but of the world we live in – a world in which that war, and all the wars that have followed it, were possible human acts. Our world begins with that war.¹⁰⁵

L'idea del conflitto come storia fondante è poi corroborata se si considera la Grande Guerra nella sua natura di trauma collettivo. La prima guerra mondiale, se intesa come trauma di massa, può essere letta nei termini suggeriti da Dominick LaCapra come elemento costitutivo della mitologia della società:

The Holocaust, slavery, or apartheid – even suffering the effects of the atom bomb in Hiroshima or Nagasaki – can become a founding trauma. Such a trauma is typical of myths of origin and may perhaps be located in the more or less mythologized history of every people.¹⁰⁶

¹⁰² Mircea Eliade, *Mito e realtà* [1963], Milano, Rusconi, 1974, p. 10; pp. 28-29. Corsivo dell'autore.

¹⁰³ Cfr. Eric J. Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991* [1994], London, Abacus, 1995, p. 3; p. 24.

¹⁰⁴ Graham Galer, “Myths of the Western Front”, *Global Society*, 18, 2, 2004, p. 179.

¹⁰⁵ Samuel Hynes, *op.cit.*, 1992, p. 469.

¹⁰⁶ Dominick LaCapra, *op. cit.*, 2001, p. 81.

A rinforzare la percezione della prima guerra mondiale come storia fondante concorre anche il suo carattere atemporale: la guerra si presenta spesso come un evento situato in un tempo assoluto. Gary Sheffield, riflettendo sulla diffusa percezione che molti hanno della prima guerra mondiale, afferma infatti che: “The majority of people view it as a unique cultural event, essentially 'outside' history.”¹⁰⁷ Questo carattere temporale assoluto è una caratteristica importante dei miti, che anche Claude Lévi-Strauss evidenzia come elemento caratteristico all'interno della propria analisi.¹⁰⁸ Secondo l'antropologo francese, come il linguaggio si divide tra due sistemi temporali, quello della *langue* e quello della *parole*, similmente anche il mito, che dal linguaggio dipende, si definisce attraverso un complesso inquadramento temporale:

Un mito si avvicina sempre ad avvenimenti passati: «prima della creazione del mondo», o «nelle prime età», ma, in ogni caso, «tanto tempo fa». Ma il valore intrinseco attribuito al mito dipende dal fatto che questi avvenimenti, che si ritiene debbano svolgersi in un momento preciso del tempo, formano anche una struttura permanente. Quest'ultima si riferisce simultaneamente al passato, al presente e al futuro.¹⁰⁹

In questi termini, il mito appare come il racconto di eventi situati nel passato che però conservano un forte significato nel presente e lo influenzano. Leggendo questa definizione è facile rintracciare anche nel primo conflitto mondiale i tratti del mito. Anche Paul Fussell evidenzia questa caratteristica della guerra: “the Great War was perhaps the last to be conceived as taking place within a seamless, purposeful 'history' involving a coherent stream of time running from past through present to future.”¹¹⁰

Grande Guerra e mito sono associati anche per via della natura esplicativa di quest'ultimo: un mito serve spesso a spiegare o giustificare fenomeni incomprensibili per l'uomo. Attraverso le storie, le leggende, e le narrazioni contemporanee, legate all'esperienza del fronte occidentale, si tenta di dare un senso all'esperienza traumatica della guerra industriale; un evento che mostra caratteristiche assolutamente nuove richiede forme di interpretazione che trascendono la lettura storiografica e sconfinano nel letterario e nel soprannaturale – in poche parole nel mito. È ancora Lévi-Strauss a fornire una base teorica per questo utilizzo del mito: paragonando il mito al linguaggio, l'antropologo francese propone un'analisi dei suoi elementi costitutivi, quelli che lui

¹⁰⁷ Gary Sheffield, *Forgotten Victory. The First World War: Myths and Realities*, London, Headline Book Publishing, 2001, p. xiv.

¹⁰⁸ Claude Lévi-Strauss, “La struttura dei miti”, in *Antropologia strutturale* [1958], Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 231-261.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 234.

¹¹⁰ Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, p. 22.

definisce grandi unità costituenti o mitemi.¹¹¹ Il mito si mostrerebbe quindi come il linguaggio, scomponibile in unità più piccole che hanno significato solamente se analizzate nel rapporto che le lega. L'analisi del mito non è altro che l'analisi delle relazioni che le sue unità costituenti intrattengono tra loro. In queste relazioni, Lévi-Strauss nota un rapporto di opposizioni binarie che il mito, attraverso la narrazione, tenterebbe di mediare. Laurence Coupe descrive il sistema mitico di Lévi-Strauss come una “grammar of the mind,”¹¹² un sistema logico a cui è assegnato il compito di articolare e risolvere le contraddizioni tra coppie di mitemi quali: l'ordine e il caos, la vita e la morte, il sé e l'altro, il tempo e l'eterno.¹¹³

Due anni dopo l'uscita dello studio di Lévi-Strauss, Roland Barthes pubblica *Miti d'oggi*¹¹⁴ nel quale propone un'analisi semiologica del mito. Per Barthes il mito è un 'metalinguaggio,' un sistema semiologico secondo che si aggancia a un primo sistema, a un 'linguaggio-oggetto:' “ciò che è segno (cioè totale associativo di un concetto e di un'immagine) nel primo sistema, nel secondo diventa semplice significante.”¹¹⁵ I segni del primo ordine diventano dei significanti nel sistema mitico. Questi significanti diventano quindi i termini di un secondo sistema e, assumendo altri significati, vanno a costituire un ulteriore segno che Barthes definisce significazione. Questo spostamento ha lo scopo di semplificare: il mito, sottraendo alle forme (significanti) il concetto originario (significato), semplifica la comprensione degli eventi e degli oggetti che rappresenta: “la significazione è il mito stesso, esattamente come il segno saussuriano è la parola (o più esattamente l'entità concreta).”¹¹⁶ Barthes sostiene che: “Il mito non nasconde niente e non dichiara niente; il mito deforma; non è né una menzogna né una confessione: è un'inflessione. [...] il mito trasforma la storia in natura.”¹¹⁷ Il mito semplifica una realtà altrimenti complessa e la rende naturale:

Passando dalla storia alla natura, il mito fa un'economia: abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze, sopprime ogni dialettica, ogni spinta a risalire, al di là del visibile immediato, organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole.¹¹⁸

L'analisi dei miti proposta da Barthes, pur partendo anch'essa da basi linguistiche e mostrando

¹¹¹ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, 1966, p. 236.

¹¹² Laurence Coupe, *Myth*, London; New York, Routledge, 1997, p. 146.

¹¹³ Cfr. *Ibidem*, p. 148.

¹¹⁴ Roland Barthes, *Miti d'oggi* [1957], Torino, Einaudi, 1970.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 196.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 203.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 210.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 224.

similitudini con quella di Lévi-Strauss, è in realtà molto differente. Come sottolineato da Laurence Coupe, in primo luogo differisce il materiale di partenza di questi due studi: le narrazioni primitive sono l'oggetto di studio di Lévi-Strauss, mentre Barthes si concentra sui *media* contemporanei e sui prodotti della società dei consumi. Lo studio di Barthes ha inoltre un carattere ideologico che non è presente in Lévi-Strauss. Quest'ultimo è interessato a mostrare come la natura sia mediata dal mito e come esso sia una necessaria attività umana, mentre Barthes dimostra che cultura e natura coincidono.¹¹⁹

Un esempio di applicazione delle teorie strutturaliste di Lévi-Strauss ai miti nati dall'esperienza di trincea è contenuto in uno studio fondamentale sulla storia culturale della Grande Guerra dello storico americano Eric Leed. In *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Leed propone un'analisi di varie fonti scritte – diari, lettere, memoriali e opere letterarie – e cerca di evidenziare la funzione esplicativa di alcuni miti ricorrenti all'interno di questi testi. Seguendo la linea teorica indicata da Lévi-Strauss, Leed identifica, nelle narrazioni che analizza, uno schema di opposizioni binarie legate ad aspetti tangibili dell'esperienza di trincea. Lo storico isola alcune coppie antitetiche, come quella tra terra e cielo, o quella tra natura e tecnologia, e mostra come, attraverso la combinazione di questi miti si sviluppino narrazioni in grado di aiutare a comprendere la realtà frammentaria dell'esperienza bellica sul fronte occidentale. Negli esempi proposti nel suo libro sono centrali l'idea del volo e quella della guerra sotterranea, o la forza distruttrice delle macchine scagliata contro il paesaggio naturale: la guerra aerea, caratterizzata dall'alto grado di visibilità e mobilità, si oppone alla guerra di trincea, simbolo di staticità e di limitazione dello sguardo; in maniera simile, la retrovia rappresenta un mondo bucolico, ancora intatto e si contrappone alla devastazione della prima linea e della terra di nessuno. Attorno a queste immagini si vengono a creare narrazioni che spesso amplificano gli aspetti reali dell'esperienza, esagerandoli, o sconfinando nel soprannaturale, per renderli più evidenti: queste leggende servono a dare un senso a un universo che appare caotico; questi miti sono necessari al soldato per comprendere la realtà in cui vive. Eric Leed si rifà nuovamente a Lévi-Strauss:

Myths alleviate contradiction by reframing the elements of conflict in reality. [...] myths show signs of a process of selection, categorization, and recombination that make social, technological, and economic facts of life narratable.¹²⁰

¹¹⁹ Cfr. Laurence Coupe, *op. cit.*, 1997, p. 157.

¹²⁰ Eric Leed, *op. cit.*, 1979, pp. 120-121.

Non si tratta di rifuggire la realtà della trincea in favore di una visione del mondo filtrata dalla fantasia, ma piuttosto di utilizzare le manifestazioni del reale per sviluppare delle narrazioni che aiutino a comprendere il mondo: “those who propagate in such illusions are seeking not a false impression but a consistent projection that restructures the chaos of impression and events that inhabit their living space.”¹²¹

Gli esempi presentati nel libro di Eric Leed provengono interamente da diari, lettere, memoriali e opere letterarie; anche un altro libro di indiscutibile importanza per lo studio della Grande Guerra, *The Great War and Modern Memory* di Paul Fussell, si concentra su fonti letterarie per descrivere i miti nati in trincea. Nello studio di Fussell vengono analizzate storie che inizialmente hanno visto una trasmissione di tipo orale, mediante il passaparola tra soldati e tra reparti, ma che in un secondo tempo hanno trovato un canale di diffusione in forma scritta. La scelta dell'utilizzo di questa tipologia di fonti marca l'importanza del mezzo testuale come spazio preposto alla trasmissione dei miti; come sottolineato da Laurence Coupe nel suo saggio sul mito: “literary works may be regarded as 'mythopoeic', tending to create or recreate certain narratives which human beings take to be crucial to their understanding of the world.”¹²² La letteratura, pur non costituendo l'unico mezzo, è infatti ancora oggi uno dei principali canali di diffusione del moderno mito della Grande Guerra.

Secondo lo storico militare Brian Bond una visione mitica e storiograficamente scorretta avrebbe, nel corso degli anni, messo in ombra la corretta interpretazione storica della partecipazione britannica al primo conflitto mondiale: “Myths prevail over historical reality and today the earlier conflict is assumed to constitute 'the prime example of war as horror and futility.’”¹²³ Questa narrazione semplificata viene spesso riassunta attraverso una celebre citazione di Samuel Hynes:

[A] generation of innocent young men, their heads full of high abstractions like Honour, Glory and England, went off to war to make the world safe for democracy. They were slaughtered in stupid battles planned by stupid generals. Those who survived were shocked, disillusioned and embittered by their war experiences, and saw that their real enemies were not the Germans, but the old men at home who had lied to them. They rejected the values of the society that had sent them to war, and in doing so separated their own generation from the past and from their cultural inheritance.¹²⁴

Questa descrizione di un conflitto disastroso e insensato è a oggi la percezione più diffusa della

¹²¹ *Ibidem*, p. 116.

¹²² Laurence Coupe, *op. cit.*, 1997, p. 4.

¹²³ Brian Bond, *The Unquiet Western Front. Britain's Role in Literature and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1.

¹²⁴ Samuel Hynes, *op. cit.*, 1992, p. x.

prima guerra mondiale. Questa è l'immagine che l'espressione 'mito della Grande Guerra' evoca in chi si occupa dell'argomento nel Regno Unito. In realtà, la descrizione proposta nella citazione di Samuel Hynes è in parte condivisibile: nessuno nega che il conflitto abbia registrato un altissimo numero di vittime, altrettanto vero è il fatto che sono stati commessi molti errori dal punto di vista strategico¹²⁵ e che molti dei sopravvissuti abbiano faticato a ritrovare il loro posto nella società del dopoguerra; quello che spesso viene criticato di questa lettura è però l'accettazione di questa narrazione semplificata come rappresentazione universale del conflitto. Lo stesso Hynes sottolinea la parzialità di questa lettura: “The myth is not the War entire: it is a tale that confirms a set of attitudes, an idea of what the war was and what it meant.”¹²⁶

Tra coloro che si sono interessati di Grande Guerra e di mito vi è un gruppo di storici militari, definiti 'revisionisti',¹²⁷ fra cui figurano il già citato Brian Bond, Gary Sheffield e Corelli Barnett, per nominare alcuni dei più espliciti nelle loro dichiarazioni. Questi storici sostengono che il mito propone un quadro essenzialmente limitato, che non tiene conto di un gran numero di aspetti importanti, primo tra tutti il fatto che la guerra, per il Regno Unito, è terminata con una vittoria. L'immagine disincantata del conflitto esclude poi che siano esistite interpretazioni positive all'esperienza di guerra, al contrario, la maggior parte dei veterani ricordava i propri anni al fronte con orgoglio e credeva fermamente nella causa per cui si trovava a combattere: era una lotta contro l'espansionismo tedesco per preservare la libertà e la democrazia. Com'è possibile che una visione parziale di un evento storico abbia raggiunto una diffusione tale da mettere in crisi altre voci critiche? Letteratura e *fiction* in generale sono ritenute, da molti, colpevoli di aver propagato una visione negativa della guerra, storicamente inaffidabile, e ricca di immagini stereotipate. Brian Bond nell'introduzione al suo saggio sostiene che:

Part of my argument throughout has been that military historians have in general failed to present a positive interpretation of Britain's role in the war or, at any rate, that their versions have been overwhelmed and obliterated by the enormous impact of supposedly 'anti-war' poetry, memoirs, novels, plays and films.¹²⁸

Lo storico Stephen Badsey ha coniato l'espressione *two Western Fronts debate* per riferirsi al

¹²⁵ Cfr. Brian Bond, *op. cit.*, 2002, p. 17.

¹²⁶ Samuel Hynes, *op. cit.*, 1992, p. ix.

¹²⁷ Il termine revisionista è qui inteso nel suo significato più ampio di rilettura di un fatto storico alla luce di nuova documentazione o nuove interpretazioni. Non va associato o confuso con la corrente negazionista della storiografia, come per esempio quella relativa allo sterminio nazista.

¹²⁸ Brian Bond, *op. cit.*, 2002, pp. vii-viii.

conflittuale rapporto tra storiografia e *fiction* nel proporre un'interpretazione dell'esperienza britannica sul fronte occidentale. Secondo Badsey:

Two distinct views have developed of the Western Front and its experience for the British. One view, which is based chiefly on analysis of cultural artefacts and literature, tends to support the stereotype of the Western Front which is manifest in late 20th Century popular culture, and which is also still evoked by more traditionalists British military historians. The other view, which may broadly be described as revisionist, is based on extensive research into political and military history of the Western Front in the last quarter of a century, and questions many of the assumptions of this stereotype.¹²⁹

Uno dei più recenti ed esaustivi studi sul mito della Grande Guerra è quello di Dan Todman: *The Great War. Myth and Memory*. Todman propone un'analisi puntuale dei miti più duraturi e popolari, proponendo una mappa della loro evoluzione dal dopoguerra fino a oggi e cercando di evidenziare le dinamiche per cui alcune narrazioni sono sopravvissute rispetto ad altre. Nell'analisi proposta dallo storico si ritrovano le teorie esposte da Barthes in *Miti d'oggi*, i miti avrebbero lo scopo di semplificare la comprensione di un messaggio, in questo caso di un evento del passato:

Myths simplify, reducing the complex events of the past to an easily understood set of symbols. Their social functions is to ease communication. Rather than explain exactly what occurred each time we refer to a huge historical event like the Great War, we develop myths which sum up what is commonly supposed to have happened and which we can rely on others understanding.¹³⁰

Questa semplificazione e questa riduzione, secondo Todman, si sarebbero concentrate sugli aspetti più drammatici e facilmente comprensibili del conflitto, enfatizzandoli rispetto a questioni di più difficile interpretazione che sarebbero passate in secondo piano.¹³¹ Il mito non è assolutamente una falsificazione, ma una narrazione che sopperisce a bisogni ben definiti; è ancora Samuel Hynes a chiarire l'accezione del termine mito:

Myth here, it scarcely needs saying, is not a synonym for falsehood; rather, it is a term to identify the simplified, dramatized story that has evolved in our society to contain the meanings of the war that we can tolerate, and so make sense of its incoherencies and contradictions.¹³²

L'approccio migliore per spiegare l'evoluzione del mito e della memoria culturale della Grande

¹²⁹ Stephen Badsey, "Blackadder Goes Forth and the 'Two Western Fronts' Debate", in *The Historian, Television and Television History*, Graham Roberts, Phillip M. Taylor, (a cura di), Luton, University of Luton Press, 2001, p. 113.

¹³⁰ Dan Todman, *The Great War. Myth and Memory*, London, Hambledon, 2005, p. xiii.

¹³¹ Cfr. *Ibidem*, p. 40.

¹³² Samuel Hynes, "Personal Narratives and Commemoration", in *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Jay Winter, Emmanuel Sivan, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 207.

Guerra è quello di procedere in maniera cronologica. Il mito si crea negli anni del conflitto e del dopoguerra; un secondo momento di consolidamento avviene attorno agli anni Sessanta; infine si ha una fase, negli anni Novanta, in cui il mito viene riutilizzato in alcuni romanzi e film di successo che ne sanciscono la definitiva permanenza nella cultura popolare. Sovrapponendo a questo scansionamento cronologico il tempo 'generazionale' si nota come, a dettare le tappe dell'evoluzione della memoria del conflitto, sia il ricambio generazionale dei soggetti attivi nelle attività di commemorazione e di rappresentazione della guerra. La prima fase corrisponde agli anni in cui la prima guerra mondiale fa parte della memoria collettiva di una generazione che ha vissuto la guerra in prima persona – i veterani e i loro familiari. Negli anni Sessanta gli appartenenti a quella generazione hanno ormai raggiunto un'età avanzata e sono meno attivi. In quel periodo le persone in grado di influenzare le dinamiche del ricordo sono quelle nate o cresciute durante gli anni del conflitto, o in quelli immediatamente successivi, che hanno sviluppato un'idea della guerra attraverso i ricordi trasmessi nell'ambiente familiare in cui sono cresciuti: questa generazione sarà quella che verrà segnata dalla partecipazione al secondo conflitto mondiale e che ricorderà la Grande Guerra come la guerra dei loro padri.

Infine, abbiamo la generazione nata negli anni della Seconda guerra mondiale e nel secondo dopoguerra, che non ha vissuto in prima persona gli eventi del 1914-1918 e che possiede quindi una memoria indiretta del conflitto, sempre legata ai racconti familiari, ma in cui il divario generazionale è più marcato: un'ulteriore generazione li separa dal conflitto – la Grande Guerra è per loro la guerra dei nonni. Il mito della guerra si è trasmesso e rafforzato attraverso questi passaggi generazionali trasformandosi da: “something that some people thought, to something that most people thought, to the point where it was what everyone knew.”¹³³

Questa narrazione viene esposta in maniera sistematica nello studio di Dan Todman che, attraverso un'articolazione per capitoli tematici, evidenzia chiaramente le linee lungo cui il mito si articola: i capitoli del libro di Todman riguardano l'orrore della vita di trincea, la morte, l'incompetenza dello Stato maggiore e dei generali, l'inutilità della guerra, i poeti e i veterani.¹³⁴

Per capire come il mito della Grande Guerra sia sviluppato attorno a queste immagini e come si sia poi trasmesso e cristallizzato nella forma con cui ci è conosciuto oggi, è necessario concentrarsi su due aspetti: i meccanismi di rappresentazione e di commemorazione del conflitto.

¹³³ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 40.

¹³⁴ L'immediatezza dei titoli dei capitoli del libro è resa perfettamente dall'uso di parole singole: Mud, Death, Donkeys, Futility, Poets, Veterans. Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, n.p.

La produzione letteraria, come è già stato ampiamente segnalato, costituisce uno dei grandi canali di diffusione del mito della guerra, questa, assieme a film, serie televisive, opere teatrali e opere storiografiche, ha assunto su di sé il compito di rappresentare la Grande Guerra alle generazioni successive. Nella sezione sulle rappresentazioni viene proposta una panoramica di quei luoghi della memoria, nel significato più ampio del termine coniato da Nora, che hanno favorito, spesso grazie a un ampio successo commerciale, la resistenza di una specifica percezione della Grande Guerra.

La necessità di dare un senso a questa tragedia ha inoltre stimolato una larghissima produzione di monumenti, che non si è esaurita negli anni dell'immediato dopoguerra, ma è proseguita fino ai nostri giorni.¹³⁵ I numerosi sacrari e monumenti locali eretti nel dopoguerra per ricordare i caduti rappresentano il fulcro attorno al quale ruota il processo del ricordo e costituiscono i punti di riferimento per le cerimonie che, ancora oggi, popolano il calendario commemorativo. La creazione di opere, le pratiche e i rituali pubblici e privati del ricordo, sono temi di primo piano nell'analisi del conflitto da un punto di vista della memoria; come sottolineato da Aleida Assmann infatti: “La memoria culturale ha il suo nocciolo antropologico nella commemorazione dei defunti.”¹³⁶ Nella sezione dedicata alla commemorazione si intende fornire uno sguardo generale sulle pratiche commemorative sviluppatasi a partire dal dopoguerra, per riflettere sugli aspetti che hanno dominato il ricordo dei caduti.

¹³⁵ Tra i monumenti creati negli anni Duemila uno dei più importanti è il *Shot at Dawn Memorial*, un monumento ai fucilati eretto nel 2001 all'interno del National Memorial Arboretum, in Staffordshire. Accessibile a: <https://www.iwm.org.uk/memorials/item/memorial/46465>. Visualizzato il 30/07/2018. Vi sono poi diversi monumenti dedicati a soldati provenienti dalle ex-colonie: l'*African and Caribbean War Memorial*, dedicato ai soldati di origine africana e caraibica che combatterono nelle due guerre mondiali, inaugurato a Brixton, Londra nel giugno del 2017. Accessibile a: <http://www.acmemorial.com>. Visualizzato il 30/07/2018; la statua del soldato Sikh inaugurata nel 2018 a Smethwick, eretta per onorare gli uomini del subcontinente indiano che combatterono per il Regno Unito durante la Grande Guerra e in altri conflitti. Accessibile a: <https://www.iwm.org.uk/memorials/item/memorial/79879>. Visualizzato il 30/07/2018.

¹³⁶ Aleida Assmann, *op. cit.*, 2002, p. 35. Cfr. anche Jan Assmann, *op. cit.*, 1997, p. 35. “La commemorazione dei morti. [...] è l'origine e il nucleo di ciò che va inteso come cultura del ricordo.”

2. Il mito negli anni: rappresentazione e commemorazione

2.1 Rappresentazione

La letteratura ha un ruolo di primo piano nella creazione del mito della Grande Guerra nel Regno Unito, la sua centralità è stata evidenziata a più riprese da critici letterari e da storici. Paul Fussell parla di una “literary war,”¹ chiarissima, in questo senso, è anche l'esternazione di Richard Holmes, secondo cui la guerra: “usually enters our minds not as history, but as literature. [...] I am certainly not the first historian to complain that it was far too literary a war.”² La Grande Guerra viene combattuta da un esercito composto di cittadini in grado di leggere e scrivere: “The Education Act of 1870 created a generation of people equipped perhaps not with an education, but with the capacity to read and write.”³ Inoltre, come segnala Marco Mondini: “La guerra di posizione, con le lunghe ore di attesa forzata nelle trincee e l'assenza di svaghi in prima linea, aveva favorito tra i militari del corpo di spedizione in Francia una fortissima propensione alla scrittura, oltre che alla lettura.”⁴ La congiunzione di questi fattori ha fatto sì che nelle trincee del fronte occidentale venisse prodotta una quantità enorme di testi appartenenti ai generi più disparati: lettere, diari – e tutto ciò che viene generalmente definito scrittura popolare – ma anche moltissime opere letterarie di indiscusso valore artistico. L'insieme di queste opere, che dal punto di vista temporale abbracciano gli anni dei combattimenti e quelli del dopoguerra, ha contribuito alla creazione dell'immagine del conflitto così come la conosciamo oggi. Corelli Barnett, interrogandosi sulla creazione di quello che definisce un mito falso e deprimente, chiama direttamente in causa la letteratura prodotta dagli scrittori che prestarono servizio in trincea:

Who originally created this myth more appropriate to a national defeat than a victory? My answer is simple: it was the famous writers who served in the trenches on the Western Front, and then, at the end of the 1920s, published a spate of best-selling books about their experiences – books either written as

¹ Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, pp. 155-190.

² Richard Holmes, *Tommy. The British Soldier on the Western Front 1914-1918*, London, Harper Perennial, 2005, p. xvii.

³ Rosa Maria Bracco, *Merchants of Hope. British Middlebrow Writers and the First World War, 1919-1939*, Providence, Berg, 1993, p. 10.

⁴ Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 163.

straight memoirs, or in the form of novels or verse.⁵

La vasta produzione letteraria legata alla prima guerra mondiale può essere distinta in due momenti, ognuno dei quali è caratterizzato da un preciso genere letterario. La poesia domina gli anni del conflitto, mentre la prosa si diffonde nel dopoguerra, sul finire degli anni Venti. Dan Todman sottolinea che: “one of the things that marks out the First World War is the enormous quantity of poetry that was written whilst it was going on.”⁶ Questa cesura di genere, da cui emerge il primato temporale della poesia, trova una giustificazione in alcuni aspetti prettamente pratici, come segnala Edna Longley:

In theory, [poetry] takes less time to write and read. Diaries and letters contain war impressions that become poems before (if poets survive) they become memoirs. Poetry allows for improvisation, rapid response. And, as it proved from Brooke to Owen, poetry's symbolic and mnemonic force reaches where prose cannot touch.⁷

La poesia, per via della brevità, dell'immediatezza, e della capacità di sintetizzare le emozioni, meglio si adattava a divenire il genere letterario maggiormente diffuso nelle trincee. Wilfred Owen, Siegfried Sassoon, Robert Graves, Rupert Brooke, Edmund Blunden, Ivor Gurney, Charles Sorley, Isaac Rosenberg ed Edward Thomas sono i più noti di quello che è conosciuto come il gruppo dei *war poets*. Le poesie di questi autori, lungi dal segnare una rottura con quelle dei loro predecessori, restano spesso ancorate alla tradizione poetica precedente: “The principal war poets allied themselves not with the new avant-garde of Eliot and Pound and Imagism, but with the Georgians [...] And Sassoon and Graves appeared in Marsh's *Georgian Poetry* volumes.”⁸ Pur non potendo parlare di una vera e propria scuola poetica, è possibile evidenziare molti tratti in comune nelle poesie dei *war poets*; se la novità della poesia di guerra non è da ricercare nello stile, è nell'uso dell'ironia e nei contenuti che queste opere mostrano una certa omogeneità: la guerra viene descritta in termini non edulcorati, la morte e l'orrore della guerra di trincea sono gli argomenti centrali dei loro testi.⁹ Le vicende prebelliche e quelle militari dei *war poets* contribuiscono a formare

⁵ Correlli Barnett, “The Western Front Experience as Interpreted Through Literature”, *RUSI Journal*, 148, 6, 2003, p. 50.

⁶ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 153.

⁷ Edna Longley, *The Great War, History, and the English Lyric*, in *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Vincent Sherry, (a cura di), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 57.

⁸ Samuel Hynes, *op. cit.*, 1992, p. 202.

⁹ Riguardo all'utilizzo dell'ironia Jay Winter suggerisce che: “Traditional forms of language seemed unsuited to transmit the images of surreal nightmare that Verdun, the Somme and Passchendaele provide in abundance. Perhaps no language was fitted to that task, especially when cultural codes of literary decorum precluded unexpurgated

l'immagine di un gruppo che, a dispetto di alcune differenze, appare in sostanza piuttosto uniforme. Molti dei *war poets* appartengono a una classe sociale benestante e si sono formati nelle *public schools*; la quasi totalità di essi si arruola volontariamente e – con l'eccezione di Rupert Brooke – presta servizio sul fronte occidentale; per via della loro estrazione sociale o dell'adeguato livello di istruzione questi uomini erano per lo più ufficiali – gli unici poeti che servirono come soldati semplici furono Isaac Rosenberg e Ivor Gurney; alcuni di loro – Brooke, Owen, Sorley, Rosenberg, Thomas – morirono nel corso del conflitto, mentre altri ne uscirono traumatizzati, ma proseguirono l'attività letteraria nel dopoguerra.

Il segno lasciato dalla poesia di guerra nella memoria culturale del conflitto è indelebile; Santanu Das afferma che: “More than any other genre – fiction, memoir or film – it is the poetry that has come to form the terrain of First World War memory.”¹⁰ I versi dei *war poets* e i titoli delle loro poesie affiorano costantemente in tutta la produzione culturale legata alla Grande Guerra, dall'immediato periodo post-bellico fino a oggi. Dan Todman abbozza un breve elenco di titoli e di versi che ricorrono in testi storiografici, antologie, e romanzi, a testimonianza di questa pervasività:

One measure of the strength of these poets' influence is that way in which their phrasing has entered the language we use to describe the war. A bibliography of the First World War can read like a list of Owen and Sassoon's best-remembered lines: *The Pity of War*, *Strange Meeting*, *They Called it Passchendaele*, *Up the Line to Death*.¹¹

*The Pity of War*¹² è un'opera storiografica dello storico Niall Ferguson pubblicata nel 1998. Il titolo del libro deriva da una frase contenuta nella prefazione che Wilfred Owen aveva scritto per la raccolta delle sue poesie. *Strange Meeting*¹³ è un romanzo storico di Susan Hill del 1971 che racconta del rapporto di amicizia tra due ufficiali sul fronte occidentale, il titolo del romanzo è nuovamente ricavato dall'opera di Wilfred Owen: *Strange Meeting*¹⁴ è infatti il titolo di una sua celebre poesia. *They Called it Passchendaele*¹⁵ è uno studio dell'omonima battaglia a opera della

accounts of profanity and horror. As it was, most British writers of the war generation could only try to wrest to new uses the Georgian language which was the only one they had; and thereby, to turn its Arcadian-pastoral modes into bitter irony.” Jay Winter, *The Great War and the British People*, London, Macmillan, 1985, p. 291.

¹⁰ Santanu Das, *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. xix.

¹¹ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 161.

¹² Niall Ferguson, *The Pity of War*, London, Penguin, 1998.

¹³ Susan Hill, *Strange Meeting* [1971], London, Penguin, 1976.

¹⁴ Cfr. Wilfred Owen, *The Collected Poems of Wilfred Owen*, [1963], Cecil Day Lewis, Edmund Blunden, (a cura di), New York, New Directions Publishing Corporation, 1965, p. 35.

¹⁵ Lyn Macdonald, *They Called it Passchendaele. The story of the Third Battle of Ypres and of the Men who Fought in it* [1978], London, Penguin, 1996.

storica militare Lyn MacDonald, mentre *Up the Line to Death*¹⁶ è una celebre antologia poetica curata da Brian Gardner – entrambi i titoli sono tratti dalle poesie di Siegfried Sassoon. I versi di Wilfred Owen vengono inoltre usati dal compositore Benjamin Britten all'interno del suo *War Requiem*,¹⁷ una messa composta nel 1962 per celebrare la consacrazione della Cattedrale di Coventry, ricostruita dopo essere stata bombardata e distrutta durante la Seconda guerra mondiale. Un'antologia di poesie di guerra curata da Jon Silkin, *Out of Battle*,¹⁸ prende il titolo da un verso della poesia *Strange Meeting* di Owen. Inoltre, Wilfred Owen, Siegfried Sassoon e Robert Graves diventeranno i personaggi di *Regeneration*, la celebre trilogia di romanzi storici di Pat Barker pubblicata negli anni Novanta. Persino nella musica pop contemporanea emergono tracce dei versi e dell'importanza di questi poeti. Un recente studio di Peter Grant esplora la presenza della prima guerra mondiale all'interno della musica contemporanea e, riguardo all'influenza dei *war poets*, presenta i seguenti dati: “Songs that borrow lines or imagery from poems are [...] numerous. Looking at all types there are around 100 songs based on the work of 30 different poets, 21 of them British. The most referenced are Sassoon (18), Owen (13) and Canadian John McCrae (9).”¹⁹ Alcuni esempi di questa presenza sono i riferimenti a Rupert Brooke, alla sua poesia *The Soldier*,²⁰ a Wilfred Owen e Siegfried Sassoon, che si trovano nella canzone *Somewhere in England, 1915*²¹ di Al Stewart. Un caso più recente, ripreso anche nel libro di Peter Grant, è quello riguardante la band The Libertines: esistono diverse registrazioni non ufficiali del cantante Pete Doherty che recita la poesia *Suicide in the Trenches*²² di Siegfried Sassoon; inoltre, il terzo album in studio del gruppo si intitola *Anthems for Doomed Youth*,²³ dal titolo di una delle più famose poesie di Wilfred Owen. L'album, secondo Peter Grant, sarebbe una chiara dimostrazione di come: “the iconic poems of Owen have penetrated British culture.”²⁴

Le poesie dei *war poets*, con i loro versi crudi e spiazzanti, sono spesso riutilizzate anche nella sfera pubblica per commentare situazioni contemporanee. Nel suo studio sull'eredità culturale

¹⁶ Brian Gardner, *Up the Line to Death. The War Poets 1914-1918*, London, Methuen, 1964.

¹⁷ Benjamin Britten, *War Requiem*, London, Boosey & Hawkes, 1962.

¹⁸ Jon Silkin, *Out of Battle. The Poetry of the Great War*, London, Oxford University Press, 1972.

¹⁹ Peter Grant, *National Myth and the First World War in Modern Popular Music*, London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 211.

²⁰ Rupert Brooke, “The Soldier” [1914], in *The Oxford Book of War Poetry* [1984], Jon Stallworthy, (a cura di), Oxford; New York, Oxford University Press, 1986, p. 163.

²¹ Al Stewart, “Somewhere in England, 1915”, in *A Beach Full of Shells*, London, EMI, 2005.

²² Nel 2005 Pete Doherty recita i versi di Sassoon durante il programma radiofonico *Bespoken Words* su BBC Radio 4, successivamente la poesia è stata recitata, o cantata, durante concerti e interviste.

²³ The Libertines, *Anthems for Doomed Youth*, London, Virgin EMI, 2015.

²⁴ Peter Grant, *op. cit.*, 2017, p. 214.

lasciata dalla Grande Guerra nel Regno Unito, Ross Wilson propone un'interessante analisi di uso dei versi dei *war poets* da parte di figure pubbliche: parlamentari, giornalisti, o membri della chiesa. Wilson dimostra che la poesia di guerra è così radicata nella cultura britannica che viene usata attraverso tutto lo spettro politico con fini anche molti diversi tra loro: per evocare sentimenti antimilitaristi, per richiamare un'idea di sacrificio in chiave nazionalistica, oppure per mobilitare l'attenzione su conflitti attuali e sulla condizione delle truppe in essi coinvolti. Wilson conclude riflettendo sull'importanza ricoperta da queste opere letterarie:

The heritage of the Great War should not therefore be solely considered to be the literary inheritance of Owen, Sassoon or Rosenberg; it is not located in the wealth of poetry, nor the wider literature and art which was inspired by the war. Rather, it can be observed in the manner in which these pieces are used by contemporary audiences.²⁵

A consacrare la notorietà dei *war poets* concorrono anche le vicende biografiche di alcuni di loro: le loro gesta in combattimento, o il successo in campo letterario, hanno contribuito a rendere alcuni di loro dei personaggi quasi leggendari. Robert Graves, oltre a raggiungere la fama come scrittore nel dopoguerra, ebbe una vita a dir poco movimentata che lo portò ad abbandonare l'Inghilterra e viaggiare per poi stabilirsi sull'isola di Maiorca. Siegfried Sassoon era noto per le sue imprese eroiche nella terra di nessuno: venne decorato con la Military Cross nel 1916 per il coraggio dimostrato sul campo ed era soprannominato Mad Jack dai suoi uomini per via della sua temerarietà. La mitologia costruitasi attorno a questi poeti è poi rinforzata dal fatto che le loro vicende sono intrecciate. Robert Graves e Siegfried Sassoon si incontrano in Francia, fanno entrambi parte dei Royal Welch Fusiliers e stringono amicizia spinti dalla passione comune per la letteratura: il loro legame è testimoniato dai numerosi aneddoti personali che li riguardano, e che entrambi hanno inserito nei rispettivi memoriali, e da una grande quantità di lettere. Edmund Blunden conosce Siegfried Sassoon nel 1919 e, come per Graves, sarà l'interesse per la poesia e la stima reciproca a farli avvicinare. La vicenda di maggior rilievo è però quella che riguarda Siegfried Sassoon e Wilfred Owen. Nel 1917 Sassoon scrive un documento intitolato *Finished with the War. A Soldier's Declaration* in cui denuncia apertamente la continuazione della guerra e critica in particolare: “the political errors and insecurities for which the fighting men are being sacrificed.”²⁶ La dichiarazione viene stampata, inviata a diversi quotidiani e infine letta nella House of Commons

²⁵ Ross J. Wilson, *op. cit.*, 2013, p. 114.

²⁶ Siegfried Sassoon, *Finished with the War. A Soldier's Declaration*. Accessibile a https://www.wwnorton.com/college/english/nael/20century/topic_1_05/ssassoon.htm. Visualizzato il 28/06/2018.

il 30 luglio 1917. Dopo la diffusione della dichiarazione Sassoon rifiuta di rientrare in servizio, il suo è sostanzialmente un atto di ribellione all'autorità militare che potrebbe essere punito con la corte marziale. Sorprendentemente, e grazie all'intervento di Robert Graves, Sassoon, viene invece convocato davanti a una commissione medica che lo invia presso il Craiglockhart Military Hospital – o Dottyville come lo ribattezza Sassoon in una lettera all'amico e mentore Robert Ross²⁷ – con una diagnosi di esaurimento nervoso. Sarà lì che conoscerà Wilfred Owen, anche lui paziente dell'ospedale. In questo periodo Sassoon eserciterà una grande influenza sul giovane Owen e lo aiuterà nella stesura delle sue poesie. Anche le successive vicende della biografia di Owen hanno sicuramente contribuito a consolidare la figura di quest'ultimo all'interno del canone della letteratura della Grande Guerra; la sua fine, in particolare, si presta a una vera e propria mitologia: Owen muore al comando dei suoi uomini il 4 novembre del 1918, a una settimana esatta dall'armistizio e dalla fine della guerra. Wilfred Owen diventa così un simbolo della fragilità del soldato e della precarietà della vita sul fronte occidentale, la sua opera raggiunge una diffusione e acquisisce un significato a livello nazionale che è raramente eguagliato da altre opere letterarie.

Sebbene i testi più importanti della poesia di guerra siano stati scritti durante gli anni dei combattimenti, inizieranno a influenzare l'immaginario collettivo in maniera maggiore solamente molti anni più tardi. Owen è in questo caso l'esempio più chiaro: alla sua morte solamente quattro delle sue poesie erano state pubblicate; Hynes ricorda che *Poems*, la prima raccolta di poesie di Owen del 1920, curata da Edith Sitwell e con un'introduzione di Siegfried Sassoon, conteneva solamente 23 poesie e venne stampata unicamente in 730 copie.²⁸ Sarà la seconda raccolta, *Poems of Wilfred Owen*²⁹ a cura di Edmund Blunden, a consacrare Owen come la più autorevole voce poetica della prima guerra mondiale: questa raccolta uscì nel 1931 e venne ripubblicata fino al 1963 e negli anni successivi in versione modificata e migliorata; è proprio negli anni Sessanta che la fama di Owen subisce un notevole e duraturo incremento.³⁰ Dan Todman afferma infatti che: “By the late 1980s his work has achieved a remarkable ubiquity – with 'Dulce et Decorum Est' being almost the only poem that it could be guaranteed every schoolchildren had come in contact with.”³¹ A dare autorità all'opera dei *war poets* concorre anche un'iniziativa di commemorazione pubblica: l'11

²⁷ Siegfried Sassoon, “Letter to Robbie Ross, 26 July 1917”, in *Sassoon Papers*, London, Imperial War Museum. La scheda d'archivio è accessibile a: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1030008892>. Visualizzato il 19/11/2018.

²⁸ Cfr. Samuel Hynes, *op. cit.*, 1992, p. 302.

²⁹ Wilfred Owen, *op. cit.*, 1965.

³⁰ Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, pp. 162-163.

³¹ *Ibidem*, p. 166.

novembre del 1985, nel anniversario dell'armistizio, all'interno dell'Abbazia di Westminster, nel prestigioso Poet's Corner, viene inaugurata una lapide commemorativa a ricordo dei poeti che parteciparono al conflitto.

Alla straordinaria produzione poetica degli anni di guerra segue un periodo di silenzio in cui artisti e scrittori tacciono:

For a period of nearly a decade, there was a curious imaginative silence about the greatest occurrence of recent history. [...] for most of the Twenties the war had not been significantly imagined, in any form. At about the time of the General Strike this situation began to change, and the great period of English prose-writing about the war began. In the years that followed, the classic war books were published, and the Myth of the War was defined and fixed in the version that still retains authority.³²

Uno dei fenomeni di maggior rilievo nella creazione dell'immaginario della Grande Guerra è quello che si verifica sul finire degli anni Venti: la pubblicazione di un'enorme quantità di memoriali e di romanzi autobiografici conosciuta come il *war books boom*. La quantità di testi scritti da veterani che si rende disponibile al pubblico è tale da costituire un vero e proprio caso letterario. Nel Regno Unito alcuni degli esempi più famosi provengono nuovamente dalla penna dei *war poets*: Edmund Blunden pubblica *Undertones of War*³³ nel 1928 e Siegfried Sassoon scrive un'intera trilogia sulla sua esperienza di guerra che vedrà le stampe a partire dal 1928 e sarà successivamente raccolta in un unico volume intitolato *The Complete Memoirs of George Sherston* nel 1937.³⁴ Nel 1929 escono *Death of a Hero*³⁵ di Richard Aldington e *Good-Bye to All That*³⁶ di Robert Graves e all'inizio degli anni Trenta vengono pubblicati anche il romanzo *Her Privates We*³⁷ di Frederic Manning – inizialmente pubblicato come *The Middle Parts of Fortune* nel 1929 – e il memoriale di Vera Brittain, *Testament of Youth*.³⁸ Secondo Dan Todman:

It is possible to argue that it was in the early 1930s, as a result of the 'war books boom,' that the memory of the war was monopolised by a small group of highly literate participants, primarily established writers who had served as junior officers, who created the version of the war still dominant

³² Samuel Hynes, *op. cit.*, 1992, pp. 423-424.

³³ Edmund Blunden, *Undertones of War*, London, Cobden-Sanderson, 1928.

³⁴ Siegfried Sassoon, *op. cit.*, 1984. La trilogia di Siegfried Sassoon è composta da: *Memoirs of a Fox-hunting Man* [1928] in cui racconta la sua infanzia nel Kent e la sua vita adulta fino al momento dell'arruolamento; il secondo libro della trilogia, *Memoirs of an Infantry Officer* [1930], è invece ambientato negli anni del conflitto e, a completamento della trilogia, esce *Sherston's Progress* [1936].

³⁵ Richard Aldington, *Death of a Hero* [1929], New York, Penguin Books, 2013.

³⁶ Robert Graves, *Good-Bye to All That. An Autobiography. The Original Edition* [1929], London, Penguin, 2014.

³⁷ Frederic Manning, *Her Privates We*, London, Peter Davies, 1930.

³⁸ Vera Brittain, *Testament of Youth. An Autobiographical Study of the Years 1900-1925* [1933], London, Virago, 1978.

today.³⁹

La maggior parte di questi testi, come molta della poesia di guerra, offre una visione del conflitto che si conforma alla definizione di mito fornita da Samuel Hynes: racconta l'inutile sacrificio dei soldati, la sofferenza della vita in trincea e il disincanto di chi, arruolatosi volontario, si è trovato di fronte alla dura e brutale realtà della guerra di massa.

Uno stimolo alla pubblicazione delle memorie autobiografiche deriva dal successo di alcune opere comparse sul finire degli anni Venti: nel 1928 viene rappresentato per la prima volta *Journey's End*⁴⁰ di Robert C. Sherriff, uno spettacolo teatrale ambientato nel 1918, in un ricovero sotterraneo sul fronte occidentale, che ha come protagonisti un gruppo di ufficiali inglesi alla vigilia di un attacco; Gary Sheffield lo ha descritto come: “a claustrophobic picture of the strain of modern war on ordinary men.”⁴¹ Vanno inoltre menzionati due romanzi pubblicati nel 1929: *A Farewell to Arms*⁴² di Ernest Hemingway e soprattutto *Im Westen nichts Neues*⁴³ di Eric Maria Remarque, che ottenne immediatamente un successo internazionale e venne pubblicato in traduzione inglese già nel marzo dello stesso anno:⁴⁴ “The book was a huge and immediate popular success, with total sales in all languages of 3.5 million in the 15 months following first publication in 1929, and worldwide sales reaching over eight million by the end of Remarque’s life.”⁴⁵ La pubblicazione del libro di Remarque è unanimemente riconosciuta come un punto di svolta nella percezione della guerra.⁴⁶ La fortuna del romanzo fu inoltre accentuata dalla trasposizione cinematografica del 1930 intitolata *All Quiet on the Western Front*⁴⁷ diretta da Lewis Milestone. Nel romanzo, Remarque dipinge la realtà della guerra di trincea con toni vividi attraverso gli occhi di un giovanissimo soldato tedesco: fango, privazioni, morte e insensatezza sono gli elementi principali di una narrazione che non si presenta

³⁹ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 26.

⁴⁰ *Journey's End*, di Robert C. Sherriff. Regia: James Whale. Interpreti: Laurence Olivier, George Zucco, Maurice Evans. Apollo Theatre, Londra, 9 dicembre 1928.

⁴¹ Gary Sheffield, *op. cit.*, 2001, p. 6.

⁴² Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* [1929], London, Vintage Books, 2013.

⁴³ Eric Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues* [1929], Frankfurt, Ullstein Buch, 1991.

⁴⁴ Nel 1929 esce anche *The Storm of Steel*, la traduzione inglese di *In Stahlgewittern*, il celebre libro di Ernst Jünger. Il memoriale, inizialmente pubblicato in Germania nel 1921, conosce maggior fortuna proprio grazie alla traduzione inglese pubblicata da Chatto & Windus. Cfr. Stefan Goebel, *The Great War and Medieval Memory. War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 187.

⁴⁵ Graham Galer, “Myths of the Western Front”, *Global Society*, 18, 2, 2004, p. 185.

⁴⁶ Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 19; Richard Holmes, *op. cit.*, 2005, p. xix; Brian Bond, *op. cit.*, 2002, p. 35; Gary Sheffield, *op. cit.*, 2001, p. 6.

⁴⁷ *All Quiet on the Western Front*. Sceneggiatura: Maxwell Anderson, George Abbot, et al., Regia Lewis Milestone. Interpreti: Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray, Arnold Lucyand, Ben Alexander. Universal Pictures, 1930. La pellicola ricevette l'Oscar al miglior film e l'Oscar alla miglior regia nel novembre del 1930.

come una cronologia di battaglie e di eventi, ma piuttosto come una serie di brutali affreschi della vita di trincea. Sulla scia del successo di Remarque nasce uno dei testi che più hanno fatto discutere l'opinione pubblica britannica: *Good-Bye to All That* di Robert Graves. In quest'autobiografia, Graves ripercorre la propria vita dall'infanzia fino al 1929, ma più di tre quarti del libro riguardano l'esperienza di guerra sul fronte occidentale. Il libro si presenta come una serie di scene caricaturali e aneddoti che sono amalgamati in una più ampia narrazione cronologica, che tuttavia non è sequenziale. Per via dei suoi contenuti e della sua struttura, il libro di Graves ben si presta come modello per discutere del fenomeno dei libri di guerra e per comprendere le polemiche che seguono alla pubblicazione di molte memorie di combattenti. La curiosa vicenda editoriale del romanzo costituisce di per sé un chiaro esempio di come questi testi non possano essere presi come affidabili documenti storici, ma piuttosto come opere di finzione, che spesso nascevano con fini diversi da quello testimoniale; nel caso di Graves, il romanzo è uno strumento per risollevarsi dai guai economici, come dichiara esplicitamente nell'introduzione alla prima edizione:

The objectives of this autobiography, written at the age of thirty-three, are simple enough: an opportunity for a formal good-bye to you and to you and to you and to me and to all that; forgetfulness, because once all this has been settled in my mind and written down and published it need never be thought about again; money.⁴⁸

Il libro viene pubblicato nel 1929 e ha un immediato successo, ma genera anche molte controversie. Dopo l'uscita della prima edizione, Graves riceve critiche da molti lettori – tra cui amici ed ex commilitoni – che gli contestano imprecisioni nel riportare episodi dell'esperienza al fronte, e in tanti lo accusano di essersi inventato o aver alterato molte delle circostanze raccontate. Le successive ristampe della prima edizione vengono corrette in alcuni punti prima di essere immesse sul mercato. Il memoriale viene poi ripubblicato negli Stati Uniti, in seconda edizione riveduta, nel 1957. Robert Graves sfrutta quest'opportunità per apportare numerose modifiche strutturali al libro: corregge alcuni errori, altera l'ordine cronologico degli eventi raccontati ed elimina intere scene. Un esempio della tendenza all'invenzione dell'autore è costituito dal racconto dei soldati britannici che preparano il tè con il liquido di raffreddamento delle mitragliatrici. Questo episodio, che non ha alcun fondamento nella realtà, è tuttavia sopravvissuto alle modifiche e compare in tutte le edizioni del libro; il brano mostra come il gusto di Graves per l'esagerazione

⁴⁸ Robert Graves, *op. cit.*, 2014, p. 5. Le traduzioni italiane del libro, basate sulla seconda edizione del 1957, non riportano questa frase.

abbia la meglio sulla descrizione realistica:

Our machine-gun crews boil their hot water by firing off belt after belt of machine-gun ammunition at no particular target, just generally spraying the German line. After several pounds' worth of ammunition has been used, the water in the guns – they are water-cooled – begins to boil. They say they make German ration and carrying parties behind the line pay for their early-morning cup of tea.⁴⁹

Le vicissitudini editoriali di *Good-bye to All That* e alcuni dei suoi contenuti mostrano dunque come il libro sia poco adatto a essere letto come una testimonianza oggettiva dell'esperienza di Robert Graves: la sua credibilità non ha retto alla prova dei primi lettori del 1929, anche loro testimoni del conflitto; inoltre le marcate differenze tra le due edizioni del libro testimoniano un'apparente incoerenza. Come nota correttamente Brian Bond: “Graves avowedly exploited the current publishing fashion to write a pot-boiler when he was short of money, embellishing and embroidering his war experiences so as to make the maximum impact.”⁵⁰

Il caso di Graves è solo il più emblematico tra i tanti che si possono indicare: in questo, come in moltissimi altri memoriali, emerge una visione del conflitto filtrata dalla personalità dell'autore, che è stata arricchita da scene completamente inventate, o da altre semplicemente modificate, al fine di creare una storia più avvincente. Sebbene questa non sia una caratteristica universale di tutti i libri di guerra pubblicati in quel periodo, è senza dubbio un contrassegno comune a molti. Tra i contemporanei che attaccarono la rappresentazione del conflitto proposta nei *war books* c'è Douglas Jerrold che, nel 1930, pubblica un pamphlet dal titolo molto esplicito: *The Lie About the War*. Secondo Jerrold la guerra raccontata da questi soldati-scrittori non è quella reale: “their books do not claim to show the whole war. They only show 'a significant side of it.' To which I reply that half the truth is a lie.”⁵¹ Un altro studio riguardante la letteratura di guerra, sempre datato 1930, è *War Books*⁵² di Cyril Falls. Nel libro viene proposta una categorizzazione per genere e un'analisi di 715 testi di diversi paesi tra cui opere di storia militare, memorialistica e *fiction*; Falls muove accuse contro quella che vede come una falsificazione della storia del conflitto che lui interpreta come “anti-war propaganda”⁵³ e come un'eccessiva semplificazione della complessità dell'esperienza

⁴⁹ *Ibidem*, p. 145.

⁵⁰ Brian Bond, “British 'Anti-War' Writers and Their Critics”, in *Facing Armageddon. The First World War Experienced*, Hugh Cecil, Peter H. Liddle, (a cura di), London, Cooper, 1996, p. 821.

⁵¹ Douglas Jerrold, *The Lie About the War. A Note on Some Contemporary Books*, Faber & Faber, London, 1930, p. 42.

⁵² Cyril Falls, *War Books. An Annotated Bibliography of Books about the Great War [1930]*, London Novato, CA, Greenhill Books; Presidio Press, 1989.

⁵³ *Ibidem*, p. xviii.

bellica. Tra coloro che sostenevano questa tesi non era predominante il desiderio di dipingere la guerra appena conclusa in termini positivi, alcuni di loro avevano prestato servizio nell'esercito, conoscevano le condizioni della vita militare e sapevano che erano tutt'altro che rosee,⁵⁴ quello che mettevano in discussione era una narrazione univocamente negativa in cui non vi erano spiragli per altri tipi di interpretazione. Dan Todman riconosce che la percezione della guerra sia stata influenzata dagli aspetti negativi, sicuramente più palesi, ma ribadisce la necessità di una lettura più sfaccettata e approfondita dell'esperienza degli uomini impegnati al fronte: “What was at issue was the balance of that horror with other emotions, the capacity of men – specifically British men – to withstand its worst extremities, and the meaning of such endurance.”⁵⁵ L'opinione comune era che l'immagine del fronte occidentale restituita da questa letteratura costituisse una visione limitata e parziale di un conflitto molto più vasto e sfaccettato; a queste opere mancava una visione d'insieme del conflitto che ne considerasse anche le motivazioni e le conseguenze. Quella che veniva presentata era solamente una rappresentazione negativa, una percezione soggettiva degli autori, spesso motivata da una precisa scelta artistica volta a ottenere successo commerciale sfruttando l'onda di interesse generata da romanzi come quello di Remarque. In sintesi: nonostante lo *status* di testimoni diretti dell'esperienza di guerra, la veridicità di ciò che veniva raccontato era messa in discussione.

Nel suo fondamentale *The Great War and Modern Memory*, Paul Fussell è stato uno dei primi a trattare apertamente i memoriali di guerra come dei romanzi di finzione. Fussell ha descritto l'opera di Graves come: “a fiction disguised as a memoir,”⁵⁶ lo stesso Graves, in un testo in cui parla della creazione di *Good-bye to All That*, e della successiva ricezione da parte del pubblico, afferma che: “the memoirs of a man who went through some of the worst experiences of trench warfare are not truthful if they do not contain a high proportion of falsities.”⁵⁷ Secondo Fussell, anche l'opera di Sassoon va letta in termini simili a quelli di Graves:

I would say that the *Memoirs* is in every way fictional and that it would be impossible to specify how it differs from any other novel written in the first person and based on the author's own experience [...] Even if we allow that in Sassoon's *Memoirs* historical events and personal fiction do walk hand-in-hand, it is clear that what is presiding throughout is not fidelity to fact but workmanship.⁵⁸

⁵⁴ Cfr. *Ibidem*, p. xvii.

⁵⁵ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 22.

⁵⁶ Paul Fussell, *op. cit.*, p. 220.

⁵⁷ Robert Graves, “Postscript to Good-Bye to All That”, in *But It Still Goes On, An Accumulation*, London; Toronto, Jonathan Cape, 1930, p. 42.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 104.

La trilogia di Sassoon è a tutti gli effetti un'autobiografia romanzata: è ricca di finzione e in aggiunta Sassoon crea un alter ego per se stesso – George Sherston – e utilizza degli pseudonimi per nascondere l'identità reale di tutti i personaggi che vi compaiono. L'opera contiene inoltre molti artifici letterari, e analizzandone il contenuto si può affermare che in effetti non è possibile considerarla una rappresentazione della guerra di trincea; Samuel Hynes ricorda che *Memoirs of a Fox-hunting Man* è per tre quarti un racconto della vita prebellica di Sassoon: “the book is more about Sassoon's youth; it is about a world that the war ended, a vision of a dream-England before the war. That vision is an important part of the English myth of the war.”⁵⁹ Il secondo volume della trilogia *Memoirs of an Infantry Officer*, racconta l'esperienza di Sassoon-Sherston sul fronte occidentale concentrandosi su degli episodi vissuti realmente dall'autore: dopo un attacco fallito Sherston riesce a mettere in salvo un ferito che era rimasto bloccato nella terra di nessuno – per questo atto di coraggio Sassoon fu decorato con la Military Cross; un'altra vicenda è ambientata durante la battaglia della Somme quando, nonostante l'ordine di ritirarsi, Sassoon prosegue da solo in direzione delle trincee nemiche per gettare delle granate sul nemico in ritirata; il libro termina poi raccontando della pubblicazione della dichiarazione contro la continuazione della guerra e il conseguente ricovero dell'autore nell'ospedale psichiatrico di Craiglockhart. Come sottolinea ancora Hynes, nel libro non viene raccontata la guerra così come la maggior parte dei soldati l'ha vissuta, Sassoon si limita a narrare degli episodi di eroismo individuale. La guerra è un atto collettivo fatto di ordini, operazioni programmate e obiettivi conquistati o perduti, le azioni che compaiono nel memoriale sono gesta compiute in solitudine e senza risultati rilevanti:

Sassoon's stories aren't acts of war at all: they are simply adventures, which the army rightly ignores, because they had no military consequences. [...] They commemorate the traditional romantic idea of personal military courage, an idea that is embodied in a long literature of war-stories from Homer to Henty.⁶⁰

Benché queste caratteristiche siano ben visibili all'occhio critico permane una certa ambiguità nell'interpretazione di queste opere: nonostante le criticità sopra riportate, i memoriali degli anni Venti e Trenta sono spesso stati letti come documenti storici per via dell'autorità assegnata ai loro autori, la loro partecipazione agli eventi raccontati è infatti considerata garanzia sufficiente

⁵⁹ Samuel Hynes, *op. cit.*, 1999, p. 213.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 216.

dell'affidabilità e della veridicità dei contenuti. Nella scrittura di testimonianza entrano però in gioco diversi fattori, come scrive Arnold Harvey:

The prime motive of most ex-servicemen who wrote about the war was nothing more or less than an urge to tell the truth about what they had experienced. [...] Yet simply writing down the truth as one remembered it was not as easy as it sounded [...] too many incidents to select from, while one was trying to make one's selection the memory itself was making a selection of its own.⁶¹

Secondo Umberto Rossi, che riprende alcuni punti discussi da Harvey, i principali problemi riguardo all'attendibilità delle narrazioni di guerra sono dovuti a diversi motivi; la rielaborazione narrativa dei ricordi comporta di per sé una selezione che è una sorta di falsificazione, ma vi sono altri fattori che possono condizionare chi scrive: come si è visto, gli autori possono cedere alla tentazione di modificare i loro racconti spinti dall'influenza della concezione romantica dell'idea di combattimento, o dal desiderio di rendere più appetibili i loro testi, può subentrare l'autocensura per paura di scioccare il lettore o di infrangere determinati codici culturali, oppure prevalere il timore di non essere creduti; le condizioni psicologiche di chi è sopravvissuto al combattimento possono infine influire su un resoconto corretto dei fatti.⁶² Come conferma Dan Todman: “We cannot assume that because a man was there at the time he is giving us a version of the war which is reliable, accurate or useful.”⁶³ Joanna Scutts, che ha analizzato il fenomeno del *war books boom*, riassume la discussione sull'affidabilità di questi libri nei seguenti termini:

The fidelity of the narrative to externally verifiable facts was less important than the stance of witness adopted by the narrator. It was not necessarily seen as important that writers might relate events in a different order, confuse or obscure the names of people or places, or commit any one of a thousand small inaccuracies in the process of telling their story. Accuracy mattered less than authenticity, indicating that in the reception of these books there was a broad shift from the values of history to the values of literature.⁶⁴

Gli anni della seconda guerra mondiale costituiscono una breve parentesi nella rapida e travolgente evoluzione del mito della Grande Guerra. Durante il secondo conflitto mondiale l'attenzione è diretta verso gli scontri in atto, ma è interessante segnalare alcuni esempi che dimostrano come il mito della Grande Guerra formatosi negli anni precedenti ebbe una profonda

⁶¹ Arnold D. Harvey, *A Muse of Fire. Literature, Art and War*, London, Hambledon Press, 1998, pp. 130-131.

⁶² Cfr. Umberto Rossi, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 26-29.

⁶³ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 187.

⁶⁴ Joanna Scutts, “The 'War Books Boom': Resisting and Rewriting First World War Commemoration”, in *Literatures of War*, Richard Pine, Eve Patten, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2008, p. 126.

influenza sulla generazione che combatté nel 1939-1945. Alcuni fattori geopolitici rimandavano inevitabilmente al conflitto passato: è possibile rintracciare le cause dello scoppio della Seconda guerra mondiale negli accordi siglati nel trattato di Versailles del 1919. Inoltre, come spiega Dan Todman, molti combattenti britannici che si trovarono sul suolo francese a combattere contro la Germania nazista, ricordavano le testimonianze dei loro padri riguardo alle trincee e si raccontavano a vicenda aneddoti che facevano parte del folklore familiare; altro fattore da non sottovalutare è che molti di quelli che servirono nel 1914-1918 tornarono nuovamente a combattere nel 1939 portando con sé memoria del conflitto già vissuto.⁶⁵ L'insieme di questi fattori, seppur non in grado di stimolare la produzione di nuova letteratura riguardante la prima guerra mondiale, non fece altro che rafforzare il mito:

The Second World War was a crucial event in the developing and establishing the mythology of the First. It was naturally an occasion for using ideas about a previous conflict. The expectations of the men who went off to fight in 1939 had been formed by the popular culture of the interwar years: they expected mud and trenches.⁶⁶

La prima guerra mondiale costituisce un paradigma attraverso cui immaginare il concetto stesso di 'guerra.' Ancora oggi, per quanto riguarda la letteratura contemporanea, viene spesso sottolineato il primato che la prima guerra mondiale mantiene sulla seconda:

If one war most influenced British literature in the last century, that war was certainly Wilfred Owen's, the Great War, 1914–18. From Rupert Brooke's sonnets of 1914 to Pat Barker's *Regeneration* trilogy of the 1990s, the First World War has inspired British writers like no other. [...] As part of this privileged place in the nation's cultural memory, the Great War has, through the writing of Owen and others, become the war of twentieth-century British literature, that which defines for popular memory what war is and what war writing should be.⁶⁷

Sempre secondo Dan Todman, verso la fine degli anni Quaranta e negli anni a seguire si osserva un grande interesse per la letteratura di testimonianza prodotta da chi aveva combattuto la seconda guerra mondiale, ma già verso la fine degli anni Cinquanta si registra un ritorno di interesse verso il conflitto precedente.⁶⁸

Gli anni della seconda guerra mondiale formarono, se così si può dire, quella generazione che successivamente ebbe forse la più grande influenza sulla mitologia della Grande Guerra. Tra quelli

⁶⁵ Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 61.

⁶⁶ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 94.

⁶⁷ Damon Marcel DeCoste, "The Literary Response to the Second World War", in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 3.

⁶⁸ Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 99.

che sono cresciuti – o hanno combattuto – durante gli anni tra il 1939 e il 1945, vi sono intellettuali che, invece di legare il proprio nome a quel conflitto, sono più conosciuti per il loro apporto artistico o accademico alla mole di materiale riguardante la prima guerra mondiale pubblicato nel corso degli anni Sessanta e in quelli successivi.⁶⁹

Gli anni Sessanta sono anni carichi di avvenimenti dal forte valore simbolico per quanto riguarda la memoria della guerra del 1914-1918 e per la percezione dei conflitti armati in generale. Nel corso del decennio si celebra il cinquantenario del conflitto, sul piano internazionale vanno ricordate la crisi missilistica di Cuba e il crescente coinvolgimento degli Stati Uniti nella guerra del Vietnam; inoltre, sempre in quegli anni, nasce una controcultura caratterizzata da posizioni anti-establishment e antimilitariste. L'insieme di questi fattori culturali e geopolitici ha contribuito a creare un terreno fertile in cui il mito della Grande Guerra ha potuto irrobustirsi.⁷⁰

La riscoperta della prima guerra mondiale avviene in un'ottica critica, il conflitto che ha dato inizio al Ventesimo secolo viene additato come modello negativo per condannare in maniera universale le operazioni belliche contemporanee. Durante questo decennio vengono pubblicati studi storiografici, studi critici sulla letteratura di guerra, si consolida un canone della letteratura della prima guerra mondiale e vengono ripubblicati molti dei testi che videro la luce negli anni Venti e Trenta. Secondo alcuni storici, è questo il momento in cui le opere dei *war poets* e degli scrittori di guerra raggiungono la loro massima diffusione; Brian Bond sostiene che: “the 'anti-war' writers have exerted more influence on public opinion since the 1960s than they did in the 1930s.”⁷¹ La guerra è ormai diventata un evento storico, viene insegnata e studiata a scuola, entra nei *curricula* universitari e anche la letteratura di guerra, con le poesie di Owen in prima linea, diventa materia d'esame. L'importanza ricoperta dal sistema scolastico nella diffusione del mito è importantissima, in un momento in cui la guerra passa da esperienza vissuta a fatto storico, è spesso nelle aule che gli studenti hanno il loro primo incontro con la Grande Guerra:

The transmission of what is still, in the early 1960s, a comparatively 'highbrow' interest in popular

⁶⁹ Benjamin Britten, Paul Fussell e Philip Larkin sono tra coloro che anagraficamente sarebbero legati alla seconda guerra mondiale, ma hanno composto opera riguardanti la Grande Guerra. Benjamin Britten cfr. *supra* p. 47; Paul Fussell cfr. *infra* pp. 64-67. Philip Larkin scrisse una poesia sulla Grande Guerra nel 1964 intitolata “MCMXIV.” Philip Larkin, “MCMXIV”, in Jon Stallworthy, *op. cit.*, 1986, p. 222.

⁷⁰ Dan Todman sostiene che, seppur gli anni Sessanta vengano universalmente riconosciuti come il momento chiave per la formazione del moderno mito della guerra, sia scorretto individuare un momento di svolta in questo decennio. Secondo lo storico il processo è molto più graduale e il mito negativo della Grande Guerra raggiunge la sua forma definitiva solamente durante gli anni Settanta. Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, pp. 221-222.

⁷¹ Brian Bond, *op. cit.*, 2002, p. 28.

culture took place largely through the educational system. With Owen's poems used in the teaching of both English and history it was in the classroom that the bulk of the population encountered them for the first time. [...] From the 1960s onwards, Owen's poems began to appear on English Literature examination papers, first for A and then for O levels.⁷²

Quello che emerge dalla citazione di Dan Todman è che, anche in questo caso, il primato spetta alla letteratura e non alla storia, come evidenzia Gary Sheffield: “it is the teachers of English, not history, who had the greatest impact on the shaping of views on the First World War through the teaching of war poetry.”⁷³ L'uso della poesia di guerra in ambito scolastico ha poi dato un forte impulso alla formazione del canone della letteratura di guerra, garantendone la circolazione all'interno di antologie e di studi critici. Nel corso degli anni Sessanta vengono pubblicati due testi che ancora oggi godono di attenzione e che hanno contribuito alla formazione del canone e del mito della Grande Guerra: l'antologia *Up the Line to Death. The War Poets 1914-1918*⁷⁴ curata da Brian Gardner e lo studio di Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great War*.⁷⁵ L'antologia di Gardner ha contribuito a formare un'idea di letteratura di guerra che muove da un iniziale idealismo e che poi si trasforma in un'amara critica e in una visione disillusa della realtà del fronte, una parabola che restituisce, di conseguenza, un'immagine negativa della guerra; Tim Kendall, professore di letteratura all'università di Exeter e presidente della War Poets Association, ha pubblicato sul suo blog una recensione della ristampa del 2007 del libro di Gardner in cui ha segnalato alcuni dei limiti appena elencati:

Gardner was at least partially responsible for creating that possible narrative, in which Great War poetry became cited as evidence proving the wickedness and futility of all wars. [...] what Gardner calls the 'journey' from the 'idealism' of 1914 to bitterness and anger after the Somme is mapped sketchily but unquestioningly. Gardner selects and regiments his poems so that they will make that particular route-march without the slightest risk of ever straying from the path.⁷⁶

Nonostante questa limitazione e il fatto che risulti ormai datata, l'antologia rimane un testo cardine per lo studio della poesia di guerra, come segnalato da Todman: “*Up the Line to Death* remains in print and is a staple of school and universities libraries.”⁷⁷ *Heroes' Twilight* di Bernard

⁷² Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 166.

⁷³ Gary Sheffield, *op. cit.*, 2001, p. 15.

⁷⁴ Brian Gardner, *op. cit.*, 1964.

⁷⁵ Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great War* [1965], London; Basingstoke, Macmillan, 1980.

⁷⁶ Tim Kendall, “Brian Gardner: Up the Line to Death”, *War Poetry*, 9 ottobre 2010. Accessibile a: <http://war-poets.blogspot.com/2010/10/brian-gardner-up-line-to-death.html>. Visualizzato il 24/07/2018.

⁷⁷ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 158.

Bergonzi è uno studio della letteratura di guerra che considera finzione, poesia e prosa autobiografica: sebbene Bergonzi consideri anche autori civili come Kipling, Pound e Lawrence, una rapida scorsa all'indice del libro mostra chiaramente il maggior spazio destinato alla poesia e agli scrittori combattenti come Sassoon, Rosenberg e Owen. Virginie Renard accomuna lo studio di Bergonzi ad alcuni testi usciti successivamente, nello specifico Jon Silkin, *Out of Battle. The Poetry of the Great War*⁷⁸ e Arthur Lane, *An Adequate Response. The War Poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon*⁷⁹ sostenendo che:

[They] examined the poetry of junior officers such as Wilfred Owen, Siegfried Sassoon, Charles Sorley, Isaac Rosenberg, Robert Graves and Edward Thomas and deemed them worthy of interest. In so doing, they ensured the dominance of their imaginary world over future interpretations of the war. They stressed the war poets' progressive development from enthusiasm to bitter disillusion towards the war, a progression that is now considered the natural and general mental evolution among the soldiers of the Great War and thus is an integral part of the mythical scenario.⁸⁰

Il canone letterario che si forma anche attraverso la diffusione di questi testi è dunque ben definito: la letteratura della Grande Guerra sancisce il primato della poesia, si occupa principalmente del fronte occidentale e gli autori che compongono il canone sono combattenti che hanno, nei confronti della guerra, il tipo di atteggiamento disincantato che si ritrova in Owen o Sassoon. La scrittura delle donne è invece poco rappresentata, oltre al già menzionato *Testament of Youth* di Vera Brittain, solo altre due opere di memorialistica conquistano una discreta visibilità:⁸¹ il romanzo *The Return of the Soldier*⁸² di Rebecca West e *The Forbidden Zone*,⁸³ una raccolta di racconti e poesie di Mary Borden, cittadina americana trasferitasi in Inghilterra nel 1913. Si tratta, inoltre, di un canone che presta maggior attenzione a questioni ideologiche più che formali, come spiega Ann-Marie Einhaus:

If we talk of a canon of First World War literature, we generally tend to refer to a canon that is not 'literary' in a strictly formal and aesthetic sense, but informed by socio-cultural interests. [...] the canon of First World War literature is interested primarily in *what* is expressed. Not formal innovation but the

⁷⁸ Jon Silkin, *op. cit.*, 1972.

⁷⁹ Arthur Lane, *An Adequate Response. The War Poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon*, Detroit, Wayne State University Press, 1972.

⁸⁰ Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, p. 81.

⁸¹ Sul versante della poesia va segnalata *Scars Upon My Heart*, una raccolta di poesie scritte da donne pubblicata nel 1981. Catherine W. Reilly, (a cura di), *Scars Upon My Heart. Women's Poetry and Verse of the First World War* [1981], London, Virago, 2007.

⁸² Rebecca West, *The Return of the Soldier* [1918], London, Virago, 1980.

⁸³ Mary Borden, *The Forbidden Zone*, London, William Heinemann, 1929.

'correct' ideological stance on the war qualifies a text for inclusion in this cultural canon.⁸⁴

Secondo Jay Winter, durante gli anni Sessanta si assiste a un secondo *memory boom* per quanto riguarda l'approccio generale alla memoria.⁸⁵ Se la prima ondata di interesse nella produzione di 'memoria' si registra nel dopoguerra, attraverso la letteratura e la pubblicazione di testi autobiografici di reduci, la rinnovata attenzione per il conflitto degli anni Sessanta si dirama in molte direzioni, coinvolgendo anche altri media. Dagli anni Sessanta in poi, alla letteratura si affiancano infatti altri testi a corroborare l'immagine di una guerra fatta di fango, ratti, filo spinato e gas. Alcune opere teatrali, documentari e testi storiografici avranno un ruolo chiave nel fissare e nel fornire – anche involontariamente in alcuni casi – autorevolezza al mito.

*The Donkeys*⁸⁶ di Alan Clark è un esempio controverso di opera storiografica che ha attirato molte critiche per via del suo tono polemico. Il libro racconta le maggiori battaglie combattute sul fronte occidentale durante l'anno 1915 e offre una severa critica dell'operato dei generali britannici e in particolare di Sir Douglas Haig, comandante in capo del corpo di spedizione britannico. Le controversie generate dalla pubblicazione di *The Donkeys* contribuirono al successo e alla diffusione del libro, pur attirando pesanti critiche da molti storici riguardo alla scarsa accuratezza dimostrata dall'autore. L'epigrafe del libro, attraverso una citazione erroneamente attribuita al generale tedesco Hoffman, definisce i soldati inglesi: *lions led by donkeys*; la frase è di uso popolare ancora oggi per contrapporre il coraggio dei soldati all'inadeguatezza dei comandanti. Il libro di Clark ha certamente contribuito alla popolarità della frase e al suo accostamento all'esperienza della prima guerra mondiale, ma si tratta di un'ulteriore inesattezza storica, dato che l'origine dell'espressione risale alla guerra franco-prussiana. Dan Todman osserva che, nonostante le molte imprecisioni, il libro ottenne il successo sperato dall'autore, tanto che molti degli aneddoti presentati in *The Donkeys* sono successivamente entrati a far parte del folklore popolare del conflitto.⁸⁷ Un altro testo di storia che viene spesso denigrato dagli storici revisionisti è *The First World War. An Illustrated History*⁸⁸ di Alan J. P. Taylor. Taylor era impegnato attivamente nella campagna per il disarmo nucleare (Campaign for Nuclear Disarmament) e questo faceva di lui un autore sicuramente schierato: il libro è caratterizzato da un tono apertamente critico e provocatorio, le

⁸⁴ Ann-Marie Einhaus, "Modernism, Truth, and the Canon of First World War Literature", *Modernist Cultures*, 6, 2, 2011, p. 298. Corsivo dell'autrice.

⁸⁵ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 18.

⁸⁶ Alan Clark, *The Donkeys*, London, Hutchinson, 1961.

⁸⁷ Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 99.

⁸⁸ Alan J. P. Taylor, *The First World War. An Illustrated History*, London, Hamish Hamilton, 1963.

didascalie alle numerose fotografie hanno un tono cinico e sarcastico e la tesi di fondo del libro è che la guerra, iniziata senza ragioni specifiche, fosse stata portata avanti senza alcuno scopo. Il libro ebbe un grandissimo successo di vendite, ma non fu esente da critiche, nonostante il supporto di un eminente storico – Basil Liddell Hart – che lo aiutò nella correzione delle bozze. L'opera è stata definita inaffidabile dal punto di vista scientifico e criticata per la rappresentazione che restituisce di generali e politici. Come *The Donkeys*, anche *An Illustrated History*, per via della sua popolarità e grazie alla prosa accattivante e accessibile divenne una lettura di riferimento e di conseguenza uno strumento per la diffusione di un certo tipo di interpretazione della guerra:

The *Illustrated History* sold well from its publication and has a claim to be the single most widely read historical book on the war. It has exerted further influence on public attitudes as a result of its use as an authoritative source of information and opinions for subsequent works of popular history and fiction.⁸⁹

Una discussione sul mito della Grande Guerra, e in particolare sul tema dell'incompetenza dello Stato maggiore, sarebbe incompleta senza una menzione di *Oh What a Lovely War*,⁹⁰ un'opera teatrale del 1963 di Joan Littlewood e del suo Theatre Workshop, basata su uno spettacolo radiofonico di Charles Chilton, intitolato *The Long Long Trail*,⁹¹ andato in onda nel 1961. Brian Bond afferma che: “Joan Littlewood's production has, allegedly, become dominant in historiography as well as in drama in the cultural understanding of the war.”⁹² Il musical diventò un film⁹³ nel 1969 per la regia di Richard Attenborough e ottenne, attraverso la distribuzione nelle sale e la messa in onda in televisione, ancora più ampia diffusione. La performance ideata da Littlewood combina canzoni da *music hall* dell'epoca del conflitto con un messaggio antimilitarista: la scenografia era composta da proiezioni di fotografie in bianco e nero del fronte occidentale e da un pannello elettronico che forniva, in contemporanea alla performance degli attori, delle statistiche

⁸⁹ Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 139.

⁹⁰ Joan Littlewood, Theatre Workshop, *Oh What a Lovely War*. Regia: Joan Littlewood. Interpreti: Theatre Workshop. Londra, Theatre Royal Stratford East 19 marzo 1963. Il titolo dell'opera si trova scritto alternativamente come *Oh, What a Lovely War!* o come *Oh! What a Lovely War*; quest'ultima versione venne utilizzata per l'adattamento cinematografico del 1969. Il titolo originale della performance teatrale non conteneva tuttavia nessun segno di interpunzione e compariva con la grafia *Oh What a Lovely War* nel poster originale. Cfr. Edyta Lorek-Jezińska, “Theatre Workshop's Oh What a Lovely War and the Second Memory Boom”, in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, p. 120, nota 1.

⁹¹ Charles Chilton, *The Long Long Trail*. Interpreti: Andrew Faulds. BBC Home Service, 27 dicembre 1961. Il programma radiofonico era basato sulla musica della prima guerra mondiale e comparava le canzoni dei soldati al fronte con le canzoni diffuse in patria.

⁹² Brian Bond, *op. cit.*, 2002, p. 65.

⁹³ *Oh! What a Lovely War*. Sceneggiatura: Len Deighton. Regia: Richard Attenborough. Interpreti: Maggie Smith, Dirk Bogarde, Phyllis Calvert. Paramount Pictures, 1969.

riguardanti i risultati ottenuti dalle operazioni militari e i costi umani necessari per ottenerli. L'effetto era quello di una vistosa sproporzione tra costi e benefici che accentuava l'inutilità degli sforzi delle truppe e la testardaggine dello stato maggiore e della classe dirigente che si ostinavano a portare avanti uno scontro che non dava risultati. La caratteristica innovativa del musical era quella di fornire un diverso punto di vista sul conflitto: quello del soldato semplice. Come antidoto a una mitologia creatasi attorno alla figura di ufficiali appartenenti alla classe medio-alta, *Oh What a Lovely War* proponeva un racconto proveniente dai ranghi, fornendo la prospettiva del *common man*. In questo, Littlewood era mossa da un intento politico:

Her intention was to make this representation of the war dramatic and didactic from an extremely leftwing perspective. For this reason she rejected scripts which offered a realistic depiction of life in the trenches. The result is a black and white picture in which officers at all levels are stupid, callous cowards, while their men are sardonic heroes.⁹⁴

Un altro elemento, non letterario, che suo malgrado ha contribuito alla formazione del mito della prima guerra mondiale è una pietra miliare della televisione britannica: si tratta del documentario *The Great War*⁹⁵ realizzato dalla BBC nel 1964, una serie composta da 26 episodi con una durata complessiva di 17 ore. Il successo del programma è innegabile: con una media di otto milioni di spettatori, e punte di undici milioni, rimane una delle serie più popolari della BBC.⁹⁶ *The Great War* racconta la guerra utilizzando riprese d'archivio provenienti dall'Imperial War Museum commentate da una voce narrante – l'attore Michael Redgrave; a questo impianto narrativo si aggiungono fotografie d'archivio, letture da brani di diari e memoriali e testimonianze di alcuni veterani registrate per l'occasione. Al copione lavorarono il produttore e ideatore della serie, Tony Essex, e due storici di rilievo, John Terraine e Corelli Barnett: l'intento di questi ultimi era quello di contrastare la visione dominante del fronte occidentale proponendo una lettura più positiva del conflitto, ma nonostante gli sforzi, *The Great War* non riuscì nell'intento:

Despite its impressive scale, importance and popularity with viewers, *The Great War* did not change the way that the majority of the nation thought about the war. This is because its creator, Tony Essex, did not intend it to be so: *The Great War* was his memorial to the dead of the First World War.⁹⁷

⁹⁴ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 104.

⁹⁵ *The Great War*. Sceneggiatura: John Terraine, Corelli Barnett. Regia: Tony Essex, Gordon Watkins. Interpreti: Michael Redgrave. BBC TV, 1964.

⁹⁶ Cfr. Gary Sheffield, *op. cit.*, 2001, p. 17; Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 30.

⁹⁷ Emma Hanna, "A Small Screen Alternative to Stone and Bronze. The Great War Series and British Television", *European Journal of Cultural Studies*, 10, 1, 2007, p. 105.

Le reali intenzioni di Essex, ma anche i ritmi frenetici di produzione e i tempi televisivi, non consentirono un'adeguata riflessione su molti dei temi trattati nella serie, inoltre Essex spesso sceglieva i filmati più drammatici e più adatti ad accattivarsi l'attenzione del pubblico anche a discapito dell'autenticità: “*The Great War* misused footage, displacing it chronologically and geographically, as well as using post-war training and feature films, including *Sergeant York* and *All Quiet on the Western Front*.”⁹⁸ L'aspetto visivo della serie ebbe la meglio sui testi preparati da Barnett e Terraine e tra il pubblico prevalse una risposta emotiva generata dalle immagini drammatiche e toccanti che divennero iconiche nonostante la loro scarsa fedeltà storica.⁹⁹ I temi ricorrenti del mito sono largamente presenti nella serie: vi sono numerosi immagini di morte, di fango, di distruzione, persino il poeta Wilfred Owen viene evocato attraverso la sua celebre poesia *Dulce et Decorum Est*.¹⁰⁰ Malgrado le imprecisioni e le forzature, Brian Bond riconosce un merito alla serie: “In perspective it is now clear that the *Great War* series played a vital role in introducing the subject seriously to a new generation and in reaching an audience which might not initially have been attracted by scholarly publications.”¹⁰¹

Il decennio successivo è dominato dalla pubblicazione di uno dei testi più influenti per quanto riguarda la letteratura e la storia culturale della Grande Guerra. Il libro di Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, è una lettura imprescindibile per chiunque si accosti allo studio della Grande Guerra. Il successo del libro e i dibattiti che ha generato lo hanno reso un punto di riferimento per gli accademici, inoltre, per via delle teorie esposte da Fussell, il testo è anche diventato un elemento importante per il consolidamento del mito. Leonard Smith lo ha definito un *lieu de mémoire*;¹⁰² James Campbell lo ha descritto come: “the single most significant interpretation of the war and an unavoidable point of reference for all subsequent work.”¹⁰³

Nel suo studio, Paul Fussell propone un'analisi delle opere dei più importanti scrittori di guerra britannici, tra cui Owen, Sassoon, Graves, e Blunden, e cerca di dimostrare l'importanza ricoperta dall'esperienza della prima guerra mondiale per la formazione della moderna cultura occidentale.

⁹⁸ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, pp. 32-33.

⁹⁹ La sequenza iniziale di *The Great War* è popolarissima nel Regno Unito: è realizzata dall'unione di diverse foto provenienti dall'archivio dell'Imperial War Museum che, per il loro utilizzo televisivo, sono state decontestualizzate, modificate e montate assieme in una lunga ripresa.

¹⁰⁰ Cfr. Wilfred Owen, *op. cit.*, 1965, p. 55.

¹⁰¹ Brian Bond, *op. cit.*, 2002, p. 70.

¹⁰² Cfr. Leonard V. Smith, “Paul Fussell's *The Great War and Modern Memory: Twenty-Five Years Later*”, *History and Theory*, 40, 2, 2001, p. 242.

¹⁰³ James Campbell, *op. cit.*, 2005, p. 269.

Secondo Paul Fussell, la guerra ha fatto da spartiacque e da quel momento storico si registra una netta rottura con il passato;¹⁰⁴ il carico di novità vissuto durante gli anni 1914-1918 ha influenzato non solo le successive rappresentazioni dei conflitti, ma anche la letteratura e la cultura moderna; la guerra è stata: “all-encompassing, all-pervading, both internal and external at once, the essential condition of consciousness in the twentieth century.”¹⁰⁵

L'uso esclusivo di fonti letterarie ha portato Fussell a trattare il conflitto come un vero e proprio testo letterario: “literature thus becomes less an end in itself than a means through which to interpret the war as a kind of literary text.”¹⁰⁶ L'ironia sarebbe il modo espressivo dominante in questo testo: un'ironia che traspare da tutti i testi analizzati e che si rivela nella disparità tra le aspettative dei partecipanti e la realtà della guerra; ironia che, nel caso della prima guerra mondiale, si concretizza nella sproporzione tra il costo umano del conflitto e i successi ottenuti. Fussell sostiene inoltre che: “Every war is ironic because every war is worse than expected. Every war constitutes an irony of situation because its means are so melodramatically disproportionate to its presumed end.”¹⁰⁷

Alcuni aspetti del libro di Fussell sono paradigmatici per capirne l'importanza all'interno degli studi sulla Grande Guerra e nella calcificazione del mito: l'attenzione verso gli scrittori che nel 1975 erano ritenuti canonici ha svolto il duplice ruolo di fornire un'ulteriore giustificazione accademica per la loro inclusione nel canone e ha rafforzato l'idea che il conflitto che questi descrivevano era reale perché basato sulla loro esperienza empirica. L'importanza dell'esperienza è un fattore centrale del libro: il *corpus* di testi su cui Fussell lavora è composto interamente da letteratura scritta da combattenti. Sebbene, come già sottolineato in questo capitolo, Fussell sia tra i primi a trattare i memoriali di Graves o Sassoon come opere di finzione, resta il fatto che spesso il valore letterario e quello storico vengano confusi. Il libro di Fussell, per via della sua totale dipendenza dalla letteratura autobiografica, appariva a molti lettori come una fotografia del fronte occidentale e – per estensione – del conflitto, rafforzando quindi l'immagine della guerra stereotipata che aveva preso forma nel corso degli anni precedenti.

¹⁰⁴ Jay Winter, in *Sites of Memory, Sites of Mourning*, propone una differente interpretazione dell'impatto del conflitto sulla cultura moderna. L'autore concentra la sua indagine sul linguaggio e sui codici della commemorazione e sulle dinamiche di elaborazione del lutto diffusi nell'Europa del dopoguerra: invece di costituire uno spartiacque, la prima guerra mondiale avrebbe stimolato un recupero delle forme della tradizione, più funzionali a mediare il lutto rispetto a nuove modalità espressive come il ricorso all'ironia o al modernismo. La Grande Guerra, secondo Winter, rappresenta la fase iniziale di un cambiamento del linguaggio e dell'immaginario culturale che vedrà una netta cesura solamente dopo il 1945. Cfr. Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp.1-11.

¹⁰⁵ Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, p. 321.

¹⁰⁶ James Campbell, *op. cit.*, 2005, p. 267.

¹⁰⁷ Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, p. 7.

Uno degli aspetti più influenti dell'opera di Fussell è l'inclusione della sessualità nell'analisi dell'esperienza di guerra. Fussell adotta il termine omoerotismo per indicare una forma di temporanea omosessualità: “a sublimated (i.e., 'chaste') form of homosexuality. Of the active, unsublimated kind there was very little at the front.”¹⁰⁸ Un capitolo del libro di Fussell è interamente dedicato alla discussione di questo tema e l'autore ne traccia l'evoluzione poetica dalle opere di fine secolo fino alla poesia di guerra di Wilfred Owen; secondo Fussell, una tensione omoerotica si ritrova in molte delle opere di Robert Graves, Siegfried Sassoon e soprattutto di Wilfred Owen.¹⁰⁹ Dal punto di vista della critica, l'input fornito da Fussell aprirà la strada a un nuovo approccio allo studio della letteratura di guerra introducendo un'attenzione alle categorie di genere:

[G]ender becomes an active concern only after Fussell's introduction of homoeroticism into the discourse. After Fussell, the traditional canon of war literature becomes subject to a reappraisal on the basis of sexuality, while the canon itself is revised and expanded by a feminist archaeological project of the rediscovery of civilian texts about the war.¹¹⁰

Le teorie di Paul Fussell sono state criticate da molti storici che, seppur riconoscendo il suo grande contributo alla storia culturale del conflitto, hanno a più riprese evidenziato i limiti del libro: l'autore è stato criticato per numerose imprecisioni storiche e per aver concentrato la sua attenzione solamente sul fronte occidentale e sulla fanteria, ignorando l'esistenza degli altri teatri di scontro o di altri tipi di esperienze di guerra che non fossero quella del combattente in trincea.¹¹¹ Un'ulteriore critica riguarda la selezione delle fonti: Fussell ha operato una scelta arbitraria dei testi, scegliendo solamente quelli utili a sostenere la sua tesi:¹¹² il libro tende quindi a confermare la percezione della Grande Guerra come un'inutile tragedia, sottolineando l'incapacità dei comandi di far fronte agli eventi ed evidenziando il senso di disillusione che pervadeva i soldati. Come evidenzia Dan Todman: “Fussell's book keyed into many of the negative myths of the war which were achieving dominance in British popular culture by 1975. This is why it has been so easy for readers to accept it as a work of history rather than of literature.”¹¹³ Una lettura simile è quella proposta da Leonard Smith; secondo lo storico, il libro di Paul Fussell è diventato un luogo della memoria proprio perché ha recuperato motivi e temi già esistenti e accettati e li ha presentati in una veste appetibile: “it told

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 272.

¹⁰⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 270-309.

¹¹⁰ James Campbell, *op. cit.*, 2005, p. 270.

¹¹¹ Cfr. Robert Prior, Trevor Wilson, “Debate: Paul Fussell at War”, *War in History*, 1, 1, 1994, pp. 66-68.

¹¹² Cfr. Leonard V. Smith, *op. cit.*, 2001, p. 254.

¹¹³ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 159.

scholars and more general readers a great deal that at some level they already knew about very well-established characteristics of war writing in general and of writing about the Great War in particular.”¹¹⁴

Come precedentemente indicato, uno dei temi di maggior rilievo nelle opere sulla Grande Guerra uscite nel corso degli anni Sessanta riguardava l'incompetenza dei generali e dello stato maggiore: quel mito si è consolidato fino a diventare, nel corso degli anni seguenti, una verità quasi incontestabile e comunemente accettata. Vi sono due serie televisive della BBC, andate in onda negli anni Ottanta, che per via del loro successo, delle polemiche generate, e della loro popolarità, vengono spesso citate come evidenze di quella negativa percezione del conflitto nata negli anni Sessanta: *The Monocled Mutineer*¹¹⁵ di Alan Bleasdale e *Blackadder Goes Forth*¹¹⁶ di Richard Curtis e Ben Elton.

The Monocled Mutineer è l'adattamento di un libro¹¹⁷ del 1978 di John Fairley e Bill Allison che racconta la storia di Percy Toplis, personaggio realmente esistito, e del suo coinvolgimento nelle rivolte di Étapes del 1917.¹¹⁸ La serie è famosa per la violenza di alcune scene e per le controversie generate a livello storico e politico:¹¹⁹ “Bleasdale shared some of Littlewood's political stance, and was just as keen to use events in the First World War to make contemporary political points; in his case about unemployment, urban unrest and the Falklands War.”¹²⁰ Alla luce del successo di pubblico, la serie costituisce un ulteriore tassello nel mosaico di rappresentazioni negative dell'autorità militare che hanno influito sulla percezione popolare del conflitto.

Il caso di *Blackadder Goes Forth* è forse il più significativo e merita maggior spazio. La serie vede come protagonista Rowan Atkinson nei panni del capitano Edmund Blackadder ed è ambientata nelle trincee del fronte occidentale.¹²¹ Nei vari episodi vengono raccontate le vicende del

¹¹⁴ Leonard V. Smith, *op. cit.*, 2001, p. 248.

¹¹⁵ *The Monocled Mutineer*. Sceneggiatura: Alan Bleasdale. Regia: Jim O'Brien. Interpreti: Paul McGann, Bill Fellows, Matthew Marsh. BBC, 1986.

¹¹⁶ *Blackadder Goes Forth*. Sceneggiatura: Richard Curtis, Ben Elton. Regia: John Lloyd. Interpreti: Rowan Atkinson, Tony Robinson, Hugh Laurie, Stephen Fry, Tim McInnerny. BBC, 1989.

¹¹⁷ William Allison, John Fairley, *Toplis. The Monocled Mutineer*, London, Quartet, 1978.

¹¹⁸ Durante il conflitto, la città di Étapes fu un importante centro logistico britannico e vi vennero istituite basi militari e un campo di addestramento. Il campo di Étapes era noto per la disciplina e per le dure condizioni tanto che nel settembre 1917 si verificarono disordini ed episodi di violenza tra i soldati.

¹¹⁹ Un'accurata discussione delle controversie che interessarono la serie si trova in Emma Hanna, *The Great War on the Small Screen. Representing the First World War in Contemporary Britain*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, pp. 116-125.

¹²⁰ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 114.

¹²¹ *Blackadder Goes Forth* [1989] è la quarta stagione della serie comica ad ambientazione storica con protagonista Rowan Atkinson nel ruolo di Edmund Blackadder. La prima stagione *The Black Adder* [1983] è ambientata nel 1485; *Blackadder II* [1986] è ambientata alla corte della regina Elisabetta; *Blackadder the Third* [1987] durante l'età

capitano e degli uomini sotto il suo comando, con particolare attenzione ai bizzarri stratagemmi impiegati da Blackadder per evitare di prendere parte agli attacchi. A fianco di Blackadder si trovano dei personaggi che incarnano gli stereotipi della popolazione militare del 1914-1918 – l'industrioso soldato semplice, il generale asinino, l'idealistico ufficiale della *upper class* – che si muovono in un territorio fatto di elementi conosciuti. Come nota Emma Hanna, il mito della Grande Guerra emerge in maniera netta dalla serie per un preciso motivo: “to be accepted by the viewing audience, dramatic and comedic interpretations set in the First World War must adhere to the accepted war narrative of mud, blood and poetry.”¹²² *Blackadder* utilizza la satira e la comicità grottesca per raccontare l'assurdità della prima guerra mondiale. I sei episodi di cui è costituita la serie offrono una parodia del fronte, le caratteristiche di ogni personaggio sono estremizzate, ogni situazione è caricata di ridicolo calcando sui cliché più comuni quali: l'incompetenza dei comandanti, le condizioni di vita nelle trincee e la cecità dei generali che ignoravano ciò che accadeva in prima linea. *Blackadder Goes Forth* è spesso considerata dagli storici che si occupano di Grande Guerra come un'influenza nociva per una corretta interpretazione del conflitto, null'altro che un bacino di miti e luoghi comuni. Stephen Badsey, per criticare la visione del conflitto proposta nella serie, fa riferimento al libro di Fussell: “*Blackadder Goes Forth* may be seen as the quintessential representation of the postmodernist Western Front, first described and popularised in Paul Fussell's very influential book of 1975, *The Great War and Modern Memory*.”¹²³ Gary Sheffield conferma che: “Blackadder builds on a shared interpretation of history, but also on a common cultural heritage. The series contains echoes of works as diverse as the 'War Poets' of 1914-18, R.C. Sherriff's play *Journey's End*, and W.E. Johns' juvenile *Biggles* novels.”¹²⁴ Nonostante sia fondamentalmente una commedia, *Blackadder Goes Forth* contiene anche momenti estremamente seri che hanno fatto presa sul pubblico: la scena finale dell'ultimo episodio mostra i protagonisti uscire dalla trincea per andare all'assalto e scomparire nella terra di nessuno, probabilmente andando incontro alla morte; la sequenza si chiude andando in dissolvenza per lasciare il posto a un campo di papaveri, fiore simbolo del fronte occidentale e della commemorazione dei caduti. Nel 2000 questa scena è stata votata dal pubblico per entrare tra le 100

della Reggenza. *Blackadder*. Sceneggiatura: Richard Curtis, Rowan Atkinson (stagione 1), Ben Elton (stagione 2-4). Regia: John Lloyd. Interpreti: Rowan Atkinson, Tony Robinson, Tim McInnerny, Miranda Richardson, Stephen Fry, Hugh Laurie. BBC, 1983-1989.

¹²² Emma Hanna, *op. cit.*, 2009, p. 116.

¹²³ Stephen Badsey, *op. cit.*, 2001, p.117.

¹²⁴ Gary Sheffield, *op. cit.*, 2001, p. 2.

scene memorabili della televisione britannica, classificandosi al nono posto: questo risultato non può che confermare l'apprezzamento di cui la serie ancora godeva a undici anni di distanza dalla prima messa in onda nel 1989.¹²⁵

L'ultimo decennio del Ventesimo secolo è indubbiamente un momento cruciale per il consolidamento del mito della Grande Guerra. Il ruolo di *Blackadder Goes Forth* è incontestabile, Brian Bond sostiene che la serie costituisce: “the representative popular image of the Western Front for the 1990s.”¹²⁶ Nel corso degli anni novanta sarà però nuovamente il turno della letteratura per diffondere la memoria della guerra. In *British Fiction of the 1990s* Nick Bentley segnala che: “Part of de *fin de siècle* focus of the British novel has been to revisit the narratives and genealogies of the past, continuing a trend in British fiction for what Linda Hutcheon has described as 'historiographic metafiction’.”¹²⁷ Negli anni Novanta, in un contesto in cui l'equilibrio internazionale è messo in crisi da rivolgimenti politici e in cui la guerra torna a essere un argomento centrale al dibattito pubblico,¹²⁸ ha luogo quello che comunemente viene definito un secondo *war books boom*¹²⁹ per via dell'immenso successo di alcuni romanzi storici che recuperano l'esperienza del 1914-1918. *Birdsong*¹³⁰ di Sebastian Faulks, e la trilogia di Pat Barker composta da *Regeneration*, *The Eye in the Door* e *The Ghost Road*,¹³¹ sono le punte di diamante di un fenomeno molto più vasto.¹³² I romanzi storici pubblicati in questo torno di tempo sono il prodotto di autori che non conservano più alcun legame diretto con il conflitto, ma che hanno subito l'influenza del mito e di tutti i prodotti culturali che lo hanno generato e trasmesso. Sono romanzi nati dalla penna dei nipoti degli uomini che combatterono nei campi della Francia e delle Fiandre, scrittori che, seppur mantenendo un qualche legame familiare con il conflitto, hanno dovuto cimentarsi con la ricerca e confrontarsi con la memoria popolare di quell'evento:

Across a gap of generations, writers and filmmakers in the second half of the twentieth century have

¹²⁵ Stephen Badsey, *op. cit.*, 2001, p.114.

¹²⁶ Brian Bond, *op. cit.*, 2002, p. 86.

¹²⁷ Nick Bentley, “Introduction: Mapping the Millenium. Themes and Trends in Contemporary British Fiction”, in *British Fictions of the 1990s*, Nick Bentley, (a cura di), London; New York, Routledge, 2005, p. 2.

¹²⁸ Tra il 1989 e l'inizio degli anni Novanta si susseguono la caduta del muro di Berlino e la dissoluzione dell'Unione Sovietica, la prima guerra del golfo e successivamente lo scoppio delle guerre in ex-Jugoslavia.

¹²⁹ Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 39.

¹³⁰ Sebastian Faulks, *Birdsong* [1993], London, Vintage, 1994.

¹³¹ Pat Barker, *op. cit.*, 2014.

¹³² Negli anni Novanta oltre ai romanzi di Pat Barker e Sebastian Faulks, escono quelli di Robert Edric e Helen Dunmore (cfr. *supra* p. 5) e anche David Hartnett, *Brothers to Dragons*, London, Jonathan Cape, 1998. Un'analisi di questi romanzi si trova in Virginie Renard, *op. cit.*, 2013.

had to rely on historical sources about the war and what has sedimented in collective memory as war images or myths through documentary evidence (especially photography and documentary film), well-known scholarly work, but also and to a considerable extent through earlier literature as well as other art forms.¹³³

Questi romanzi propongono un'immagine della guerra sostanzialmente aderente a quella popolare, si soffermano su molti dei cliché oramai assodati, ma allargano anche il loro campo di indagine a temi meno esplorati dalla letteratura precedente e spesso attingono a quel bacino che Aleida Assmann ha definito la memoria-archivio. Sharon Ouditt, riflettendo su questa produzione letteraria, afferma:

Whether bestsellers, prize-winners, novellas, or narratives of the whole of the twentieth century, these are all vehicles for remembrance and reflection. Some choose to dwell entirely on the war's futility and the need to heed Owen's warning of its enormous cost. Others, as we may go on to see in greater detail, deviate from the established myths and open up alternative contexts as a means of speaking the unspeakable and encouraging a late twentieth-century audience to observe the continuities as well as the chasms between then and now.¹³⁴

I romanzi di Sebastian Faulks e di Pat Barker si conformano a questa descrizione. Sebastian Faulks racconta del fronte occidentale, ma gli argomenti centrali del suo libro sono la comunicabilità – o incomunicabilità – dell'esperienza del combattimento e la trasmissione della memoria della guerra attraverso le generazioni. Nella sua trilogia, attraverso la ricostruzione dell'incontro tra Wilfred Owen e Siegfried Sassoon, Pat Barker sceglie di indagare le conseguenze psichiatriche del combattimento, quindi lo shock da bombardamento, concentrandosi in particolare sul trattamento medico di questo disturbo;¹³⁵ grazie a personaggi di finzione estende infine la sua osservazione anche a questioni di classe e di genere e all'esperienza degli obiettori di coscienza. A sancire l'importanza delle opere di Pat Barker e Sebastian Faulks nel perpetuare il mito della Grande Guerra concorre l'attenzione dedicata ai romanzi da parte degli storici; per comprendere l'ampiezza della loro portata è sufficiente leggere un'osservazione di Richard Holmes: “One of the problems

¹³³ Barbara Korte, *op. cit.*, 2001, p. 122.

¹³⁴ Sharon Ouditt, “Myths, Memories, and Monuments: Reimagining the Great War”, in *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Vincent Sherry, (a cura di), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2005, p. 250.

¹³⁵ L'innovazione del romanzo di Pat Barker risiede proprio nell'attenzione alla cura del disturbo, la rappresentazione di soldati traumatizzati compariva già nella letteratura coeva; in particolare, Esther MacCallum-Stewart segnala che: “The first appearance of the shocked male in literature can be seen as early as 1918 in West's *Return of the Soldier*.” Esther MacCallum-Stewart, “Female Maladies? Reappraising Women's Popular Literature of the First World War”, *Women: A Cultural Review*, 17,1, 2006, p. 80. Ulteriori esempi di soldati traumatizzati si trovano anche in *Mrs Dalloway* [1929] di Virginia Woolf e in *Testament of Youth* [1933] di Vera Brittain.

with trying to write about the First World War is that most people have already read Wilfred Owen and Siegfried Sassoon, Pat Barker and Sebastian Faulks before you get to them.”¹³⁶ Il romanzo di Sebastian Faulks è riconosciuto come uno dei romanzi storici sulla Grande Guerra di maggior successo. Alla sua pubblicazione nel 1993 *Birdsong* ha un immediato successo che si tramuta in un boom di vendite: “in the United Kingdom alone it has sold 14,000 copies in hardback and a staggering 1.3 million copies in paperback to date.”¹³⁷ Nel 1997 il romanzo diventa uno spettacolo radiofonico,¹³⁸ nel 2010 viene adattato per il teatro,¹³⁹ e nel 2012 la BBC crea una miniserie per la televisione.¹⁴⁰ I romanzi di Pat Barker hanno ricevuto, come il romanzo di Faulks, il plauso del pubblico e della critica. La trilogia è una presenza costante negli studi sulla letteratura britannica contemporanea e nelle monografie sul romanzo storico, oltre a essere argomento di numerosissimi articoli e capitoli di volume. *The Eye in the Door* ha ricevuto il *Guardian Fiction Prize* 1993, mentre *The Ghost Road* ha vinto il *Booker Prize* nel 1995; *Regeneration* è diventato un film diretto da Gillies MacKinnon nel 1997.¹⁴¹ Peter Parker, recensendo l'ultimo volume della trilogia sul *Times Literary Supplement*, ha dichiarato: “*The Ghost Road* is a startlingly good novel in its own right. With the other two volumes of the trilogy, it forms one of the richest and most rewarding works of fiction of recent times.”¹⁴² L'influenza dei romanzi e il prestigio dei due autori sono testimoniati anche dal fatto che Pat Barker e Sebastian Faulks sono stati nominati membri del gruppo di lavoro governativo per gestire il programma di commemorazioni del centenario della Grande Guerra assieme a storici e rappresentanti dell'esercito.¹⁴³ Un'analisi più approfondita di *Birdsong* e della *Regeneration Trilogy* verrà proposta nel quarto capitolo dato che una discussione di questi romanzi è propedeutica per comprendere la loro influenza sugli autori e sui romanzi presi in esame in questa tesi.

¹³⁶ Richard Holmes, *op. cit.*, 2005, p. xvii.

¹³⁷ Pat Wheeler, *Sebastian Faulks's Birdsong. A Reader's Guide*, London; New York, Continuum, 2002, p. 76.

¹³⁸ *Birdsong*. Sceneggiatura: Nick Stafford. Regia: Claire Grove. Interpreti: Toby Stephens, Sophie Ward. BBC Radio 4, 27 ottobre, 3 novembre, 10 novembre, 1997.

¹³⁹ *Birdsong*, di Rachel Wagstaff. Regia: Trevor Nunn. Interpreti: Ben Barnes, Genevieve O'Reilly. Comedy Theatre, Londra, 28 settembre 2010.

¹⁴⁰ *Birdsong*. Sceneggiatura: Abi Morgan. Regia: Philip Martin. Interpreti: Eddie Redmayne, Clémence Poésy, Matthew Goode. BBC, 2012.

¹⁴¹ *Regeneration*. Sceneggiatura: Allan Scott. Regia: Gillies MacKinnon. Interpreti: Jonathan Pryce, James Wilby, Jonny Lee Miller, Stuart Bunce, Tanya Allen. BBC Films, Famous Players, Norstar, 1997.

¹⁴² Peter Parker, “The War That Never Becomes the Past”, *The Times Literary Supplement*, 4823, 8 settembre 1995, p. 4.

¹⁴³ Cfr. Department for Digital, Culture, Media & Sport, *World War I Centenary – Culture Secretary Maria Miller names first members of advisory group to oversee plans*, 11/01/2013. Accessibile a <https://www.gov.uk/government/news/world-war-i-centenary-culture-secretary-maria-miller-names-first-members-of-advisory-group-to-oversee-plans>. Visualizzato il 29/07/2017.

Nel corso degli anni Duemila sono apparsi molti film e serie televisive interamente, o in parte, ambientate negli anni della Grande Guerra. L'ulteriore afflusso di *fiction* riguardante il conflitto dimostra l'incessante presenza di questo evento storico all'interno della memoria culturale britannica. La portata del fenomeno è degna di nota non tanto per la quantità di prodotti coinvolti, ma per la popolarità e il successo che queste opere hanno avuto presso il pubblico. Nel 1999 esce il film *The Trench*¹⁴⁴ di William Boyd, il film, che racconta di un gruppo di giovani soldati alla vigilia della battaglia della Somme, ha avuto diffusione internazionale e di conseguenza grande visibilità. L'esempio cinematografico di maggior successo è probabilmente l'adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo per ragazzi del 1982 di Michael Morpurgo e diretto da Steven Spielberg, *War Horse*;¹⁴⁵ il racconto della guerra di trincea sul fronte occidentale è in questo caso presentato al punto di vista di un cavallo. Nel 2014 viene portato sul grande schermo anche *Testament of Youth* di Vera Brittain, il celebre memoriale pubblicato dalla crocerossina nel dopoguerra; il film¹⁴⁶ diretto da James Kent ha avuto, come gli altri due esempi sopracitati, ampia diffusione anche fuori dal Regno Unito. Analogamente, alcune delle serie televisive di maggior successo degli ultimi anni vincolano parte della loro trama alla Grande Guerra sottolineando l'importanza e l'ubiquità di questo tema nella cultura popolare britannica. *Downton Abbey*¹⁴⁷ di Julian Fellowes racconta le vicende di una famiglia aristocratica residente nell'eponima tenuta dello Yorkshire negli anni tra il 1912 e il 1926, la seconda stagione, andata in onda nel 2011, è ambientata negli anni del conflitto. La serie *The Village*¹⁴⁸ diretta da Peter Moffat è invece la controparte proletaria di *Downton Abbey*: le due stagioni di cui è composta raccontano la vita di in un villaggio del Derbyshire negli anni tra il 1914 e il 1920. *Peaky Blinders*¹⁴⁹ narra invece l'ascesa di una gang di criminali, molti dei quali sono

¹⁴⁴ *The Trench*. Sceneggiatura: William Boyd. Regia: William Boyd. Interpreti: Paul Nicholls, Daniel Craig, Julian Rhind-Tutt, Danny Dyer, James D'Arcy. Arts Council of England, 1999. Il regista, nel 1982, aveva pubblicato un romanzo storico, intitolato *An Ice Cream War*, in cui narrava gli scontri della poco conosciuta campagna dell'Africa Orientale durante la prima guerra mondiale.

¹⁴⁵ *War Horse*. Sceneggiatura: Lee Hall, Richard Curtis. Regia: Steven Spielberg. Interpreti: Emily Watson, David Thewlis, Peter Mullan, Niels Arestrup, Jeremy Irvine. Dreamworks, 2011.

¹⁴⁶ *Testament of Youth*. Sceneggiatura: Juliette Towhidi. Regia: James Kent. Interpreti: Alicia Vikander, Kit Harington, Taron Egerton. Lionsgate, 2014.

¹⁴⁷ *Downton Abbey*. Sceneggiatura: Julian Fellowes. Regia: Julian Fellowes. Interpreti: Hugh Bonneville, Elizabeth McGovern, Michelle Dockery, Laura Carmichael, Jessica Brown Findlay. ITV Studios, 2010-2015. Un'analisi della rappresentazione della guerra in *Downton Abbey* viene proposta in Nelly Strehlau, "Why Is It Different From Before the War?": The Portrayal of the Great War and Its Aftermath in *Downton Abbey*", in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, pp. 163-178.

¹⁴⁸ *The Village*. Sceneggiatura: Peter Moffat. Regia: Antonia Bird, Gillies MacKinnon. Interpreti: John Simm, Maxine Peake, Juliet Stevenson, Rupert Evans, Nico Mirallegro, Bill Jones, Tom Varey. BBC, 2013-2014.

¹⁴⁹ *Peaky Blinders*. Sceneggiatura: Steven Knight. Regia: Otto Bathurst (stagione 1), Tom Harper (stagione 1), Colm McCarthy (stagione 2), Tim Mielants (stagione 3), David Caffrey (stagione 4), Anthony Byrne (stagione 5).

reduci della Francia, nella Birmingham del 1919. *Downton Abbey* e *The Village* esplorano gli effetti della guerra sui singoli membri delle famiglie protagoniste, sulla società e sulla comunità, mentre *Peaky Blinders* si concentra sulla difficoltà di superare il trauma dell'esperienza di guerra.

L'immagine mitica del fronte occidentale permea la cultura britannica, gli esempi qui riportati sono solamente alcuni tra i più rappresentativi di un fenomeno che è lontano dall'esaurirsi e che, a cento anni di distanza dal termine della guerra, genera ancora accesi dibattiti. Lo spazio pubblico non è esente dall'influenza della Grande Guerra, come segnalato da Ross Wilson per la poesia,¹⁵⁰ il mito penetra anche il mondo della politica che si serve di citazioni e di situazioni che dalle trincee del fronte occidentale si sono depositate nella cultura inglese contemporanea. Un esempio di quanto la *fiction* sia parte integrante della memoria culturale lo si evince dalle parole con cui, nel 2012, David Cameron annunciava i piani del governo per commemorare il Centenario del conflitto dalle sale dell'Imperial War Museum:

That mixture of horror and courage, suffering and hope; it has permeated our culture. From the poems of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon, my favourite book, Robert Graves's memoirs recounting his time in the Great War, *Good-Bye to All That*. To modern day writers like Sebastian Faulks, from Pat Barker's *Regeneration* trilogy, focusing on the aftermath of trauma, to *War Horse*, showing the sacrifice of animals in war. Current generations are still absolutely transfixed by what happened in the Great War and what it meant.¹⁵¹

Se le parole dell'ex primo ministro suonano entusiaste, lo stesso non è per un intervento del 2014 di un altro politico, Michael Gove, Secretary of State for Education dal 2010 al 2014. L'attacco di quest'ultimo alle rappresentazioni mediatiche del conflitto ha toni completamente diversi da quelli istituzionali e pacati del discorso ufficiale di Cameron, dimostrando l'esistenza di percezioni completamente diverse di come le rappresentazioni retrospettive del conflitto possano influire sull'opinione pubblica. Michael Gove ha infatti denunciato il mito negativo promosso da film e serie televisive sulla prima guerra mondiale dalle pagine del *Daily Mail*:

The conflict has, for many, been seen through the fictional prism of dramas such as *Oh! What a Lovely War*, *The Monocled Mutineer* and *Blackadder*, as a misbegotten shambles – a series of catastrophic mistakes perpetrated by an out-of-touch elite. Even to this day there are Left-wing academics all too happy to feed those myths.¹⁵²

Interpreti: Cillian Murphy, Paul Anderson, Helen McCrory, Sophie Rundle, Joe Cole. BBC, 2013-in produzione.

¹⁵⁰ Cfr. *supra* p. 48.

¹⁵¹ David Cameron, *op. cit.*, 2012.

¹⁵² Michael Gove, "Why does the Left insist on belittling true British heroes?", *Daily Mail*, 2 gennaio 2014. Accessibile a : <https://www.dailymail.co.uk/debate/article-2532930/MICHAEL-GOVE-Why-does-Left-insist-belittling-true-British-heroes.html>. Visualizzato il 16/08/2018.

Secondo Dan Todman il mito negativo della Grande Guerra ha raggiunto – e mantiene ancora oggi – una così ampia diffusione per via di tre fattori principali. Come prima cosa va considerato il contesto politico e sociale in cui il mito veniva trasmesso; il ricambio generazionale che ha visto prima la morte dei parenti dei caduti e successivamente dei veterani, per esempio, ha cambiato il modo di parlare pubblicamente del conflitto consentendo di discutere di argomenti che prima avrebbero potuto urtare la sensibilità di quei gruppi, o essere causa di polemiche. In secondo luogo una combinazione di atteggiamenti e l'influenza quasi casuale di alcune scelte hanno fatto in modo di rafforzare il mito. Todman porta come esempio la scelta della frase *lions led by donkeys* come titolo del già citato libro di Alan Clark: la frase, scelta per motivi commerciali dato che avrebbe suscitato scalpore e garantito dibattiti e vendite, ha avuto un inaspettato successo tanto da diventare un simbolo dell'incompetenza dei generali. L'ultimo fattore, ma forse il più importante, è l'utilità che il mito ha ricoperto lungo tutto il ventesimo secolo: la narrazione semplificata proposta dal mito ha mantenuto nel corso degli anni il potere di fornire una semplice spiegazione per un insieme complesso di eventi.¹⁵³ A questi motivi ne va aggiunto un quarto che anche Dan Todman considera nel suo studio: il ruolo accessorio, ma non indifferente, svolto dal sistema educativo nella trasmissione di determinate idee e immagini. Si è già accennato all'importanza ricoperta dalla scuola nel diffondere la poesia di guerra e nella formazione di un canone letterario; gli storici revisionisti hanno spesso additato l'insegnamento della letteratura della prima guerra mondiale come una maniera di rinforzare gli stereotipi riguardanti il fronte occidentale e hanno criticato il fatto che è nelle lezioni di letteratura, e non in quelle di storia, che gli studenti formano un'immagine del conflitto: “It seems likely that teachers of English rather than history still have more influence in the shaping of views on the First World War, through the teaching of war poetry, and from a narrow selection of poems, especially those of Owen and Sassoon.”¹⁵⁴

Per approfondire il ruolo della scuola nel plasmare e trasmettere la memoria culturale del conflitto è interessante osservare i risultati di un recente progetto di ricerca realizzato da Ann-Marie Einhaus e Catriona Pennell.¹⁵⁵ La ricerca indaga obiettivi, metodi e strumenti utilizzati per insegnare

¹⁵³ Cfr. Dan Todman, *op. cit.*, 2005, pp. 222-223.

¹⁵⁴ Brian Bond, *op. cit.*, 2002, p. 88. Cfr. anche Gary Sheffield, *op. cit.*, 2001, p. 15.

¹⁵⁵ Ann-Marie Einhaus, Catriona Pennell, *The First World War in the Classroom. Teaching and the Construction of Cultural Memory. Final Project Report, May 2014*, University of Exeter, 2014. Accessibile a: <http://www.linthe classroom.exeter.ac.uk/>. Visualizzato il 11/10/2017. I risultati della ricerca sono discussi anche nei seguenti articoli: Ann-Marie Einhaus, “Learning, Literature and Remembrance in English Classrooms”, *The Use of English*, 65, 3, 2014, pp. 4-24; Ann-Marie Einhaus, Catriona Pennell, “Teaching and Remembrance in English

la prima guerra mondiale nelle scuole secondarie e propone interessanti risultati per quanto riguarda la scelta dei materiali e dei testi proposti agli studenti, sia da parte degli insegnanti di storia che di quelli di letteratura. I dati dimostrano, innanzitutto, che *Blackadder Goes Forth* è una risorsa molto utilizzata in entrambe le discipline:

Our survey revealed that *Blackadder Goes Forth* is indeed used by large numbers of teachers: [...] 74% of respondents overall stated that they had used *Blackadder Goes Forth* in their teaching, which amounts to 85% of History respondents and 36% of English respondents who answered this question.¹⁵⁶

Dai risultati emerge inoltre che lo studio della prima guerra mondiale nelle classi di letteratura si focalizza principalmente sulla poesia: i testi dei *war poets* vengono regolarmente proposti dagli insegnanti di letteratura; il dato interessante è che anche molti docenti di storia utilizzano la poesia per stimolare l'interesse degli studenti verso l'argomento.¹⁵⁷ Tra i testi più utilizzati dai docenti di letteratura figurano le poesie di Wilfred Owen e Siegfried Sassoon, ma dal sondaggio emergono anche molti titoli di testi contemporanei; questi romanzi vengono utilizzati soprattutto per via della loro natura accessibile e per un linguaggio più comprensibile agli studenti di oggi: “Judging from survey results, Morpurgo's novels are favourite texts for teaching First World War writing to younger pupils, followed at some distance by Pat Barker and Sebastian Faulks for older students.”¹⁵⁸ Se molti criticano l'uso di questi testi non autentici, perché trasmettono delle false ricostruzioni della vita e del combattimento sul fronte occidentale, il loro uso all'interno del curriculum scolastico va però inteso come un'occasione per riflettere sull'uso critico dei documenti, di qualsiasi natura essi siano. L'utilizzo di romanzi storici permette infatti di ragionare sul ruolo della letteratura contemporanea nel trasmettere il mito e la memoria culturale della guerra, secondo Ann-Marie Einhaus: “English teachers can use their teaching of First World War literature, particularly modern literature, to raise awareness of how literary texts contribute to shaping our memory and understanding of the war, and are shaped by them in turn.”¹⁵⁹ In termini più strettamente letterari, il fatto che testi come *Regeneration* e *Birdsong* siano utilizzati in ambito scolastico non fa altro che rinforzare e validare il loro status di 'libri di guerra' e giustificare la loro presenza nel canone letterario a fianco dei testi di Owen, Sassoon e Graves, come se fossero degli elementi tardivi del

Secondary Schools”, in *Remembering the First World War*, Bart Ziino, (a cura di), London; New York, Routledge, 2015, pp. 74-89.

¹⁵⁶ Ann-Marie Einhaus, Catriona Pennell, *op. cit.* 2014, p. 28.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 28, Figure 11: What resources have you used to teach the First World War?

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 63.

¹⁵⁹ Ann-Marie Einhaus, *op. cit.*, 2014, p. 20.

war books boom degli anni Venti.

2.2 Commemorazione

È impossibile discostare la prima guerra mondiale dall'immagine della morte. Un solo sguardo ad alcuni episodi salienti aiuta a comprendere l'entità del vuoto creato dai quattro anni di combattimenti. La battaglia della Somme e la battaglia di Passchendaele sono due battaglie iconiche per via degli scarsi risultati ottenuti, ma soprattutto per via dell'altissimo numero di morti e dispersi. I due toponimi sono diventati sinonimo di sacrificio e sono entrati nella memoria culturale del popolo britannico anzitutto per la loro capacità di sintetizzare le dimensioni della morte: le perdite di entrambi gli scontri sono una sineddoche per l'impressionante numero di caduti dell'intero conflitto. La battaglia della Somme, iniziata il 1 luglio del 1916 e prolungatasi in una serie di attacchi fino al 18 novembre dello stesso anno, è una delle battaglie simbolo della Grande Guerra: il primo giorno delle operazioni, che costò circa 20.000 morti, è ricordato come la giornata nera della storia dell'esercito britannico.¹⁶⁰ Il 31 luglio del 1917 ha invece inizio la terza battaglia di Ypres. Fu combattuta in Belgio poco distante dalla cittadina che successivamente la resa famosa con il nome di Passchendaele.¹⁶¹

Il numero totale dei caduti della Grande Guerra di parte britannica può solo essere presentato come indicativo, le difficoltà nel cercare di fornire una cifra definitiva sono dovute a molti fattori,¹⁶² ma un numero comunemente accettato come valido è quello fornito da Jay Winter che, prendendo in considerazione precedenti statistiche e cercando conferma attraverso la lettura incrociata di diversi dati, suggerisce un numero di morti compreso tra le 722.000 e le 772.000 unità per la Gran Bretagna;¹⁶³ anche la stima proposta da Antoine Prost in una tra le più recenti ed esaustive discussioni sul calcolo del numero di morti della Grande Guerra è compresa tra queste cifre.¹⁶⁴ Un

¹⁶⁰ I costi della battaglia sono di circa 57.000 perdite, di cui 20.000 morti solamente nella prima giornata di combattimento. Le operazioni terminarono nel novembre del 1916 con un guadagno territoriale di circa 16 chilometri a fronte di oltre 400.000 perdite da parte britannica. Cfr. Robin Prior, "The Western Front", in *The Cambridge History of the First World War. Volume I. Global War*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 216-217.

¹⁶¹ Le perdite britanniche della battaglia di Passchendaele ammontano a circa 275.000 uomini. Cfr. Michael S. Neiberg, "1917: Global War", in *The Cambridge History of the First World War. Volume I. Global War*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 125.

¹⁶² Cfr. Antoine Prost, "The Dead", in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 563-567.

¹⁶³ Jay Winter, *op. cit.*, 1985, p. 64.

¹⁶⁴ Cfr. Antoine Prost, *op. cit.*, 2014, pp. 561-591.

così alto numero di caduti ebbe innegabilmente un impatto sulla percezione pubblica dei risultati della guerra tanto da divenire uno dei *topoi* centrali del mito della Grande Guerra: “death became synonymous with Britain's public memory of the First World War.”¹⁶⁵

L'origine dell'indissolubile legame tra guerra e morte è da ricercare negli anni immediatamente successivi al termine delle ostilità, è in quel momento che tutti i paesi europei devono fare i conti con i risultati del conflitto e devono cercare di dare un senso all'evento appena concluso attraverso pratiche commemorative:

After the First World War, commemorative efforts aimed to offer a message that loss of life in the conflict had a meaning, that these sacrifices were redemptive, that they prepared the ground for a better world, one in which such staggering loss of life would not recur.¹⁶⁶

Tale intervento consiste in ciò che, attraverso le parole di Aleida Assmann, è stato definito il nocciolo antropologico della memoria culturale: la commemorazione dei defunti.¹⁶⁷ Quest'attività avviene attraverso la creazione di monumenti, l'istituzione di date simboliche e di cerimonie volte a rendere permanente il ricordo dei caduti. Nel Regno Unito le prime azioni commemorative sono condotte dallo stato:

The basic elements of public remembrance of the war were constructed relatively swiftly, often arising out of wartime behaviour. By the early 1920s, the key points of national commemoration – mass participation on 11 November, a focus on the Unknown Warrior and the Cenotaph – had become fixed.¹⁶⁸

Viene istituita una celebrazione nella giornata dell'undici novembre per ricordare il termine delle ostilità sul fronte occidentale: durante l'Armistice Day l'intera nazione si ferma per osservare due minuti di silenzio in onore dei caduti alle ore undici – l'esatto momento in cui nel novembre del 1918 le armi tacquero.¹⁶⁹ L'undici novembre 1920 viene inaugurato il Cenotaph di Whitehall, il monumento era stato inizialmente realizzato come una struttura temporanea per una parata del luglio 1919, ma vista l'affluenza pubblica e l'attaccamento popolare al monumento – nelle settimane e nei mesi successivi alla parata il cenotafio era stato oggetto di pellegrinaggio e ai suoi piedi vennero depositate centinaia di corone di alloro – il governo decise di trasformarlo in una struttura

¹⁶⁵ Emma Hanna, *op. cit.*, 2007, p. 92.

¹⁶⁶ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 32.

¹⁶⁷ Cfr. *supra* p. 43.

¹⁶⁸ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 18.

¹⁶⁹ Il momento esatto in cui entrò in vigore l'armistizio sul fronte occidentale è altamente simbolico: i combattimenti cessarono all'undicesima ora, dell'undicesimo giorno, dell'undicesimo mese del 1918.

permanente e ne commissionò la costruzione a Edwin Lutyens. L'importanza del monumento risiede nella sua semplicità a cui ognuno può ascrivere un significato personale, ma soprattutto, come sottolineato da Jay Winter: “A cenotaph is, literally, an empty tomb, and by announcing its presence as the tomb of no one, this one became the tomb of all who had died in the war.”¹⁷⁰ Lo stesso giorno in cui si svela il Cenotaph a Whitehall viene anche inaugurata la tomba dell'Unknown Warrior presso l'Abbazia di Westminster. La pratica di creare monumenti al milite ignoto si è rapidamente diffusa in molte delle nazioni belligeranti dopo la Grande Guerra, i primi esempi, tuttavia, sono proprio quello britannico e quello francese datati entrambi 1920.¹⁷¹ A dispetto della grandiosità e delle peculiarità nazionali riguardanti le modalità di scelta del luogo e della salma da inumare,¹⁷² la pratica generale era quella di seppellire il corpo di un soldato non identificato in un sito di riconosciuta importanza nazionale: il corpo senza nome fungeva da surrogato per tutti i caduti di cui non era stato possibile stabilire l'identità e in questo modo chiunque poteva riconoscere nel milite ignoto un figlio, un fratello o un amico.

Il Cenotaph di Whitehall e la tomba dell'Unknown Warrior sono i luoghi attorno a cui ruotano le celebrazioni dell'Armistice Day. L'idea di creare questi punti di riferimento si situa nell'immediato dopoguerra, nel momento in cui è essenziale creare dei simboli comuni in cui tutti possano riconoscersi, e attorno ai quali tutti possano raccogliersi e ricordare. Attraverso questi luoghi della memoria la nazione ricorda i caduti e rinforza la propria identità, ma allo stesso tempo pone le basi per un utilizzo della morte come metafora del conflitto che si sedimenterà successivamente nel mito:

In the inter-war years, the war had become bound up with the concept of death in the national mythology. This association of event and myth meant that, by the 1960s, anyone wanting to represent the former naturally made use of the latter. In this way the myth was not only reinforced but became self-perpetuating, accepted uncritically by subsequent generations as accurately representing the reality.¹⁷³

Dopo la scomparsa delle persone che avevano un legame diretto ed emotivo con il conflitto, le generazioni successive, non potendo legare il ricordo a un'esperienza o a una perdita personale,

¹⁷⁰ Jay Winter, *op. cit.*, 1995, p. 104.

¹⁷¹ Il milite ignoto francese si trova nell'Arco di Trionfo a Parigi e la cerimonia di inumazione avvenne l'11 novembre 1920; in Italia la salma di un soldato non identificato è stata deposta all'interno del Vittoriano a Roma il 4 novembre del 1921.

¹⁷² I dettagli sulla vicenda dell'Unknown Warrior sono riportati sul sito ufficiale dell'Abbazia di Westminster. Accessibile a: <https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/unknown-warrior/>. Visualizzato il 27/07/2018.

¹⁷³ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 65.

fanno ricorso a quelle immagini di maggior impatto che, attraverso il loro continuo utilizzo, si rafforzano e diventano rappresentative del conflitto: la morte è una di queste. La generazione degli anni Sessanta, per esempio, sposta l'attenzione sul carattere più generale della guerra come metafora della morte di massa. Si è già discusso di come alcuni prodotti culturali di quegli anni giocassero molto sull'uso di immagini dall'alto contenuto grafico oppure sulle cifre relative ai costi umani degli scontri. La sequenza di apertura del documentario *The Great War* della BBC mostra in successione la silhouette di un soldato presso una croce, un cadavere con ancora indosso l'uniforme, e un soldato circondato dai corpi dei compagni caduti; una scelta simile è quella di Littlewood di utilizzare uno schermo per proiettare le cifre delle perdite subite dall'esercito britannico nello spettacolo *Oh What a Lovely War*. Un'affermazione di Dan Todman riferita proprio alla performance teatrale chiarisce immediatamente l'uso acritico e astorico che veniva fatto dell'immagine della morte in quel periodo: “*Oh! What a Lovely War* tells us very little about the First World War. It tells us a great deal about the 1960s, and how the First World War was perceived in Britain during those years.”¹⁷⁴

Le iniziative pubbliche del 1920 non erano però sufficienti a sanare le ferite lasciate da un conflitto di massa che ebbe come conseguenza un lutto diffuso a livello nazionale capace di investire ogni strato della società: il cordoglio toccava famiglie, reti di amicizie, circoli lavorativi, gruppi sportivi e religiosi. Le comunità, piccole o grandi che fossero, sentivano la necessità di ricoprire un ruolo attivo nella pratica del ricordo e di poter commemorare in maniera personale la perdita dei propri membri. Questa esigenza vede l'avvio di molte iniziative locali nella prima metà degli anni Venti: praticamente ogni comunità crea un comitato e inizia il processo di creazione di un proprio monumento, o placca commemorativa, dedicato ai caduti.¹⁷⁵ La creazione di questi monumenti locali risponde anche a un problema di ordine logistico non indifferente: al termine della guerra i soldati britannici morti sul fronte occidentale avevano trovato sepoltura nel luogo in cui erano caduti, le loro tombe segnalate con una croce in legno e l'iscrizione del loro nome; con pochissime eccezioni, nessun corpo fece ritorno nel Regno Unito.¹⁷⁶ Questa decisione dell'Imperial War Graves Commission comportò un problema di natura sociale: le famiglie non avevano la possibilità di seppellire i loro defunti e di avere una tomba su cui piangere. Il monumento ai caduti eretto dalla comunità poteva così divenire il simbolo di chi era partito per il fronte e non era più

¹⁷⁴ Gary Sheffield, *op. cit.*, 2001, p. 17.

¹⁷⁵ Sul processo di erezione dei monumenti locali e sulla funzione dei comitati cfr. Catherine Moriarty, “Private Grief and Public Remembrance: British First World War Memorials”, in *War and Memory in the Twentieth Century*, Martin Evans, Ken Lunn, (a cura di), Oxford; New York, Berg, 1997, pp. 125-142.

¹⁷⁶ Cfr. Antoine Prost, *op. cit.*, 2014, p. 574.

tornato, costituiva il luogo in cui attualizzare il ricordo del proprio caro attraverso atti commemorativi individuali o comunitari; Jay Winter ricorda che: “In Britain and France there are war memorials in every city, in every town, and in every village; it is there that Armistice Day ceremonies are held annually.”¹⁷⁷

Le caratteristiche di questi monumenti ai caduti sono molto diverse tra loro, le decisioni dei comitati, che prevedevano la partecipazione della cittadinanza in alcune scelte costruttive, non erano imposte dall'alto e mostravano autonomia di scelta per quanto riguardava iscrizioni, forme, e dimensioni (spesso dettate anche da fattori economici), ma nonostante la libertà decisionale un elemento comune si ritrova puntualmente in tutti i monumenti: la lista dei nomi dei caduti. L'atto del ricordo ruota attorno alla sacralità di questo elemento, il nome ha valore privato e personale dato che, in assenza di resti mortali, è l'unico attributo identificativo a cui le famiglie possono aggrapparsi. L'elenco dei nomi sui monumenti locali ha inoltre un'importanza pubblica: l'insieme dei nomi, considerato collettivamente, restituisce le dimensioni della perdita della comunità.¹⁷⁸

La costruzione di monumenti locali non sostituisce, né ferma, l'iniziativa statale. Tra la metà degli anni Venti e la fine degli anni Trenta, si colloca infatti la costruzione dei grandi sacrari monumentali e dei cimiteri militari oltremarina. Quasi come prefigurava Rupert Brooke nel suo celebre sonetto *The Soldier*, il suolo su cui cadono i soldati inglesi diventa un'estensione della nazione: “If I should die, think only this of me: / That there's some corner of a foreign field / That is for ever England.”¹⁷⁹

Nei campi di battaglia del Belgio e della Francia vi sono molti luoghi che, per via degli avvenimenti di cui sono stati teatro e della quantità di soldati che vi sono caduti, sono ormai indissolubilmente legati al Regno Unito: in questi siti, nel dopoguerra, vengono eretti cimiteri e sacrari militari. Per la realizzazione di queste *enclave* commemorative in Francia e in Belgio viene istituita la Imperial War Graves Commission (IWGC) nel 1917 – rinominata Commonwealth War Graves Commission (CWGC) nel 1960. Oggi la commissione si occupa dei sacrari e dei cimiteri di entrambe le guerre mondiali, il suo lavoro è quello di mantenere circa 23.000 tra cimiteri e sacrari dislocati in più di 150 paesi; gestisce inoltre un archivio contenente i dati di tutti i soldati sepolti in questi siti. Attraverso l'opera della commissione viene perennemente mantenuta viva la memoria di

¹⁷⁷ Jay Winter, “Sites of Memory and the Shadow of War”, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll, Ansgar Nünning, (a cura di), Berlin; New York, De Gruyter, 2008, p. 66.

¹⁷⁸ Cfr. Catherine Moriarty, *op. cit.*, 1997, p. 137.

¹⁷⁹ Rupert Brooke, “The Soldier”, in Jon Stallworthy, *op. cit.*, 1986, p. 163.

circa 1,7 milioni di soldati britannici e dei paesi appartenenti ai domini. La commissione adotta dei principi che sono rimasti immutati nel tempo per quanto riguarda la costruzione delle opere. I principi, qui brevemente riassunti così come indicati nel sito ufficiale, hanno lo scopo di sancire uniformità nelle forme della commemorazione e di garantire parità di trattamento a tutti i caduti: ogni soldato viene ricordato con il nome su una lapide o sulla parete di un monumento; lapidi e monumenti devono essere permanenti; tutte le lapidi devono avere identica forma; non deve esserci alcuna distinzione di grado militare, razza o credo religioso.¹⁸⁰

I luoghi in cui sorgono i sacrari militari britannici sono i luoghi in cui sono state combattute alcune delle battaglie più cruente e sono diventati parte della mitologia della guerra: i nomi Passchendaele, Ypres, o Somme, evocano precise immagini agli occhi di ogni cittadino britannico. In Belgio, nel luogo in cui ebbe luogo la battaglia di Passchendaele sorgono oggi un cimitero e un monumento ai caduti. Il Tyne Cot Cemetery è il più grande cimitero del Commonwealth al mondo per numero di sepolture: i circa dodicimila soldati sepolti in questo sito sono caduti in combattimento durante le operazioni nel saliente di Ypres; il lato nord-est del cimitero è invece costituito dal Tyne Cot Memorial to the Missing, un muro in pietra semi circolare lungo più di 150 metri su cui sono scolpiti i nomi di 34.997 soldati dispersi provenienti da Regno Unito e Nuova Zelanda.¹⁸¹

Nella città belga di Ypres, nel punto in cui in passato sorgeva una delle antiche porte della città, sorge ora il Menin Gate Memorial. La posizione del monumento è stata scelta perché simbolica sotto diversi punti di vista: in primo luogo perché si trova all'uscita della città, sulla strada che conduceva alle prime linee, nel punto in cui transitarono migliaia di soldati britannici in direzione delle trincee; in secondo luogo perché la zona di Ypres, uno dei salienti più martoriati dell'intero fronte occidentale, era un simbolo di resistenza per le truppe dell'Intesa, che non volevano abbandonare la difesa di quella che era l'ultima grande città del Belgio non ancora conquistata dall'esercito tedesco. Il Menin Gate Memorial è stato progettato da Sir Reginald Blomfield e si presenta nella forma di un arco trionfale transitabile con le pareti interne che fungono da *hall of honour*. Sul monumento sono incisi i nomi di 54.611 soldati britannici e appartenenti al

¹⁸⁰ Cfr. CWGC, *About Us*, Accessibile a: <https://www.cwgc.org/about-us>. Visualizzato il 30/07/2018. Una storia della IWGC e delle scelte commemorative si trova anche in Graham Oliver, "Naming the Dead, Writing the Individual: Classical Traditions and Commemorative Practices in the Nineteenth and Twentieth Centuries", in *Cultures of Commemoration. War Memorials, Ancient and Modern*, Polly Low, Graham Oliver, P.J. Rhodes, (a cura di), Oxford; New York, Oxford University Press, 2012, pp. 113-134.

¹⁸¹ Cfr. CWGC, *Tyne Cot Memorial*. Accessibile a: <https://www.cwgc.org/find/find-cemeteries-and-memorials/85900/tyne-cot-memorial>. Visualizzato il 30/07/2018.

Commonwealth caduti nel saliente di Ypres i cui luoghi di sepoltura sono sconosciuti.¹⁸² Il monumento è stato inaugurato nel 1927 e dall'anno successivo, ogni sera, con un'interruzione solamente durante la seconda guerra mondiale, sotto l'arco ha luogo il Daily Act of Homage, una cerimonia commemorativa che prevede l'esecuzione del *Last Post*.¹⁸³

Il più grande monumento ai caduti sul fronte occidentale è però il Thiepval Memorial to the Missing of the Somme, progettato da Edwin Lutyens e costruito poco distante dal villaggio di Thiepval nell'area in cui, dal luglio al novembre 1916, si combatté la battaglia della Somme. Il memoriale, inaugurato nel 1932, è costituito da una complessa struttura di archi che, partendo da quattro arcate alla base, si moltiplica in altezza sovrapponendo, ad angolo retto, archi di dimensione sempre maggiore rispetto a quelli inferiori. Questa sequenza si ripete in altezza per 43 metri fino a creare una maestosa arcata centrale e di conseguenza una grande area vuota; il monumento secondo Jay Winter rappresenta proprio: “an embodiment of nothingness, an abstract space unique among memorials of the Great War.”¹⁸⁴ Sulle pareti interne del monumento sono incisi i nomi di 72.336 soldati del Regno Unito e del Sud Africa dispersi – o non identificati – sul fronte della Somme. La cifra è rappresentativa del numero di perdite della battaglia della Somme, dato che nel numero sono compresi solamente i dispersi sui campi di battaglia dell'intero settore prima del 20 marzo 1918, ma la maggioranza di questi è morto durante la battaglia, tra luglio e novembre del 1916.¹⁸⁵ Ai piedi dell'imponente monumento sorge un cimitero anglo-francese con un identico numero di sepolture per ogni paese: su un lato vi sono 300 lapidi britanniche con l'iscrizione “A Soldier of the Great War / Known unto God;” sul lato opposto 300 croci in pietra indicano le sepolture francesi. Sotto l'arcata principale del monumento è posta una Stone of Remembrance: un altare in pietra disegnato dallo stesso Edwin Lutyens che la IWGC decise di installare nei cimiteri. La Stone of Remembrance ha un disegno geometrico basato sull'architettura del Partenone e misura 3,5 metri per 1,5 metri di altezza. La scelta della forma la rende adatta per commemorare i caduti di qualsiasi confessione religiosa, per la progettazione l'architetto si documentò su monumenti provenienti dalla tradizione indiana e da quella cinese, era infatti intenzione di Lutyens quella di allontanarsi da

¹⁸² Cfr. CWGC, *Ypres (Menin Gate) Memorial*, Accessibile a: <https://www.cwgc.org/find/find-cemeteries-and-memorials/91800/ypres-memorial>. Visualizzato il 30/07/2018. Una volta completato, il monumento si rivelò troppo piccolo per contenere tutti i nomi previsti, per cui la lista si interrompe in maniera arbitraria e i restanti nominativi (34,984) vennero incisi a Tyne Cot.

¹⁸³ Cfr. Last Post Association, *What is the Last Post?*, Accessibile a: <http://www.lastpost.be/en/home>. Visualizzato il 30/07/2018.

¹⁸⁴ Jay Winter, *op. cit.*, 1995, p. 105.

¹⁸⁵ Cfr. CWGC, *Thiepval Memorial*, Accessibile a: <https://www.cwgc.org/find/find-cemeteries-and-memorials/80800/thiepval-memorial>. Visualizzato il 30/07/2018.

qualsiasi simbolismo cristiano.¹⁸⁶ Su un lato della pietra compare una frase proveniente dall'*Ecclesiasticus* (comunemente chiamato *Wisdom of Sirach* o più semplicemente *Sirach*), un libro contenuto nella Bibbia di re Giacomo: "Their names liveth for ever more."¹⁸⁷ L'incisione sulla Stone of Remembrance sembra sottolineare un punto che già è emerso nella discussione sui monumenti locali e che ritorna nell'analisi degli elementi che costituiscono i grandi sacrari militari: l'importanza del nome come elemento commemorativo. Il fatto che non fosse sufficiente un'iscrizione commemorativa che ricordasse collettivamente i caduti di una determinata battaglia o di uno specifico settore, ma che fosse necessaria una menzione individuale, è una diretta conseguenza della trasformazione dell'arte della guerra che ha interessato gli eserciti dalla seconda metà dell'Ottocento. Le grandi trasformazioni tecnologiche e industriali del Diciannovesimo secolo hanno coinvolto anche gli armamenti e di conseguenza l'organizzazione degli eserciti e le tecniche di combattimento – in quel periodo cambia definitivamente il volto della battaglia.¹⁸⁸ Le cariche di cavalleria si infrangono contro la potenza delle mitragliatrici. L'idea della battaglia di movimento ottocentesca si scontra con la staticità della guerra di trincea. L'aumento della gittata delle armi ha un diretto effetto sulle dimensioni dell'area di combattimento e la distruzione causata dai bombardamenti dell'artiglieria altera continuamente la conformazione del campo di battaglia. Questi cambiamenti influenzano non solo il modo di combattere, ma anche la gestione dei corpi dei caduti e questo, a sua volta, avrà un effetto sul modo di commemorarli:

Given the nature of static warfare on the Western front, many – perhaps half – of those killed had no known grave. Consequently commemorative forms highlighted names above all. The names of the dead were all that remained of them, and chiseled in stone or etched on plaques, these names were the foci of public commemoration both on the local and the national scale.¹⁸⁹

Il cambiamento della composizione degli eserciti è poi un ulteriore fattore nell'evoluzione delle pratiche commemorative. La graduale introduzione della leva obbligatoria ha radicalmente alterato il numero dei combattenti in campo e lo status del soldato, sul campo di battaglia non c'erano più solo militari di professione e volontari, ma un esercito di cittadini combattenti: "Twentieth-century warfare democratized bereavement. Previously armies were composed of mercenaries, volunteers

¹⁸⁶ Cfr. Jay Winter, *op. cit.*, 1995, p. 107.

¹⁸⁷ *Ecclesiasticus* 44:14.

¹⁸⁸ Per un'analisi dell'evoluzione delle battaglie nel tempo cfr. John Keegan, *The Face of Battle* [1976], London, Pimlico, 1992.

¹⁸⁹ Jay Winter, *op. cit.*, 2008, p. 68.

and professionals. After 1914, Everyman went to war.”¹⁹⁰ L'individuo comune passa in primo piano e deve essere commemorato come anticamente avveniva per il condottiero:

In the twentieth century, warfare became everybody's business. Before 1900, commemorative statues mostly celebrated individual commanders; after 1900, and even more so after 1914, ordinary people became the focus of commemoration. That is why the preservation of names on war memorials is so important.¹⁹¹

Jay Winter si interroga anche sull'importanza ricoperta dai nomi durante i rituali che si svolgevano presso i monumenti: la lettura dei nomi durante le cerimonie pubbliche e l'atto di toccare i nomi incisi “were means of avoiding crushing melancholia, of passing through mourning, of separating from the dead and beginning to live again.”¹⁹² L'elenco dei nomi aveva inoltre una funzione sociale, oltre a ricordare il singolo soldato, segnalava anche quali nuclei familiari erano colpiti dal lutto e potevano aver bisogno di aiuto.¹⁹³ Gli elenchi dei nomi sui monumenti erano infine il luogo in cui la storia familiare intersecava quella nazionale e mondiale.¹⁹⁴ L'importanza degli elenchi dei nomi del 1914-1918 si rinforza anche attraverso una decisione adottata nel secondo dopoguerra volta a stabilire una sorta di continuità tra due generazioni di caduti. I nomi dei caduti della Seconda guerra mondiale vengono aggiunti sui monumenti in coda a quelli del conflitto precedente:

At the end of the Second World War the government decided that, ceremonially, the dead would be remembered together. Most communities chose to add the names of the newly dead to existing war memorials, rather than building new ones. The day of commemoration, was renamed – for Remembrance in general, not one Armistice in particular – and moved to the Sunday nearest 11 November. [...] On a practical level, most communities had a war memorial at their centre by 1939 in any case, with space to add the smaller number of Second World War dead. Adding those names seemed likely to assure them of the same veneration their predecessors had received.¹⁹⁵

I nomi dei soldati incisi nella pietra erano degni di rispetto e garantivano uno strumento di elaborazione del lutto alle famiglie, ma la loro importanza non si limitava a questo. Tale legame, di natura familiare, era infatti destinato a sparire per via di fattori anagrafici: alla scomparsa dei parenti più stretti l'importanza del nome sul monumento sarebbe andata gradualmente svanendo.

¹⁹⁰ Jay Winter, *op. cit.*, 2008, p. 68.

¹⁹¹ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 281.

¹⁹² Jay Winter, *op. cit.*, 1995, p. 115.

¹⁹³ Cfr. *Ibidem*, p. 95.

¹⁹⁴ Cfr. Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 180.

¹⁹⁵ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 59. Su questa decisione e sulle sue implicazioni culturali ha riflettuto più volte Jay Winter. Cfr. Jay Winter, *op. cit.*, 1995, p. 9; Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 151; Jay Winter, *op. cit.*, 2008, p. 69.

L'azione del tempo e il susseguirsi delle generazioni hanno un effetto inevitabile su ogni monumento: ogni statua, placca, iscrizione, o opera commemorativa ha infatti una *shelf life* legata ai bisogni del gruppo che l'ha costituita e che la utilizza in un determinato momento:

Once the moment of initial bereavement had passed, once the widows had remarried, once the orphans had grown up and moved away, once the mission of veterans to ensure that the scourge of war would not return had faded or collapsed, then the meaning of war memorials was bound to change. They could have had no fixed meaning, immutable over time.¹⁹⁶

La resistenza del tema del nome nella memoria pubblica della prima guerra mondiale è un singolare esempio di questo fenomeno: il nome rappresenta infatti ancora oggi uno degli anelli di congiunzione tra la popolazione britannica e il conflitto, ma ha una funzione differente da quella che svolgeva originariamente sui monumenti. Oggi, il desiderio di ristabilire un legame personale con la guerra spinge molti a effettuare ricerche sulla partecipazione dei propri antenati e a verificare il luogo della loro sepoltura attraverso il database online della Commonwealth War Graves Commission.¹⁹⁷ Come afferma Dan Todman: “the First World War has become a key element in a 'heritage culture' in which Britons seek to establish an emotional engagement with the past.”¹⁹⁸ Quello che è importante sottolineare in questa sede è che l'interesse per il passato, stimolato in questo caso da una curiosità verso la storia familiare, porta ancora una volta ad avvicinarsi alla storia del conflitto attraverso il *topos* della morte.

2.2.1 Letteratura e commemorazione

Cercare di stabilire un legame tra la letteratura della Grande Guerra e i monumenti commemorativi può apparire, a prima vista, un esercizio ozioso, ma nella pratica si rivela un'attività alquanto produttiva. Il primo e più evidente legame tra questi due sistemi semiotici sta nel fatto che la letteratura è utile alla commemorazione. Guerre ed eroi sono da sempre stata cantate dai poeti. Anche durante la Grande Guerra la letteratura è stata mobilitata per servire le ragioni della commemorazione: nel 1917 Rudyard Kipling diventa membro della Imperial War Graves

¹⁹⁶ Jay Winter, *op. cit.*, 1995, p. 98.

¹⁹⁷ La Commonwealth War Graves Commission lancia il registro online dei caduti nel novembre del 1998 e il sito riceve 55.000 visite in un giorno. Cfr. Catherine Moriarty, “Review Article: The Material Culture of Great War Remembrance”, *Journal of Contemporary History*, 34, 4, 1999, p. 653.

¹⁹⁸ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 70.

Commission e nel 1919 collabora alla stesura di *The Graves of the Fallen*,¹⁹⁹ un pamphlet in cui vengono esposti i principi generali per la creazione dei cimiteri e dei monumenti ai caduti, alcune delle più famose iscrizioni sui monumenti ai caduti sono opera sua;²⁰⁰ inoltre, tra il 1914 e il 1918, Kipling compone i suoi *Epitaphs of the War*,²⁰¹ una serie di brevi poesie ispirate ai versi contenuti nell'*Anthologia Graeca*:²⁰² una collezione di versi, principalmente epigrammi, tra cui sono contenuti alcuni celebri esempi di iscrizioni tombali, come l'epitaffio di Simonide agli Spartani che combatterono alle Termopili.²⁰³ Proprio su quest'ultimo si basa *Common Form* il più famoso degli *Epitaphs* di Kipling: “If any question why we died, / Tell them, because our fathers lied.”²⁰⁴ Thomas Hardy, troppo anziano per combattere, partecipò al lavoro della propaganda²⁰⁵ e scrisse alcune celebri poesie, tra cui *Men Who March Away* nel 1914 per spingere gli uomini all'arruolamento e *And There Was a Great Calm* per celebrare l'armistizio.²⁰⁶ In un saggio che accosta la figura di Hardy a quella del poeta di guerra Edward Thomas, Wiśniewski conclude sostenendo che: “words can function as memorials of war; they are as durable, and perhaps more durable than stone monuments and cenotaphs, which in fact often borrow lines from poets to carve these words in stone.”²⁰⁷

La letteratura mostra un ulteriore punto di contatto con l'attività commemorativa nel momento in

¹⁹⁹ Rudyard Kipling, *The Graves of the Fallen*, London, HMSO, 1919. Una versione digitale del testo originale è accessibile attraverso il sito della National Library of Australia: <http://nla.gov.au/nla.obj-52811997/view?partId=nla.obj-96690004#page/n0/mode/1up>. Visualizzato il 16/12/2018.

²⁰⁰ A Kipling si deve la scelta della frase “Their names liveth for evermore” sulla Stone of Remembrance e anche della scritta “A Soldier of the Great War/Known Unto God” sulle lapidi dei soldati ignoti. Cfr. David Bradshaw, “Kipling and the War”, in *The Cambridge Companion to Rudyard Kipling*, Howard J. Booth, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 91. L'uso della frase “Lest we forget”, che viene usata su alcuni monumenti commemorativi, è invece tratto dalla poesia “Recessional” scritta da Kipling per il giubileo di diamante della regina Vittoria nel 1897. Cfr. Rudyard Kipling, *Rudyard Kipling's Verse. Definitive Edition*, London; Sidney; Auckland; Toronto, Hodder & Stoughton, 1986, pp. 328-329. Kipling fu inoltre toccato in prima persona dal lutto: nel 1915 perse il figlio John nella battaglia di Loos; la poesia “My Boy Jack” è dedicata a lui. Cfr. *Ibidem*, pp. 216-217.

²⁰¹ Rudyard Kipling, *op. cit.*, 1986, pp. 386-392.

²⁰² William R. Paton, *The Greek Anthology*, London, Heinemann, 1917.

²⁰³ La traduzione inglese dell'epitaffio ai caduti Spartani è: “Stranger, bear this message to the Spartans, that we lie here obedient to their laws.” William R. Paton, *op. cit.*, 1917, p. 139. La traduzione riportata da Jon Stallworthy nel suo *Oxford Book of War Poetry* è invece a opera di William Lisle Bowles e recita: “Go tell the Spartans, thou who passest by, / That here, obedient to their laws, we lie.” Simonides, “Thermopylae”, in Jon Stallworthy, *op. cit.*, 1986, p. 9.

²⁰⁴ Rudyard Kipling, *op. cit.*, 1986, p. 390.

²⁰⁵ Sull'impegno di Thomas Hardy durante la guerra cfr. Tim Kendall, “Civilian War Poetry: Hardy and Kipling”, in *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, Santanu Das, (a cura di), New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 198-209.

²⁰⁶ Le poesie sono raccolte in Samuel Hynes, (a cura di), *The Complete Poetical Works of Thomas Hardy. Volume II. Satires of Circumstance; Moments of Vision; Late Lyrics and Earlier*, Oxford, Clarendon, 1982.

²⁰⁷ Jacek Wiśniewski, “What Will They Do When I Am Gone?": Thomas Hardy and Edward Thomas as Poets of War”, in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, p. 48.

cui questa diventa argomento di romanzi o poesie. Siegfried Sassoon ha criticato duramente il monumento eretto nella città di Ypres nella sua poesia *On Passing New Menin Gate*. Secondo il poeta, il Menin Gate Memorial rappresenta una magra ricompensa per i difensori del saliente di Ypres: “Paid, with a pile of peace-complacent stone.”²⁰⁸ La poesia si chiude su toni altrettanto duri: “Well might the Dead who struggled in the slime / Rise and deride this sepulchre of crime.”²⁰⁹ Questo esempio di utilizzo è però molto più frequente nella letteratura contemporanea dove esistono molte opere in cui i monumenti ai caduti giocano un ruolo nella trama: il più celebre esempio è il racconto *Evermore*²¹⁰ di Julian Barnes, in cui una donna si reca oltremania per il suo annuale pellegrinaggio sulla tomba del fratello morto durante la prima guerra mondiale; il racconto offre un'occasione per riflettere sulla memoria della guerra e sulle scelte commemorative fatte nei siti britannici. Un'interessante aspetto del racconto è la presenza di una lunga lista di nomi di caduti:

Dodds T., Northumberland Fusiliers; Malcolm H. W., The Cameronians; Lennox F. J., Royal Irish Rifles; Lovell F. H. B., Royal Warwickshire Regiment; Orr R., Royal Inniskillins; Forbes R., Cameron Highlanders; Roberts J., Middlesex Regiment; Moxham A., Wiltshire Regiment; Humphries F. J., Middlesex Regiment; Hughes H. W., Worcestershire Regiment; Bateman W. T., Northamptonshire Regiment; Tarling E., The Cameronians; Richards W., Royal Field Artillery; Rollins S., East Lancashire Regiment; Byrne L., Royal Irish Rifles; Gale E. O., East Yorkshire Regiment; Walters J., Royal Fusiliers; Argar D., Royal Field Artillery.²¹¹

Barnes incorpora nella pagina i nomi incisi sul Thiepval Memorial restituendo così l'impressione di trovarsi, come la protagonista del racconto, di fronte al monumento. L'iscrizione – letteralmente inserita nel testo – permette inoltre di riflettere sul significato che i nomi hanno ancora oggi nella pratica commemorativa.

Nel saggio *Reimagining the War Memorial, Reinterpreting the Great War*²¹² di Marzena Sokolowska-Paryz vengono presentati alcuni tra i più celebri romanzi storici in cui compaiono dei monumenti ai caduti. In *Return to the Wood*²¹³ di James Hodson e *Covenant with Death*²¹⁴ di John Harris compaiono rispettivamente il Menin Gate Memorial e il meno conosciuto Sheffield City

²⁰⁸ Siegfried Sassoon, *The War Poems*, Rupert Hart-Davis, (a cura di), London, Faber & Faber, 1983, p. 153.

²⁰⁹ *Ibidem*. L'immagine dei morti che ritornano a marciare davanti al Menin Gate Memorial è rappresentata anche nel celebre quadro del 1927 del pittore australiano Will Longstaff, *Menin Gate at Midnight*, Australian War Memorial, Canberra.

²¹⁰ Julian Barnes, “Evermore” [1996], in *The Penguin Book of First World War Stories*, Barbara Korte, Ann-Marie Einhaus, (a cura di), London, Penguin, 2007, pp. 345-361.

²¹¹ *Ibidem*, p. 350.

²¹² Marzena Sokolowska-Paryz, *Reimagining the War Memorial, Reinterpreting the Great War. The Formats of British Commemorative Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2012.

²¹³ James L. Hodson, *Return to the Wood*, London, Gollancz, 1955.

²¹⁴ John Harris, *Covenant with Death* [1961], London, Sphere, 2014.

Battalion Memorial. Nei più celebri *Birdsong* di Sebastian Faulks e *Another World* di Pat Barker, i protagonisti si recano a visitare il monumento di Thiepval. Questi romanzi secondo Sokolowska-Paryz riflettono sulle pratiche commemorative, ma allo stesso tempo funzionano come strumenti del ricordo:

[They] do not thrust the reader directly into the world of the Great War. They approach the war indirectly by foregrounding their perspective-in-the-present, i.e. the post-war and post-memory zone signified by the war memorial. They ask the reader to think about the Great War in terms of commemorative practices, and themselves commemorate the men of the past as well as the icons of war remembrance.²¹⁵

Dei versi possono essere incisi su un monumento, un sacrario militare può entrare nei versi o nella trama di un'opera letteraria, ma può un'opera letteraria entrare nel campo semantico della commemorazione? L'ulteriore sforzo teorico da compiere a questo punto è quello di capire se un testo è in grado di assolvere alla funzione normalmente ascritta a un monumento in pietra o bronzo: ovvero, può un testo letterario essere considerato un monumento per via della funzione sociale che assolve? Il concetto di *lieu de mémoire* di Pierre Nora risulta utile per questa attribuzione di significato. Un luogo della memoria è un'entità significativa che è diventata un elemento simbolico del patrimonio di una società, a dispetto della sua natura materiale o della sua fisicità. Come argomenta in maniera provocatoria Stephen Greenblatt: “we have as a culture grown exceedingly uncomfortable with cenotaphs and obelisks and statues of heroic warriors. For our attempts at memorialization, we prefer narratives and movies and interactive museums.”²¹⁶ La letteratura della Grande Guerra ha sin dall'inizio svolto un'attività di primo piano nelle attività di commemorazione. La stessa poesia di guerra dei *war poets* è stata letta da alcuni come una sorta di opera commemorativa:

Poetry conjured up the dead in metaphors common to all languages. In later years, the publication of soldiers' writings, both fiction and autobiography created a new genre of 'War literature.' Much of this prose was in itself a kind of war memorial, a ritual entombment of and separation from those who had fallen by those who had survived.²¹⁷

Secondo Jay Winter, il carattere monumentale della letteratura di guerra risiede nella sua capacità di ricordare i caduti, ma anche di dare loro una voce: “many writers used verse to keep the

²¹⁵ *Ibidem*, p. 187.

²¹⁶ Stephen Greenblatt, “Memory and Monumentality”, *The Threepenny Review*, 64, 1996, p. 36.

²¹⁷ Jay Winter, *op. cit.*, 1995, p. 73.

voices of the fallen alive, by speaking for them, to them, about them.”²¹⁸ Samuel Hynes si chiede se i racconti pubblicati nel dopoguerra da testimoni (*personal narratives*) possono essere considerati alla stregua di monumenti: “Are such narratives memorial gestures that fix and communicate public meaning, like war-monuments – the Cenotaph or the Marine Corps Memorial or the Menin Gate? Or are they a different kind of gesture, a different act of making?”²¹⁹ Pur riconoscendo una sostanziale differenza nell’esperire testi e monumenti, Hynes conclude che queste narrazioni personali possono svolgere la stessa funzione di un monumento: “each narrative among the thousands that exist of modern wars, commemorates *one* life lived in the mass action of a modern war, that each is a monument of a kind to that one soldier, or sailor, or pilot, and to no one else;”²²⁰ inoltre, conclude, questi testi possono costituire dei monumenti di tipo collettivo ed avere una funzione per i veterani: “these narratives will re-constitute memory, and stand as monuments to shared experience.”²²¹ Anche Evelyn Cobley, nell’introduzione al suo studio sulla letteratura di guerra, indica l’aspetto commemorativo come una delle principali funzioni della produzione letteraria dell’immediato dopoguerra. Cobley deriva quest’idea, in primo luogo, dall’osservazione delle numerose epigrafi che aprono i memoriali di guerra: queste sono spesso dediche degli autori ai compagni caduti, o più genericamente alla generazione che ha combattuto.²²² Cobley sottolinea anche come la stessa parola ‘memoriale’ implichi etimologicamente il ricordo e di conseguenza incorpori una funzione commemorativa: “The memoir as commemoration [...] serves as a memorial, a monument, or memento to the dead and as a warning or reminder to the living.”²²³ Un passaggio da un articolo di Ann Rigney merita di essere citato nella sua interezza per l’estrema chiarezza nell’espone il carattere monumentale dei testi letterari:

The idea that texts resemble monuments is very old. Like statues or gravestones, textual artifacts have a fixed character which allows them to play a role in recalling some person or event of yore and in bearing witness to them. Indeed, as Horace and many others after him pointed out, textual artifacts may be even more durable than stone or bronze (*aere perennius*), since they are not susceptible to the wear and tear of erosion and lichen but can be reproduced in pristine condition at later moments in time. There is a crucial difference between texts and other sorts of memorials, however, regarding location: whereas stone monuments are fixed in a particular site (which becomes literally a *lieu de mémoire*), texts are not, and hence they may be recycled among various groups of readers living in different parts of the globe and at

²¹⁸ *Ibidem*, p. 204.

²¹⁹ Samuel Hynes, *op. cit.*, 1999, p. 205.

²²⁰ *Ibidem*, p. 220. Corsivo dell’autore.

²²¹ *Ibidem*, p. 220.

²²² Cfr. Evelyn Cobley, *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives*, Toronto; Buffalo; London, University of Toronto Press, 1993, pp. 7-8.

²²³ *Ibidem*, p. 8.

different historical moments. In this sense, texts are 'portable' monuments, which can be carried over into new situations.²²⁴

Il testo letterario possiede una caratteristica di 'portabilità' che lo renderebbe persino superiore al monumento fisico, gli permette di raggiungere un più vasto pubblico e, sfuggendo all'opera del tempo, anche un pubblico di una successiva generazione. In questo modo, un testo diventa un elemento indispensabile per il funzionamento della memoria culturale e per il recupero di quella che Aleida Assmann ha definito la memoria-archivio. Sottolinea ancora Ann Rigney:

The durability of texts, to which I referred earlier, means that it is always possible for certain accounts of the past to be reactivated and appropriated by new groups. Whenever those texts are reread, certain images of the past are at once reactivated and adapted to the new context in which they function. Up to a point, this can be said of all sorts of texts stored in archives: they too may be dusted off, brought into circulation, and become meaningful again in new contexts.²²⁵

Un testo può riportare del materiale inerte all'interno della memoria funzionale e rimettere in circolazione episodi del passato che altrimenti resterebbero dimenticati, in questo assomiglia a un monumento, nella sua capacità di ricordare un evento del passato altrimenti destinato all'oblio. Rigney estende la sua affermazione all'intero genere del romanzo, ma la sua riflessione nell'articolo si basa sull'analisi di un romanzo storico di Walter Scott: concentrando l'attenzione su questo genere letterario il ruolo di recupero del passato appena descritto appare ancora più evidente. Uno degli obiettivi di questo studio è quello di estendere questo ruolo monumentale al romanzo storico sulla Grande Guerra, ma prima di procedere in questa direzione va chiarito un punto fondamentale, come giustamente sottolineato da Sokolowska-Paryz: "It would be an overstatement to say that all literature and films about the Great War, or about any war for that matter, serve the purpose of commemoration."²²⁶ Un monumento pubblico assolve sempre una funzione per il gruppo che lo ha creato: colma il vuoto di una perdita, facilita il processo di elaborazione del lutto, o restituisce un senso a un evento traumatico; in questo senso, come evidenziato precedentemente, anche la poesia di guerra, o i memoriali degli scrittori-soldati, possono svolgere una funzione molto simile, perché entrambi sono utili a un gruppo sociale ben identificato nel tempo e nello spazio: la società britannica del dopoguerra. Un romanzo storico nasce in un tempo successivo all'evento, l'autore non è stato direttamente coinvolto negli eventi che descrive, di conseguenza la sua funzione è diversa da

²²⁴ Ann Rigney, "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans", *Poetics Today*, 25, 2, 2004, p. 383.

²²⁵ *Ibidem*, p. 388.

²²⁶ Marzena Sokolowska-Paryz, *op. cit.*, 2012, p. 195.

quella dei monumenti e della letteratura coeva, ma deve aver un significato per il pubblico contemporaneo; un romanzo storico, attraverso la finzione, deve restituire l'importanza del passato e deve giocare sul sentimento di identità nazionale, se necessario anche in termini che deviano dalla narrazione ufficiale, e che possono allontanarsi dall'accuratezza storica. Similmente, Ann Rigney ha sottolineato un importante aspetto delle dinamiche del ricordo: ciò che viene ricordato del passato non deve necessariamente essere vero, ma deve essere significativo per la società che ne attualizza il ricordo nel presente.²²⁷ Date queste premesse, si presenta quindi una situazione paradossale che – con buona pace degli storici – marca in certo qual senso la superiorità della finzione rispetto alla storiografia:

[A]rtificial – even patently false – memories crafted by writers may prove more tenacious in practice than those based on facts which have not been submitted to the same creative reworking. An uncomfortable idea for historians, perhaps, but an interesting challenge for the literary scholar.²²⁸

²²⁷ Cfr. Ann Rigney, *op. cit.*, 2004, p. 381.

²²⁸ *Ibidem*, p. 391.

3. Storia, finzione, romanzo storico

3.1 Storia e finzione

In un intervento a un convegno tenutosi a Rovereto nel settembre del 1985¹ lo storico Paul Fussell ha evidenziato l'innegabile aspetto letterario della prima guerra mondiale chiamando in causa il rapporto tra storia e finzione:

[N]on può esserci storia, ma solo storia letteraria: otteniamo accesso agli eventi storici, anche quelli tanto centrali e significativi come la Grande Guerra, solo grazie al lavoro di narratori, di 'autori di intrecci e di trame letterarie' – di poeti, come li chiama Aristotele.²

Il legame tra letteratura e storia è più stretto e profondo di quanto possa apparire a prima vista. Le due discipline, che nella cultura occidentale sono spesso state definite in antitesi l'una all'altra, condividono in realtà molti tratti formali. Prima di procedere all'analisi dei romanzi storici in esame, è bene soffermarsi su alcuni nodi teorici che riguardano la disciplina storica e il modo in cui questa entra in rapporto con la finzione. Quello che è importante evidenziare è l'esistenza di molti punti di contatto tra le due materie e, un punto di partenza, può essere proprio l'affermazione di Fussell e il suo accenno ad Aristotele. Nella *Poetica* di Aristotele si trova un primo accostamento della figura dello storico a quella del poeta e una riflessione sul loro ruolo:

Infatti lo storico e il poeta non differiscono perché l'uno scriva in versi e l'altro in prosa; la storia di Erodoto, per esempio, potrebbe benissimo esser messa in versi, e anche in versi non sarebbe meno storia di quel che sia senza versi: la vera differenza è questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. Perciò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare.³

Secondo il filosofo, dunque, la poesia non si distingue dalla storia tanto per la forma, quanto per il suo contenuto; al contrario della storia che tratta del particolare, la poesia riguarda fatti che possono accadere entro i limiti del possibile. La poesia, prosegue Aristotele, non si limita però a raccontare fatti che devono accadere, può raccontare anche fatti accaduti realmente, entrando quindi

¹ Il convegno *La Grande Guerra: esperienza memoria immagini* si è svolto a Rovereto (TN) dal 26 al 28 settembre 1985.

² Paul Fussell, "La Grande Guerra e la memoria letteraria inglese", in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Diego Leoni, Camillo Zadra, (a cura di), Bologna, il Mulino, 1986, p. 353.

³ Aristotele, *Opere. Volume 10. Retorica, Poetica*, Roma; Bari, Laterza, 1991, p. 211.

nel dominio dello storico; tra di essi possono inoltre comparire anche dei fatti non accaduti ma: “quali sarebbe stato possibile e verisimile che accadessero; ed è appunto sotto questo aspetto [della loro possibilità e verisimiglianza] che colui che li prende a trattare [non è il loro storico] ma il loro poeta.”⁴ Il poeta può dunque mescolare l'universale al particolare, azzerando la distanza che lo divide dallo storico.

Per incontrare simili riflessioni sul rapporto tra storia e finzione, basate su principi linguistici, occorre fare un notevole salto temporale. Il rapporto tra il discorso storico e quello di finzione è un argomento al centro di un saggio di Roland Barthes del 1967 intitolato “Il discorso sulla storia” in cui l'autore pone una domanda provocatoria:

La narrazione degli avvenimenti passati, sottoposta di solito nella nostra cultura, dai Greci in poi, alla sanzione della «scienza» storica, collocata sotto il dominio del «reale», giustificata da principi di esposizione «razionale», è davvero differente, per qualche tratto specifico e per una indiscutibile pertinenza, dalla narrazione immaginaria, quale possiamo trovare nell'epopea, nel romanzo, nel dramma?⁵

Nella sua analisi Barthes evidenzia elementi linguistici che segnalano la presenza dello storico e il suo intervento autoriale: così facendo mette in discussione la presunta oggettività del racconto storico accomunandolo a quello di finzione. Tra questi costituenti del discorso, Barthes individua gli *shifters* – o commutatori – di ascolto, ovvero quegli elementi che segnalano tutte le occasioni in cui lo storico fa riferimento alle sue fonti, e gli *shifters* organizzatori, che ordinano il discorso dal punto di vista temporale, che complicano il tempo della storia e lo mettono a confronto con quello del discorso.⁶ Ulteriori *shifters* fanno riferimento ai protagonisti dell'atto enunciativo e segnalano la presenza dell'enunciatore; questi fanno la loro comparsa nei casi in cui chi scrive è protagonista degli eventi narrati, ovvero quando storico e attore dell'evento coincidono, oppure lo 'assentano' dal discorso creando una storia che “sembra raccontarsi da sola.”⁷ Barthes conclude il saggio con una riflessione sul processo di significazione ponendo l'accento sui due diversi livelli del discorso storico: la materia enunciata e la forma della struttura narrativa. Il discorso storico ha uno scopo ben preciso: “mira sempre a «colmare» il senso della Storia: lo storico è colui che mette insieme più significanti che fatti e li riferisce, cioè li organizza al fine di stabilire un senso positivo e di colmare il vuoto della pura serie.”⁸ Il discorso storico, afferma Barthes, è dunque: “per la sua stessa struttura

⁴ Aristotele, *op. cit.*, 1991, p. 212-213.

⁵ Roland Barthes, “Il discorso sulla storia”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 137.

⁶ *Ibidem*, p. 140.

⁷ *Ibidem*, p. 141.

⁸ *Ibidem*, p. 147.

e senza che occorra richiamarsi alla sostanza del contenuto [...] essenzialmente elaborazione ideologica o per essere più precisi *immaginario*.”⁹

La natura stessa del fatto storico è poi messa in discussione da Barthes. Dato che un fatto, per essere raccontato, deve essenzialmente essere degno di nota, si viene a creare una tautologia per cui l'importanza del fatto narrato dipende proprio dalla decisione di narrarlo: il fatto storico ha dunque un'esistenza puramente linguistica. Questa esistenza, tuttavia, non sarà altro che una copia di un'esistenza che si trova nel reale, che entra nell'atto discorsivo attraverso due operazioni: in una fase iniziale il referente reale si trova all'esterno del discorso, è il fatto puro e semplice, che il discorso descrive attraverso la narrazione; in un secondo momento il referente entra in diretto rapporto con il significante, cioè con il discorso. Il significato del discorso storico viene in questo momento eliminato, si confonde con il referente e si crea la situazione per cui il significante – il discorso storico – non fa altro che “*esprimere il reale*”¹⁰ facendo a meno del significato. Come ha espresso nel suo saggio “L’effetto di reale” del 1968: “è la categoria del «reale» (e non i suoi contenuti contingenti) ad essere significata; in altri termini, proprio la carenza del significato a vantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo.”¹¹ Questa relazione crea quello che Barthes definisce *l'effetto di reale*:

[II] «reale» diventa il riferimento essenziale nel racconto storico, che ha il compito di riferire «ciò che è realmente accaduto»: poco importa allora la non-funzionalità di un dettaglio, dal momento che esso denota «ciò che è avvenuto»; il «reale concreto» diventa la giustificazione sufficiente del dire.¹²

Nella nostra società, nota Barthes, vi è una forte propensione per l'effetto di reale: la letteratura realista, il diario e la letteratura di testimonianza ne sono la dimostrazione, ma anche il desiderio di validare il reale attraverso la fotografia, il reportage o le esposizioni di oggetti antichi, che non fanno altro che testimoniare che qualcosa è 'stato,' o è 'realmente' accaduto.¹³ Lo stesso tipo di ragionamento è valido per il discorso storico:

Con il suo rifiuto di assumere il reale come significato [...] la storia è quindi approdata, nel momento privilegiato in cui ha tentato di costituirsi come genere, cioè nell'Ottocento, a vedere nella relazione «pura e semplice» dei fatti la prova migliore dei fatti stessi e a istituire la narrazione come significante

⁹ *Ibidem*, p. 147. Corsivo dell'autore.

¹⁰ *Ibidem*, p. 148. Corsivo dell'autore.

¹¹ Roland Barthes, “L’effetto di reale”, *op. cit.*, 1988, p. 158.

¹² *Ibidem*, p. 156.

¹³ Cfr. Roland Barthes, “Il discorso sulla storia”, p. 148; “L’effetto di reale”, p. 157.

privilegiato del reale.¹⁴

Tenendo conto di queste premesse, la distanza tra discorso storico e discorso di finzione diminuisce e si afferma il paradosso per cui: “la struttura narrativa, elaborata nel crogiolo dei racconti di finzione (attraverso i miti e le epopee), diventa al tempo stesso segno e prova della realtà.”¹⁵

Dalle considerazioni di Aristotele sulla somiglianza tra storico e poeta, fino alle osservazioni sul discorso storico di Roland Barthes, il conflittuale rapporto tra storia e letteratura si è sviluppato attraverso diverse fasi. Michel de Certeau in *Storia e psicanalisi. Tra scienza e finzione* indica alcune tappe di questo processo confermando la netta cesura che si registra a partire dall'Ottocento:

Il divorzio tra storia e letteratura si colloca certamente all'interno di un processo molto antico e troppo lungo per essere raccontato. Evidente fin dal XVII secolo, legalizzata nel XVIII come un effetto della divisione tra «lettere» e «scienze», è nel XIX secolo che la rottura verrà istituzionalizzata attraverso l'organizzazione universitaria. Essa ha come fondamento la linea di confine che le scienze positive hanno stabilito tra «oggettivo» e «immaginario», vale a dire tra ciò che possono controllare e il «resto».¹⁶

Nel corso del tempo la storia è sempre più spesso stata proposta come una scienza adatta a trattare dati oggettivi e verificabili, perché appartenenti alla sfera del reale e non a quella dell'immaginario come avveniva invece per la letteratura. È ancora de Certeau a spiegare dove comunemente, ancora oggi, si situa il discrimine tra le due discipline:

La storiografia occidentale è in perenne lotta contro la finzione. [...] la finzione è ciò che la storiografia riconosce come errore, definendo con ciò stesso il proprio ambito di indagine. [...] Il discorso tecnico capace di individuare gli errori che determinano la finzione si ritiene autorizzato a parlare in nome del reale. Stabilendo a partire da criteri propri il gesto che discrimina i due discorsi – l'uno scientifico e l'altro di finzione –, la storiografia si ritiene dotata di un rapporto con il reale per il semplice fatto che il suo contrario viene posto sotto il segno del falso.”¹⁷

Un'ulteriore provocatoria affermazione di Michel de Certeau si presta a introdurre alcune riflessioni teoriche sviluppate a partire dagli anni Settanta: “Se togliete all'autore di un saggio storico il suo titolo di professore, non resterà altro che un romanziere.”¹⁸ Quest'idea di sovrapposizione tra le due discipline, per cui non basta solamente un'attribuzione di valore o titolo a

¹⁴ Roland Barthes, “Il discorso sulla storia”, p. 149.

¹⁵ *Ibidem*, p. 149.

¹⁶ Michel de Certeau, *Storia e psicanalisi. Tra scienza e finzione* [1987], Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 98.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹⁸ *Ibidem*, p. 120.

priori, si basa sostanzialmente sulla comune dipendenza dal linguaggio che costituisce le due pratiche – quella letteraria e quella storica – in quanto discorsi. Gli anni Settanta segnano una svolta per quanto riguarda gli studi teorici e le riflessioni filosofiche sulla storia. Brian Fay nell'introduzione al volume di saggi *History and Theory* descrive la trasformazione dell'atteggiamento verso la disciplina in questi termini:

An important shift in the theory and philosophy of history occurred about twenty-five years ago (a convenient date is 1973, the publication of Hayden White's *Metahistory*): the so-called 'linguistic turn.' Earlier thought about history had largely been epistemological in nature (asking such questions as, How can we know about the past? What does it mean to explain historical events? Is objective knowledge possible?). But during the last quarter century or so this epistemological focus was displaced by a linguistic one, as questions regarding the form of discourse by means of which historians describe and explain the past became central concern.¹⁹

In quegli anni gli storici iniziano a riflettere in maniera critica sul ruolo ricoperto dal linguaggio e dalle strategie discorsive nelle forme di rappresentazione del passato, riconsiderando, di conseguenza, il rapporto della storia con le altre discipline, prima fra tutte la letteratura. Se Barthes è un precursore di questa *linguistic turn*, il principale teorico del rapporto tra storia e narrazione è lo storico americano Hayden White. Attraverso la sua estesa opera di analisi del discorso storico White dimostra che, contrariamente a quanto la storiografia occidentale normalmente sostiene, *fiction* e storia sono due discipline che possono convivere e completarsi a vicenda:

The older distinction between fiction and history, in which fiction is conceived as the representation of the imaginable and history as the representation of the actual, must give place to the recognition that we can only know the *actual* by contrasting it with or likening it to the *imaginable*.²⁰

Quest'affermazione, che riprende in certo qual modo l'idea di Aristotele riportata precedentemente, libera il campo dalla concezione manichea di storia e letteratura come due discipline che avanzano su binari paralleli senza mai incontrarsi, andando l'una in direzione del reale e l'altra dell'immaginario: secondo White, dal punto di vista della forma, le due discipline convergono nel loro uso del linguaggio e della narrazione, che sono due elementi fondamentali nel processo di attribuzione di un determinato significato alla storia.

Nella sua opera più importante, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century*

¹⁹ Brian Fay, "Introduction. The Linguistic Turn and Beyond in Contemporary Theory of History", in *History and Theory. Contemporary Readings*, Brian Fay, Philip Pomper, Richard T. Vann, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 1998, p. 2.

²⁰ Hayden White, "The Historical Text as Literary Artifact", *Clio*, 3, 3, 1974, p. 300. Corsivo dell'autore.

Europe, White analizza il lavoro dei più importanti storici europei del XIX secolo, tra i quali figurano Michelet, Ranke, Tocqueville e Bruckhardt, e dei filosofi della storia come Hegel, Marx, Nietzsche e Croce per delineare una mappa del pensiero storico e della funzione della conoscenza storica a partire dal XIX secolo. Tra gli intenti di White vi è quello di rendere evidente “the linguistic ground”²¹ su cui ogni tipologia di narrazione storica è costruita, così da sottolineare “the ineluctably poetic nature of the historical work.”²² A partire da questa dichiarazione di intenti, l'attenzione di White si è concentrata sui meccanismi che permettono allo storico di costruire “a story of a particular kind”²³ e conclude che questi meccanismi sono essenzialmente di tipo narrativo. Per Hayden White i fatti storici sono privi di significato intrinseco: è lo storico che, calandoli in una narrazione 'di un certo tipo,' li investe di significato e li rende comprensibili al lettore. Il processo di comprensione del lettore avviene perché questo, riconoscendo determinate strutture narrative comuni al suo contesto culturale, riesce ad attribuire alle storie il significato che lo storico intendeva conferire:

When the reader recognizes the story being told in an historical narrative as a specific kind of story, for example, as an epic, romance, tragedy, comedy, or farce, he can be said to have 'comprehended' the 'meaning' produced by the discourse. This 'comprehension' is nothing other than the recognition of the 'form' of the narrative.²⁴

Il discorso teorico di Hayden White si inserisce nel dibattito sul valore scientifico della storia e mira, come nel caso di Roland Barthes, a rendere evidente la subordinazione della disciplina al linguaggio: lo storico americano sostiene infatti che: “in any field of study not yet reduced (or elevated) to the status of a genuine science, thought remains the captive of the linguistic mode in which it seeks to grasp the outline of objects inhabiting its field of perception.”²⁵

Il ragionamento di White prende il via dalla considerazione che lo storico ha a che fare con eventi reali, che all'apparenza sembrano raccontarsi da soli, ma che in realtà sono solamente elementi di una storia in potenza. Nessun evento ha un significato intrinseco, è un dato grezzo che acquisisce un senso solo se inserito in una sequenza di eventi contestualizzati da una narrazione. Lo storico agisce come un comune narratore, crea la sua storia organizzando gli elementi che ha a

²¹ Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973, p. xi.

²² *Ibidem*, p. xi.

²³ *Ibidem*, p. 6.

²⁴ Hayden White, “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”, *History and Theory*, 23, 1, 1984, p. 20.

²⁵ Hayden White, *op. cit.*, 1973, p. xi.

disposizione e lo fa attraverso un processo che ha caratteristiche prettamente narrative:

The events are made into a story by the suppression or subordination of certain of them and the highlighting of others, by characterization, motific repetition, variation of tone and point of view, alternative descriptive strategies, and the like – in short, all of the techniques that we would normally expect to find in the emplotment of a novel or a play.²⁶

La storicità di un momento del passato è costruita attraverso una selezione dei contenuti e un'organizzazione strutturata che valorizza e che evidenzia alcuni eventi rispetto ad altri con lo scopo di creare una narrazione dotata di senso e ordine: White definisce questo processo *emplotment*. L'organizzazione degli eventi del passato e la conseguente attribuzione di un determinato valore e di un significato si situano a livello della struttura narrativa, è la narrazione che marca la differenza tra una serie di eventi del passato e una storia. Come già anticipato dallo studio di Roland Barthes, è il processo narrativo a garantire veridicità agli eventi:

What will be revealed, I think, is that the very distinction between real and imaginary events that is basic to modern discussions of both history and fiction presupposes a notion of reality in which 'the true' is identified with 'the real' only insofar as it can be shown to possess the character of narrativity.²⁷

È la narratività di un evento, la sua possibilità di essere raccontato, a renderlo reale; questo fatto, così come la possibilità di assumere un significato, passano attraverso un procedimento che non è dissimile da quello che avviene nella *fiction*. Anche David Lowenthal sottolinea l'importanza della narrazione per costruire una struttura dotata di senso: “The contingent and discontinuous facts of the past become intelligible only when woven together as stories. Even the most empirical chroniclers invent narrative structures to give a shape to time.”²⁸

Questa proprietà degli eventi fa però sì che il passato non sia univoco, ma soggetto a diverse possibilità di lettura. Come abbiamo visto, proprio la possibilità di essere interpretati, di aprirsi alle possibilità narrative, permette agli eventi reali di diventare parte di una storia, ma l'interpretazione è un'azione soggettiva e può produrre diversi risultati. Secondo White è proprio l'eventualità di generare diversi tipi di narrazione a sancire la storicità degli eventi:

These events are real not because they occurred but because, first, they were remembered and, second,

²⁶ Hayden White, *op. cit.*, 1974, p. 281.

²⁷ Hayden White, “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, in *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 6.

²⁸ David Lowenthal, *op. cit.*, 1985, p. 218.

they are capable of finding a place in a chronologically ordered sequence. In order, however, for an account of them to be considered a historical account, it is not enough that they be recorded in the order of their original occurrence. It is the fact that they can be recorded otherwise, in an order of narrative, that makes them, at one and the same time, questionable as to their authenticity and susceptible to being considered as tokens of reality. In order to qualify as historical, an event must be susceptible to at least two narrations of its occurrence. Unless at least two versions of the same set of events can be imagined, there is no reason for the historian to take upon himself the authority of giving the true account of what really happened.²⁹

Il processo di *emplotment* descritto da White si comprende con maggiore chiarezza se si esaminano le tre diverse tipologie di rappresentazione storica del medioevo. Secondo la moderna concezione storiografica, White distingue tre forme di rappresentazione: l'annale, la cronaca e la storia vera e propria. Annale e cronaca presentano una storicità imperfetta, raccontano un passato prossimo, uno 'ieri' di un soggetto scrivente, e hanno caratteristiche che le differenziano radicalmente dalla moderna opera storiografica. L'annale è costituito da una semplice registrazione cronologica di avvenimenti. Gli eventi del passato sono rappresentati attraverso due colonne verticali: quella di sinistra elenca gli anni, mentre quella di destra riporta gli avvenimenti. Quello che segue è l'esempio utilizzato da White in un suo saggio ed è un estratto degli *Annals of Saint Gall* contenuti nel primo volume dei *Monumenta Germaniae Historica*:

- 709. Hard winter. Duke Gottfried died.
- 710. Hard year and deficient in crops.
- 711.
- 712. Flood everywhere.
- 713.
- 714. Pippin, Mayor of the palace, died.³⁰

Ogni registrazione sulla pagina ha lo stesso valore, nulla evidenzia una maggiore o minore importanza degli accadimenti che si susseguono sulla colonna di destra: la morte del duca Gottfried e lo scarso raccolto dell'anno seguente hanno uguale peso nel resoconto dell'annalista. Egli ha sott'occhio una serie di eventi del passato, ma non riesce a cogliere il loro significato, il loro valore di storie in potenza. Non c'è un tema centrale, non sono chiaramente distinguibili un inizio o una fine e non esiste una voce narrante. L'annalista non riesce a trasformare un gruppo di eventi ordinati verticalmente in un processo lineare ordinato sull'asse orizzontale. Quello che conta è la numerazione in sé, l'elenco cronologico degli anni che si sussegue nella colonna di sinistra possiede

²⁹ Hayden White, *op. cit.*, 1987, p. 20.

³⁰ *Ibidem*, pp. 6-7.

di per sé una pienezza che manca invece agli eventi.³¹ Le registrazioni nella colonna di destra sono legate tra loro da un processo metonimico, sono le espressioni di determinati aspetti del reale che l'annalista sta registrando: perché si formi una storia è necessario che emerga un ordine di tipo metaforico che possa mettere in relazione il cambiamento lungo l'asse temporale (colonna di sinistra) con il susseguirsi degli eventi (colonna di destra).³²

Il secondo tipo di testo identificato da White è la cronaca. La cronaca è considerata un esempio di storiografia superiore all'annalistica per via di una più attenta organizzazione del materiale e di una superiore coerenza narrativa. Anche nella cronaca si registra la vita di un individuo, oppure gli eventi legati alla vita di una città, o di una regione. L'ordinamento cronologico del materiale rende la cronaca simile all'annale e, come quest'ultimo, difetta di una ben definita limitazione temporale. La cronaca inizia spesso *in medias res*; la cronaca termina, ma non si conclude, solitamente inizia e finisce in momenti casuali (e.g. la morte del cronachista), per cui gli avvenimenti narrati non sempre hanno risoluzione: “[the chronicle] leaves things unresolved, or rather, it leaves them unresolved in a storylike way.”³³

Il passo ulteriore, che porta dalla cronaca alla storia come la conosciamo oggi, è quello di inserire la sequenza di eventi storici all'interno di limiti cronologici definiti e motivati, di strutturarla in un “well-marked beginning, middle and end.”³⁴ La storia mostra eventi iniziali, momenti di transizione ed eventi finali. Il compito dello storico è quello di accompagnare il lettore da un evento inaugurale a uno terminale attraverso l'esposizione e il disvelamento delle potenzialità degli eventi narrati. Questo processo avviene attraverso l'*emplotment* dello storico: “the encodation of the facts contained in the chronicle as components of specific *kinds* of plot-structures.”³⁵

Alla luce di queste riflessioni, il ruolo dello storico nel creare un resoconto del passato appare meno imparziale di quanto si potrebbe pensare e l'aura di scientificità a cui la disciplina aspirava nel corso del XIX secolo si sgretola di fronte alla consapevolezza che ogni narrazione storica non è altro che una costruzione dello storico:

[I]n general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: that is to say verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the

³¹ Cfr. David Lowenthal, *op. cit.*, 1985, pp. 220-221.

³² Cfr. Hayden White, *op. cit.*, 1987, p. 15.

³³ Hayden White, *op. cit.*, 1987, p. 5.

³⁴ *Ibidem*, p. 6.

³⁵ Hayden White, *op. cit.*, 1974, p. 280. Corsivo dell'autore.

sciences.³⁶

Anche Paul Ricoeur sottolinea questo punto affermando che: “Dal momento in cui abbiamo ammesso che la scrittura della storia non si aggiunge dall'esterno alla conoscenza storica, ma fa corpo con essa, niente si oppone al riconoscimento che anche la storia imita nella sua scrittura i tipi di costruzione dell'intrigo ricevuti dalla tradizione letteraria.”³⁷

Hayden White pone l'accento sulla 'forma' in molti dei suoi discorsi teorici. È questa caratteristica, secondo lui, che accomuna *fiction* e storia, il discrimine tra le due discipline va ricercato altrove, al livello del contenuto: “what distinguishes 'historical' from 'fictional' stories is first and foremost their contents, rather than their form. The content of historical stories is real events, events that really happened, rather than imaginary events, events invented by the narrator.”³⁸

Dopo Hayden White, tra le teorie che maggiormente hanno influenzato l'approccio contemporaneo alla storia vi è sicuramente il postmodernismo. Le teorie sviluppate alla fine degli anni Settanta e negli anni Ottanta da Jean-François Lyotard, da Frederic Jameson, e dagli altri teorici del postmodernismo, hanno ulteriormente messo in dubbio l'empiricità e l'oggettività di ogni rappresentazione del passato.

Il concetto di postmodernismo è spesso – erroneamente – utilizzato come sinonimo di contemporaneo e attraversa la totalità della produzione artistica e culturale. Questa etichetta viene infatti utilizzata per descrivere l'architettura, la pittura, il cinema, la danza, la filosofia e, non ultima, la letteratura. Per Jean-François Lyotard una delle caratteristiche principali dell'era postmoderna è “l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni.”³⁹ Il filosofo francese, nel suo saggio *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, affronta questioni come la mercificazione e la legittimazione del sapere scientifico per mostrare come, a partire dal secondo dopoguerra, la società contemporanea abbia perso la fiducia nelle narrazioni universali in grado di validare e ordinare il processo storico e il progresso scientifico, postulando una più generale messa in discussione del pensiero occidentale moderno. In un'ottica più specificamente artistica, Frederic Jameson, nel suo saggio *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*,⁴⁰ considera il postmodernismo

³⁶ *Ibidem*, p. 278. Corsivo dell'autore.

³⁷ Paul Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume III. Il tempo raccontato* [1985], Milano, Jaca Book, 1999, p. 286.

³⁸ Hayden White, *op. cit.*, 1987, p. 27.

³⁹ Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli, 2014, p. 6.

⁴⁰ Frederic Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham N.C., Duke University Press, 1991. Il saggio di Jameson viene pubblicato per la prima volta in rivista nel 1984: Frederic Jameson, “Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*, 146, 1984, pp. 59-92.

come una diretta conseguenza dello sviluppo della cultura di massa che ha portato a: “the effacement of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture.”⁴¹ Nel saggio, Jameson evidenzia la perdita di unicità e soggettività caratteristica del modernismo e il frequente ricorso alla pratica del pastiche, che l'autore definisce come: “the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language.”⁴² Quello che in questa sede è importante sottolineare dell'analisi di Jameson è la sua concezione di pastiche come recupero delle forme del passato: una pratica che l'autore rileva soprattutto in campo architettonico⁴³ e che popola il mondo di 'prodotti culturali' – o testi – che alludono a forme originali appartenenti al passato. La proliferazione di questi testi o immagini, che potremmo considerare dei simulacri, ovvero delle copie di originali mai esistiti, porta a un ripensamento del concetto stesso di reale e dell'idea di passato: “the past as 'referent' finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts.”⁴⁴ Il passato diventa un testo, o meglio, un insieme di testi, un concetto che Jameson aveva già introdotto in un suo precedente studio, in cui sosteneva che: “history is inaccessible to us except in textual form.”⁴⁵

Le ripercussioni delle teorie del postmodernismo in campo letterario sono state esplorate in dettaglio da Brian McHale in *Postmodernist Fiction* e da Linda Hutcheon in *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nei loro studi, i due critici letterari forniscono un catalogo di caratteristiche comuni a tutta una classe di testi che si mostra particolarmente ricettiva nei confronti dei discorsi teorici appena discussi. Risulta qui utile una rapida ricognizione degli atteggiamenti che i due autori evidenziano nel rapporto tra *fiction* e storia nel romanzo postmoderno. Brian McHale si concentra sull'interazione tra reale e immaginario e sulla violazione di regole ontologiche: per prima cosa indica diversi romanzi in cui personaggi storici entrano in relazione con personaggi di finzione, oppure quei casi in cui due o più figure realmente esistite si incontrano e interagiscono in un contesto completamente immaginario. Per McHale l'interazione tra mondo reale e mondo di finzione è perfettamente accettabile nei romanzi storici a sfondo realista – si ritrova nella *fiction* storica di stampo classico da Walter Scott a Tolstoj – a patto che vengano

⁴¹ Fredric Jameson, *op. cit.*, 1991, p. 2.

⁴² *Ibidem*, p. 17.

⁴³ Secondo Jameson è nell'architettura contemporanea che questa pratica è più evidente: il postmoderno, in quel campo, si manifesta con il frequente recupero delle forme e degli stili architettonici del passato.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁵ Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London; New York, Routledge 1981, p. 67.

rispettati alcuni requisiti: non deve essere contraddetta la storia ufficiale o, se questo avviene, la narrazione deve concentrarsi solamente su alcuni episodi, su quegli spazi grigi di cui la storiografia ufficiale non si è occupata; vanno evitati gli episodi di anacronismo, ovvero la storia deve rimanere fedele al sistema culturale e ideologico di un determinato periodo storico; infine, le leggi logiche e fisiche che regolano il mondo immaginario devono corrispondere a quelle del mondo reale.⁴⁶ Secondo McHale, quello che è tipico della fiction storica postmoderna è invece proprio la violazione di questi vincoli:

This it does by visibly contradicting the public record of 'official' history; by flaunting anachronisms; and by integrating history and the fantastic. [...] The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the *content* of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself.⁴⁷

È però in *A Poetics of Postmodernism* che viene discussa in dettaglio la relazione tra storia e *fiction* ed è posta maggior attenzione alle questioni teoriche riguardanti lo statuto della storia: il discorso critico e teorico di Linda Hutcheon ha origine proprio dalla riflessione sulla natura prettamente linguistica di storia e letteratura. La critica letteraria canadese riprende in molti punti il pensiero di Hayden White: considera storia e letteratura come “linguistic constructs”⁴⁸ e sottolinea che entrambe le discipline condividono “social, cultural, and ideological contexts, as well as formal techniques.”⁴⁹ Hutcheon evidenzia come sia la forma a trasmettere il significato di una narrazione, confermando le teorie dello storico americano sulla differenza tra evento del passato e fatto storico: “It is historiography's explanatory and narrative emplotments of past *events* that construct what we consider historical *facts*.”⁵⁰ Date queste premesse, appare chiaro l'intento che Hutcheon ascrive al postmodernismo: mettere in discussione la separazione tra storia e *fiction*. L'autrice considera le due discipline “notoriously porous genres” e sostiene che entrambe mostrano “overlappings of concern and even mutual influences.”⁵¹ La tesi che viene sviluppata in *A Poetics of Postmodernism* si basa su un'attenta analisi del romanzo postmoderno e nello specifico di una particolare forma di romanzo che Hutcheon definisce *historiographic metafiction*. Appartengono a questa forma letteraria: “those

⁴⁶ Cfr. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* [1987], London; New York, Routledge, 1989, pp. 87-88.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 90. Corsivo dell'autore.

⁴⁸ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London; New York, Routledge, 1988, p. 105.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 111.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 92. Corsivo dell'autrice.

⁵¹ *Ibidem*, p. 106.

well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages.”⁵² I romanzi analizzati da Hutcheon riassumono le preoccupazioni teoriche care al postmodernismo: confondono la linea di demarcazione tra storia e finzione e tra i generi letterari; propongono versioni alternative del passato, negando qualsiasi lettura ortodossa della storia e sostenendo la necessità di fornire una pluralità di interpretazioni; rifiutano ogni sistema omogeneo, dimostrando una spiccata attenzione verso il marginale o ciò che Hutcheon definisce *ex-centric*.⁵³ In quest'ottica, moltissimi romanzi postmoderni privilegiano punti di vista multipli e narratori inaffidabili, in modo da sancire la difficoltà di fornire una visione chiara e non frammentaria della storia. La differenza tra il romanzo storico tradizionale e la *historiographic metafiction* sta nel fatto che quest'ultima è perfettamente consapevole delle operazioni sopra descritte; come afferma Ansgar Nünning: “historiographic metafiction deals less with historical facts than with the epistemological problems attached to the reconstruction of historical events and to the writing of history.”⁵⁴ Il romanzo postmoderno tenta infatti di dare risposta alle seguenti domande: “how do we know the past? What do (what can) we know of it now?”⁵⁵ Nel tentativo di rispondere a questi interrogativi Linda Hutcheon introduce uno dei nodi teorici del postmodernismo già anticipato dalle riflessioni di Frederic Jameson: “we know the past (which really did exist) only through its textualized remains.”⁵⁶

Il carattere intertestuale di ogni narrazione del passato è il secondo perno attorno a cui ruota la riflessione di Linda Hutcheon. Il nostro accesso al passato e la conoscenza che ne deriva avvengono attraverso documenti: testi che possono essere incompleti, contenere costruzioni, omissioni, o falsificazioni; testi che sono spesso frutto di una precedente interpretazione. L'intera affidabilità del sistema epistemologico della storia e la possibilità di rappresentare il passato in maniera corretta e imparziale cedono nel momento in cui si confrontano con questi assunti. Nel romanzo postmoderno l'intertestualità si presenta come un dialogo con un “textual past of both the 'world' and literature”⁵⁷ che avviene in chiave ironica e parodica; Hutcheon considera la parodia come una “repetition with critical distance”⁵⁸ che non ha lo scopo di denigrare il passato, ma di metterlo in discussione.⁵⁹ Dal

⁵² *Ibidem*, p. 5

⁵³ Cfr. *Ibidem*, p. 12.

⁵⁴ Ansgar Nünning, “Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s”, *European Journal of English Studies*, 1, 2, 1997, p. 226.

⁵⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, 1988, p. 115.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 119.

⁵⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 124.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 126.

punto di vista letterario il ricorso all'intertestualità non è una novità introdotta dal postmodernismo. Roland Barthes ha spiegato chiaramente che il testo è qualcosa di plurale, intessuto di: “citazioni, di riferimenti, di echi: linguaggi culturali [...] anteriori o contemporanei, che lo attraversano da un capo all'altro in una vasta stereofonia.”⁶⁰ Il rapporto con i testi della tradizione letteraria precedente è una pratica ben radicata nella letteratura che abbraccia un arco temporale ampissimo. Il dialogo con altri testi è fondamentale nel capolavoro di Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*⁶¹ oppure, volendo citare un esempio più vicino al contemporaneo, basta pensare a *Ulysses*⁶² di James Joyce: il *Don Quijote* è costruito come una parodia del genere cavalleresco e dei maggiori generi letterari del periodo, mentre *Ulysses* mostra sin dal titolo il rapporto con l'*Odissea*⁶³ omerica di cui si presenta come riscrittura. L'intertestualità assume però un ulteriore ruolo nel romanzo postmoderno: quello di schiacciare e ridurre il mondo – e il passato – a una serie di testi.⁶⁴ Il romanzo postmoderno dialoga con i testi letterari, ma anche con la storia, senza distinzione di valore o gerarchia tra i due livelli: “History becomes a text, a discursive construct upon which fiction draws as easily as it does upon other texts of literature.”⁶⁵ Attraverso questa riduzione a testo del reale, il postmodernismo chiama nuovamente in causa le teorie di Roland Barthes e di Hayden White sulla natura del referente del discorso storico. Il 'testo' della storia è problematico in quanto possiede un referente reale, una realtà extratestuale formata dall'insieme degli eventi del passato che sono accaduti in un mondo empirico e non di finzione; secondo Linda Hutcheon però, non è sempre questo referente reale che viene riprodotto dal discorso storico: “History offers facts – interpreted, signifying, discursive, textualized – made from brute events. Is the referent of historiography, then, the fact or the event, the textualized trace or the experience itself?”⁶⁶

Tentando di riassumere e di trovare un punto di contatto tra la disciplina storica e quella letteraria, tra il discorso scientifico della storia e il racconto immaginario degli eventi del passato, può essere utile comparare alcune riflessioni teoriche. Sia Hayden White che Linda Hutcheon sostengono l'impossibilità per entrambi i tipi di discorso di riprodurre il passato, White afferma che:

⁶⁰ Roland Barthes, “Dall'opera al testo”, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 61.

⁶¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], Francisco Rico (a cura di), Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.

⁶² James Joyce, *Ulysses. The Corrected Text* [1922], Hans Walter Gabler, (a cura di), London, Penguin, 1986.

⁶³ Omero, *Odissea*, Franco Ferrari, (a cura di), Torino, UTET, 2001.

⁶⁴ Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Milano, Bollati Boringhieri, 1997, p. 137.

⁶⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, 1988, p. 142.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 153.

As a symbolic structure, the historical narrative does not *reproduce* the events it describes; it tells us in what direction to think about the events and charges our thought about the events with different emotional valences. The historical narrative does not *image* the things it indicates, it *calls to mind* images of the things it indicates, in the same way that a metaphor does.⁶⁷

La narrazione dello storico non riproduce il passato, ma ci mostra, come una metafora, la direzione in cui immaginare un evento storico. Questo tipo di discorso, per via della sua natura simbolica, deforma il referente reale in quanto utilizza una figura retorica che implica uno spostamento di significato. Linda Hutcheon si esprime in maniera simile a proposito della letteratura: “Fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic metafiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our version of reality.”⁶⁸ La riproduzione degli eventi del passato appare impossibile anche per la Hutcheon: l'attività dell'autore di *fiction*, che propone una versione soggettiva e immaginaria del passato, non si distanzia molto da quella dello storico, che crea una rappresentazione del passato che lui stesso carica di significato – e quindi chiama in causa anche l'etica e l'imparzialità di quest'ultimo, motivo per cui White sostiene che “every representation of the past has specifiable ideological implications.”⁶⁹ In entrambi i casi non c'è un rapporto di corrispondenza tra realtà e discorso, ma solamente il tentativo di alludere al passato senza mai riuscire a evocarlo in maniera oggettiva. Walter Benjamin, nelle sue tesi sulla storia, esprimeva la difficoltà di trattenere il passato e di conoscerlo in maniera esatta:

La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato. [...] Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo «come propriamente è stato». Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo.⁷⁰

A seguito di queste riflessioni appare forse più chiara la similitudine tra storia e *fiction* e anche il loro comune desiderio: entrambe le discipline tentano di spiegare il passato a un pubblico contemporaneo; cercano di restituire la complessità di ciò che è esistito – e non è più riproducibile o afferrabile – attraverso un uso non convenzionale del linguaggio, ricorrendo a figure retoriche e a

⁶⁷ Hayden White, *op. cit.*, 1974, p. 290. Corsivo dell'autore.

⁶⁸ Linda Hutcheon, *op. cit.*, 1988, p. 40.

⁶⁹ Hayden White, “Interpretation in History”, in *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1990, p. 69.

⁷⁰ Walter Benjamin, “Tesi di filosofia della storia” [1955], in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 74.

strategie narrative per rendere questa complessità più vivida. Persino dal punto di vista epistemologico storia e letteratura mostrano più similitudini che differenze. Lo storico e il romanziere affrontano infatti la costruzione della loro storia articolando il lavoro per tappe simili. Paul Ricoeur, in *La memoria, la storia, l'oblio*, suggerisce l'esistenza di tre fasi, o momenti metodologici, nel lavoro dello storico: la fase documentaria, la fase di spiegazione/comprendimento, e la fase di rappresentazione.⁷¹ Un romanziere che si cimenta con la storia affronta le medesime fasi: raccoglie informazioni attraverso la ricerca d'archivio o su testi precedenti, elabora i documenti raccolti per dare un senso alla sua storia, e infine la rappresenta attraverso una narrazione.⁷² Tanto la storia quanto la letteratura colmano la distanza tra il passato e il presente, tentano di rendere familiare al lettore un altrove temporale, in sintesi entrambe le discipline costituiscono strumenti utili per comprendere il passato: “What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past.”⁷³ Il concetto è stato sintetizzato anche da Jerome de Groot in *Remaking History* in cui, parlando dei vari esempi di *fiction* storica analizzati nella sua monografia, suggerisce che: “what is presented in these fictions is not 'history' but modes of knowing the past.”⁷⁴ Il punto chiave di questa riflessione sta forse nel percepire la sottile differenza che corre tra la rappresentazione dello storico e quella dell'autore di *fiction*. Quali strategie e quali intenzioni stanno alla base di questi due modi di conoscere il passato? Nell'ambito più specifico di questo studio sul romanzo storico della prima guerra mondiale, inoltre, quali retroscena ideologici e quali effetti ha sulla percezione della memoria del conflitto la rappresentazione in forma immaginaria degli anni del conflitto? Prima di provare a dare una risposta a queste domande, è utile fornire un quadro d'insieme del romanzo storico nella letteratura britannica e riflette sull'utilizzo che, nel presente, viene fatto del passato.

3.2 Il romanzo storico e il recupero del passato

Il romanzo storico è uno dei generi letterari più refrattari alle categorizzazioni e alle etichette. Il suo carattere ibrido e flessibile complica l'individuazione di caratteristiche fondamentali ben

⁷¹ Cfr. Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio* [2000], Milano, Cortina, 2003, pp. 191-410.

⁷² Per questa similitudine tra storico e romanziere sono debitore a Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, p. 48.

⁷³ Linda Hutcheon, *op. cit.*, 1988, p. 89.

⁷⁴ Jerome de Groot, *Remaking History. The Past in Contemporary Historical Fictions*, London; New York, Routledge, 2016, p. 3.

definite e diffuse, impedendo in questo modo una netta classificazione. Una semplice ed essenziale definizione di cos'è un romanzo storico può essere quella fornita da Suzanne Keen:

Historical fiction includes a wide range of works with a basis in biographical details and historical events, set in periods other than the writer's and contemporary readers' times, and representing characters in interaction with settings, cultures, events, and people of the past.⁷⁵

Questa descrizione ben si presta a tratteggiare un'idea superficiale di questo genere letterario, ma non tiene conto della complessità di sottogeneri che la *fiction* di matrice storica ingloba al suo interno e dai quali viene a sua volta influenzata: il giallo, il thriller, ma anche la letteratura d'avventura, quella per ragazzi, o quella a sfondo romantico.⁷⁶ Questa tendenza all'ibridazione di generi letterari è un fenomeno che ha radici antiche. Il romanzo storico si è legato al *romance* o al *gothic novel* sin dalle sue origini per via della tendenza di questi ultimi a preferire il passato come *setting* per le loro vicende. György Lukács cita *The Castle of Otranto*⁷⁷ di Horace Walpole come: “il più celebre romanzo storico del secolo XVIII.”⁷⁸ In questo, come in molti romanzi gotici, il passato è però visto in termini sincronici, è semplicemente una scenografia che serve a conferire alla narrazione un senso di lontananza e alterità. Il passato è sinonimo di caos, il medioevo dei romanzi gotici è un tempo distante dal pensiero razionale moderno in cui dimorano il soprannaturale e la barbarie.⁷⁹ Il passato è il luogo in cui la fantasia dell'autore è libera di creare situazioni irreali in grado di infondere terrore nel lettore. Il mistero, la fede nel magico, la superstizione dovevano appartenere infatti a un universo remoto, un altrove spaziale e temporale: solo in un tempo e in un luogo lontano, in cui vigevano altre credenze e altri costumi, le vicende soprannaturali e fantastiche del *gothic novel* apparivano giustificate e accettabili per il pubblico della seconda metà del Diciottesimo secolo. Per realizzare queste condizioni andavano riprodotti gli usi e i costumi del tempo, il passato era la scenografia in cui far muovere dei personaggi inventati e si manifestava nella foggia e nei colori dell'abbigliamento, nell'arredamento dei locali e nell'architettura degli edifici. Una nuova concezione nell'utilizzo del passato si diffonde con la pubblicazione di *Waverley: or, 'Tis Sixty Years Since* di Walter Scott, ritenuto il fondatore del romanzo storico. Per

⁷⁵ Suzanne Keen, “The Historical Turn in British Fiction”, in *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, James F. English, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 167.

⁷⁶ Cfr. Jerome de Groot, *The Historical Novel*, Abingdon; New York, Routledge, 2010, pp. 51-92.

⁷⁷ Horace Walpole, *The Castle of Otranto. A gothic story* [1764], London, Penguin, 2001.

⁷⁸ György Lukács, *Il romanzo storico* [1938], Torino, Einaudi, 1965, p. 9.

⁷⁹ Una riflessione sull'utilizzo nel passato all'interno del romanzo gotico viene proposta in Jerome de Groot, *op. cit.*, 2010, pp. 14-16.

l'autore scozzese non è fondamentale la riproduzione dei grandi rivolgimenti di un'epoca, o dei costumi e del 'colore' del passato, quanto l'interazione che i personaggi hanno con quel contesto. Come scrive Scott nel primo capitolo di *Waverley*: “I would have my readers understand, that they will meet in the following pages neither a romance of chivalry, nor a tale of modern manners [...] the object of my tale is more a description of men than manners.”⁸⁰ I personaggi di Scott sono storicizzati, come sostiene György Lukács:

Ciò che conta nel romanzo storico non è dunque la narrazione degli avvenimenti, bensì la rievocazione poetica degli uomini che in questi avvenimenti hanno figurato. L'importante è far rivivere le ragioni sociali e umane per cui gli uomini hanno pensato, sentito e agito proprio come è avvenuto nella realtà storica.⁸¹

L'importanza dell'opera di Scott, che viene discussa in dettaglio da Lukács, sta dunque nel tratteggiare dei personaggi psicologicamente credibili, in grado di trasmettere al lettore la sensazione di vivere il processo storico. In Scott questo avviene anche grazie al fatto che l'autore non sceglie di raccontare i grandi avvenimenti, non vuole mettere a fuoco le figure che dominano la storia, ma preferisce concentrarsi sui dettagli meno significativi e sulla vita di individui che vivono il processo storico dal basso. Precisa ancora Lukács:

È una legge della creazione poetica, paradossale a prima vista, ma poi senz'altro illuminante, che, per rendere evidenti i motivi sociali e umani dell'agire, gli avvenimenti di scarsa importanza esteriore e le circostanze in apparenza poco rilevanti servono meglio che i grandi drammi della storia universale.⁸²

Oltre che sui romanzi di Walter Scott, l'analisi di Lukács si concentra sull'opera di Alessandro Manzoni. *I Promessi Sposi*⁸³ rappresenta un esempio molto chiaro dell'atteggiamento appena descritto: le vicende di due contadini e del loro mancato matrimonio diventano “la generale tragedia del popolo italiano in una situazione di avvilitamento e spezzettamento nazionale.”⁸⁴ Inoltre, anche il capolavoro di Manzoni accoglie al suo interno diversi generi letterari, il romanzo si trova all'intersezione con il romanzo di formazione, per via dell'evoluzione personale che interessa il personaggio di Renzo, ma anche con il gotico, i cui tratti caratteristici si ritrovano nelle figure e nei

⁸⁰ Walter Scott, *Waverley, Or, 'Tis Sixty Years since* [1814], Claire Lamont, (a cura di), Oxford; New York, Oxford University Press, 1986, p. 4.

⁸¹ György Lukács, *op. cit.*, 1965, p. 42.

⁸² *Ibidem*, p. 42.

⁸³ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [1827], Guido Bezzola, (a cura di), Milano, Rizzoli, 1981.

⁸⁴ György Lukács, *op. cit.*, 1965, p. 82.

setting degli episodi dell'Innominato e della Monaca di Monza.

Manzoni è stato un teorico di questo genere letterario, alcune delle sue idee si trovano in *Del romanzo storico* in cui parla dell'utilizzo congiunto di realtà – che Manzoni definisce il 'vero positivo' – e di finzione, giustificando l'utilizzo di quest'ultima in virtù di una maggior forza del racconto: “perché volete che vi dia, non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito; volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia.”⁸⁵ Nello stesso saggio l'autore sottolinea anche la difficoltà di far convivere le due materie nel romanzo storico:

[U]n componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio.⁸⁶

Proprio l'interazione tra finzione e realtà appare essere uno dei tratti universali del romanzo storico fin dalla sua nascita. Nelle *Postille a Il nome della rosa*⁸⁷ Umberto Eco suggerisce l'esistenza di tre modi per accostarsi al racconto del passato che tengono conto di questo rapporto di interdipendenza: il primo è il modo favolistico, o del *romance*, in cui il passato è solo una scenografia a cui sovrapporre situazioni e personaggi di finzione; vi è poi il romanzo di cappa e spada, che utilizza un passato reale, popolato da personaggi storici realmente esistiti; infine esiste il romanzo storico propriamente detto. Questi ultimi due tipi di testo differiscono, secondo Eco, per l'utilizzo che viene fatto delle figure storiche: il romanzo di cappa e spada utilizza personaggi reali, ma si concentra sulle lacune nella biografia dei personaggi storici per colmarle con l'invenzione, senza per questo discostarsi dal quadro storico reale, racconta ciò che “l'enciclopedia non registra.”⁸⁸ Il romanzo storico, invece, non necessita delle figure storiche, ma utilizza personaggi inventati che sono però costruiti per appartenere a un'epoca reale e che attraverso le loro azioni e i loro pensieri ci raccontano di quell'epoca. Umberto Eco cita *I Promessi sposi* come esempio di quest'ultimo tipo di romanzo: le vicende e le azioni di Renzo e Lucia, e degli altri personaggi,

⁸⁵ Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* [1845], Silvia De Laude, Fabio Danelon, Giancarlo Vigorelli, (a cura di), Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000, p. 8.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁸⁷ *Postille al Nome della rosa* è apparso per la prima volta sulla rivista *Alfabeta* nel giugno del 1983, dopo la pubblicazione in rivista il testo è stato inserito in tutte le edizioni del romanzo.

⁸⁸ Umberto Eco, *Il nome della rosa* [1980], Milano, Bompiani, 1986, p. 532. Le riflessioni di Umberto Eco su questa tipologia di romanzo ricordano molto le tre caratteristiche del romanzo storico tradizionale proposte da Brian McHale in *Postmodernist Fictions*. Cfr. *supra* pp. 102-103.

servono infatti a “far capire meglio la storia.”⁸⁹

Allontanandosi dai due autori ottocenteschi, considerati i capostipiti del romanzo storico, e muovendo in direzione della contemporaneità, si verifica un mutamento d'approccio nei confronti della storia. All'inizio del Novecento, una delle affermazioni più risonanti riguardo alla storia proviene da James Joyce che, attraverso Stephen Dedalus, la definisce: “a nightmare from which I am trying to awake.”⁹⁰ Sarà solamente nel secondo dopoguerra che gli autori britannici ricominceranno a interessarsi al passato. Uno dei primi critici a concentrarsi sulla sempre più frequente presenza del passato nella letteratura inglese del secondo dopoguerra è stato David Leon Higdon. In *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction* l'autore, replicando all'affermazione di Joyce, afferma: “No longer a nightmare to be fled, no longer an irrelevancy to be ignored, at some point following World War II, the concept of and the attitude towards the past changed, and this change has manifested itself fully in the literature and the culture.”⁹¹ Nonostante questa ripresa di interesse, per larga parte del Ventesimo secolo, il romanzo storico è stato considerato un sottogenere marginale relegato nella categoria della letteratura di evasione: “a somewhat lowbrow cousin to serious writing.”⁹² Come ricorda la scrittrice e accademica Antonia Byatt:

During my working life as a writer, the historical novel has been frowned on, and disapproved of, both by academic critics and by reviewers. In the 1950s the word 'escapism' was enough to dismiss it, and the idea conjured up cloaks, daggers, crinolined ladies, ripped bodices, sailing ships in bloody battles.⁹³

L'affermazione del romanzo storico come genere di successo avviene solamente nel corso degli anni Settanta. In uno studio del 2007, Richard Bradford dichiara che: “since the 1970s the historical novel became fiction's most prominent and enduring subgenre.”⁹⁴ In quel decennio si rintracciano le origini di profondi mutamenti sociali: “The 1970s was a decade in which the boundaries affecting ethnicity, gender and other similar conventions began to be openly and widely challenged or redefined.”⁹⁵ James English concorda sulla cesura temporale segnata dagli anni Settanta, anni che

⁸⁹ Umberto Eco, *op. cit.*, 1986, p. 532

⁹⁰ James Joyce, *op. cit.*, 1986, p. 28.

⁹¹ David Leon Higdon, *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction*, London; Basingstoke, Macmillan, 1984, p. 3.

⁹² Richard Bradford, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Malden, MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 84.

⁹³ Antonia S. Byatt, *On Histories and Stories. Selected Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002, p. 9.

⁹⁴ Richard Bradford, *op. cit.*, 2007, p. 83.

⁹⁵ Sam Goodman, “This Time It's Personal! Reliving and Rewriting History in 1970s Fiction”, in *The 1970s. A*

considera come il fulcro di un “decisive historical shift”⁹⁶ che coinvolge la sfera economica, ideologica, sociale e culturale. Le teorie linguistiche del post-strutturalismo, la svolta linguistica nella teoria degli studi storiografici e l'impatto delle teorie del postmodernismo presentate nella prima parte di questo capitolo sono alcuni dei fattori che hanno favorito la *historical turn* della letteratura britannica. Diversi critici sono concordi nell'identificare l'influenza della letteratura straniera come un elemento decisivo nel processo di cambiamento: opere di realismo magico come *Cien años de soledad* di Gabriel García Márquez, apparso in lingua inglese nel 1970,⁹⁷ oppure il romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco, pubblicato in lingua inglese nel 1983,⁹⁸ hanno contribuito a diffondere un modo di fare letteratura che prevede un'interazione critica e parodica con il passato;⁹⁹ lo stesso discorso è stato fatto anche per le opere che analizzano in chiave critica il passato coloniale come il celebre *Midnight's Children*¹⁰⁰ di Salman Rushdie. *Il nome della rosa* riassume in sé molti degli elementi tipici del romanzo storico delineati in apertura al capitolo: come nella migliore tradizione manzoniana mescola personaggi reali a personaggi di finzione e si dimostra permeabile all'influenza dei più svariati generi letterari, in particolare del giallo deduttivo e del giallo storico. Il riferimento in questa sede al libro di Eco può apparire una scelta arbitraria, ma *Il nome della rosa*, seppur appartenente a una tradizione letteraria non anglofona, viene indicato da molti come un punto di svolta per la *fiction* storica a livello internazionale. Secondo Suzanne Keen, l'esordio letterario di Eco ha impresso una “stylistic shift in historical fiction”¹⁰¹ in grado di condizionare molta della letteratura prodotta successivamente.

L'influenza delle teorie del femminismo e del postcolonialismo hanno inoltre reso palese la necessità di ripensare il passato in un'ottica plurale: il romanzo storico postmoderno, come indicava già Linda Hutcheon, esplora i margini della narrazione storica ufficiale, cercando di reinserire nel discorso storico quelle categorie comunemente oppresse – o discriminate – per ragioni di genere, classe sociale, o appartenenza etnica. Antonia Byatt sostiene che: “One very powerful impulse towards the writing of historical novels has been the political desire to write the histories of the

Decade of Contemporary British Fiction, Nick Hubble, John McLeod, Philip Tew, (a cura di), London, Bloomsbury Academic, 2014, p. 118.

⁹⁶ James F. English, “Introduction”, in *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, James F. English, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p. 2.

⁹⁷ Gabriel García Márquez, *One Hundred Years of Solitude* [1967], London, Cape, 1970.

⁹⁸ Umberto Eco, *The Name of the Rose* [1980], San Diego, Harcourt, 1983.

⁹⁹ Cfr. Suzanne Keen, *op. cit.*, 2006, p. 172.

¹⁰⁰ Salman Rushdie, *Midnight's Children* [1981], London, Vintage, 2006.

¹⁰¹ Suzanne Keen, *op. cit.*, 2006, p. 171.

marginalised, the forgotten, the unrecorded.”¹⁰² *Midnight's Children* di Salman Rushdie, pur trascendendo il confine del genere storico e della letteratura britannica, rappresenta l'esempio di maggior successo di questa tendenza.¹⁰³ La storia alternativa dell'indipendenza dell'India dal Regno Unito, e la successiva partizione di alcune regioni tra India e Pakistan, così come viene raccontata da Rushdie, incarna perfettamente quel desiderio di *writing back* espresso da molti autori di *fiction* originari delle ex colonie britanniche. Come spiegano Ashcroft, Griffiths e Tiffin:

Writers such as J.M. Coetzee, Wilson Harris, V.S. Naipaul, George Lamming, Patrick White, Chinua Achebe, Margaret Atwood, and Jean Rhys have all rewritten particular works from the English 'canon' with a view to restructuring European 'realities' in post-colonial terms, not simply by reversing the hierarchical order, but by interrogating the philosophical assumptions on which that order was based.¹⁰⁴

La risposta creativa di questi autori consiste in una messa in discussione della visione del mondo per ripensare i concetti stessi di centro e di periferia: in questo senso, l'opera di riscrittura può interessare il canone letterario, come nel caso degli autori suggeriti da Ashcroft, Griffiths e Tiffin, oppure la storia. Scrittori come Salman Rushdie, o Peter Carey, per esempio, propongono delle riscritture della storia che sono in grado di fare luce su aspetti spesso trascurati, o volutamente esclusi, dalla narrazione del passato proposta dai colonizzatori. In questo processo di riscrittura, che ha lo scopo di reinserire nella narrazione ufficiale soggetti ed eventi che ne erano estromessi, si genera quello che Peter Widdowson definisce un paradosso per cui: “the unreality of fiction displaces the reality of history in giving an account of 'what really happened.’”¹⁰⁵ La *fiction*, nonostante la sua natura intrinseca di prodotto artistico e quindi non oggettivo, ha il potere di 'correggere' e 'completare' i precedenti resoconti – spesso incompleti e parziali – della storiografia ufficiale.

I romanzi di Eco e Rushdie vengono pubblicati all'inizio degli anni Ottanta ed è proprio in quel decennio che il romanzo storico giunge al suo apice: “[historical fiction] has indisputably attracted significant attention since the 1970s, and has risen to prominence since the late 1980s.”¹⁰⁶ Tony E. Jackson, in un articolo del 1999, riflette sulla diffusione del romanzo storico e lo identifica come

¹⁰² Antonia S. Byatt, *op. cit.*, 2002, p. 11.

¹⁰³ *Midnight's Children* vince il *Booker Prize* e il *James Tait Black Memorial Prize* nel 1981, successivamente, nel 1993, vince il *Booker of Bookers*, un riconoscimento istituito per celebrare i 25 anni del premio; si aggiudica anche *The Best of the Booker* nel 2008, per il quarantesimo anniversario del premio.

¹⁰⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* [1989], ebook, London; New York, Routledge, 2004, p. 32.

¹⁰⁵ Peter Widdowson, “Writing Back: Contemporary Re-Visionary Fiction”, *Textual Practice*, 20, 3, 2006, p. 493.

¹⁰⁶ Suzanne Keen, *op. cit.*, 2006, p. 171.

uno dei fenomeni più significativi della letteratura britannica contemporanea:

Since World War II, there has been a fairly widespread turn by novelists to considerations of history. Nowhere is this more evident than in recent British fiction. It is not too strong to suggest that the turn to history as a theme may be the definitive element in British fiction of the last three decades. Writers such as Graham Swift, Martin Amis, A. S. Byatt, Julian Barnes, Peter Ackroyd, John Fowles, Jeanette Winterson, Muriel Spark, Iris Murdoch, and many others have all given us novels that consider history as a central issue.¹⁰⁷

Gli scrittori citati da Jackson sono tra i più rappresentativi del panorama letterario contemporaneo, ma la popolarità di questo genere letterario non è testimoniata solo dal fatto che romanzieri di successo vi si siano cimentati durante la loro carriera: la fortuna del romanzo storico è evidente anche se si esaminano le classifiche dei maggiori premi letterari del Regno Unito. James English afferma infatti che: “no history of postwar British literature can afford to overlook the role played by prizes in the more general reshaping of literary culture.”¹⁰⁸ La grande presenza di romanzi storici tra i vincitori del *Man Booker Prize for Fiction*, il più prestigioso premio letterario britannico, è un fenomeno che ha già destato attenzione.¹⁰⁹ Tra i cinquantadue romanzi vincitori del *Booker* tra il 1969 e il 2017 circa un terzo è ambientato nel passato.¹¹⁰ Tra i vincitori del premio ritroviamo molti degli autori nominati da Jackson ed è inoltre da notare il fatto che degli scrittori che possono fregiarsi di aver ricevuto il premio per ben due volte, due sono autori di romanzi storici: Peter Carey con *Oscar and Lucinda* e *True History of the Kelly Gang*,¹¹¹ entrambi ambientati nell'Australia del XIX secolo, e Hilary Mantel con *Wolf Hall* e *Bring Up the Bodies* che riguardano invece l'Inghilterra di epoca Tudor.¹¹²

¹⁰⁷ Tony E. Jackson, “The Desire of History, Old and New”, *CLIO*, 28, 2, 1999, p. 170.

¹⁰⁸ James F. English, “The Literary Prize Phenomenon in Context”, in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 160. L'importanza dei premi letterari viene discussa anche nell'introduzione al volume sulla fiction britannica contemporanea di Peter Childs. Nel volume, l'autore inserisce una tavola che riporta, oltre a una cronologia degli eventi e dei romanzi pubblicati tra il 1970 e il 2003, l'elenco dei vincitori del *Booker Prize* e del *Whitbread Book Award for Best Novel* (rinominato *Costa Book Awards* nel 2006). Cfr. Peter Childs, *Contemporary Novelists. British Fiction since 1970*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 1-34.

¹⁰⁹ Cfr. Jerome de Groot, “The Power of the Past: how historical fiction has regained its gravitas”, *The Guardian*, 30 settembre 2009. Accessibile a <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/sep/28/historical-fiction-booker-prize-hilary-mantel>. Visualizzato il 10/11/2017.

¹¹⁰ Per i dati sui romanzi vincitori fino al 2011 cfr. Adam Frost, “How to win the Booker Prize – in charts”, *The Guardian*, 16 ottobre 2012. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/datablog/gallery/2012/oct/16/how-win-booker-prize-charts>. Visualizzato il 29/12/2017.

¹¹¹ Peter Carey, *Oscar and Lucinda*, London, Faber & Faber, 1988; *True History of the Kelly Gang* [2000], London, Faber & Faber, 2001.

¹¹² Hilary Mantel, *Wolf Hall*, London, Fourth Estate, 2009; *Bring up the Bodies*, London, Fourth Estate, 2012. Gli altri autori ad aver vinto il *Booker Prize* per due volte sono J.M. Coetzee e J.G. Farrell. Coetzee vince il premio con *Life & Times of Michael K* nel 1983 e con *Disgrace* nel 1999. Farrell si aggiudica il premio con due romanzi storici:

Nel 2009, a evidenziare ulteriormente l'importanza ricoperta dalla narrativa storica nel mercato editoriale britannico, viene indetto il *Walter Scott Prize for Historical Fiction* assegnato al miglior romanzo storico pubblicato in lingua inglese nel Regno Unito, in Irlanda o nei paesi del Commonwealth. Il premio è stato istituito per celebrare la memoria e i successi di Sir Walter Scott e grazie a un montepremi di 30.000£ è oggi uno tra i maggiori premi letterari del Regno Unito.¹¹³ L'eredità di Scott, oltre che nell'intitolazione del premio, si ritrova nei criteri di accesso al concorso, che sono ricavati dal titolo della sua opera: *Waverley: or, 'Tis Sixty Years Since*. Il sottotitolo indica infatti la distanza cronologica tra gli eventi e la narrazione: sessant'anni è il lasso di tempo che deve fraporsi tra gli eventi narrati e la pubblicazione delle opere partecipanti al concorso.

Uno sguardo ad alcuni tra i più recenti studi sulla letteratura contemporanea pubblicati nel Regno Unito mostra chiaramente l'importanza che viene dedicata al romanzo storico da parte della critica letteraria. *Contemporary British Fiction* si apre con la seguente affermazione di Rod Mengham: “It is one of the central paradoxes of contemporary British fiction that much of it – much of the best of it – is concerned with other times and other places.”¹¹⁴ Peter Childs descrive la situazione in termini molto simili in *Contemporary Novelists*: “it does remain true that a remarkable amount of British fiction concerns the past, just as it is true that a great deal concerns other countries.”¹¹⁵ La letteratura contemporanea non fa altro che riflettere i cambiamenti avvenuti nella società britannica: i mutamenti geopolitici, che dal secondo dopoguerra hanno portato alla disgregazione dell'impero e hanno favorito il flusso di immigrazione dalle ex colonie, hanno imposto la necessità di ridisegnare l'identikit culturale britannico e di ripensare il concetto stesso di *Britishness*, non più adatto a descrivere una società multiculturale come quella attuale. Muovendosi lontano dai confini geografici e temporali la letteratura non fa altro che rispondere a nuove esigenze di rappresentazione che devono tenere in considerazione una diversità spaziale e temporale. Lo stesso tipo di atteggiamento è stato rilevato da Nick Bentley in *Contemporary British Fiction*, dove l'autore afferma che: “One of the most important trends in contemporary British fiction is the attempt to address and rewrite narratives of the past.”¹¹⁶

Troubles e The Siege of Krishnapur, pubblicati rispettivamente nel 1970 e nel 1973; il premio del 1970 è però stato assegnato retrospettivamente nel 2010 e quindi la pagina web ufficiale del premio non registra Farrell come doppio vincitore. Cfr. <http://themanbookerprize.com/facts-figures>. Visualizzato il 5/01/2018.

¹¹³ Cfr. The Walter Scott Prize for Historical Fiction. Accessibile a: <http://www.walterscottprize.co.uk>. Visualizzato il 13/12/2017.

¹¹⁴ Rod Mengham, “General Introduction: Contemporary British Fiction”, in *Contemporary British Fiction*, Richard J. Lane, Rod Mengham, Philip Tew, (a cura di), Cambridge, Polity Press, 2003, p. 1.

¹¹⁵ Peter Childs, *op. cit.*, 2005, p. 21.

¹¹⁶ Nick Bentley, *Contemporary British Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 128.

Jerome de Groot sostiene che il romanzo storico gode oggi di una “robust health,”¹¹⁷ ma per meglio comprendere la sua evoluzione, può essere utile un'analisi di alcune delle opere di maggior successo pubblicate nel Regno Unito a partire da quel momento di cambiamento rappresentato dagli anni Settanta. Senza alcuna pretesa di esaustività, la sintetica indagine che segue ha lo scopo di fornire un quadro del contesto letterario in cui si inseriscono anche le riscritture contemporanee della prima guerra mondiale che verranno affrontate nel capitolo seguente. I testi che vengono qui brevemente esaminati sono alcuni tra i più rappresentativi della letteratura britannica contemporanea, selezionati sulla base del loro successo commerciale e della notorietà degli autori, nonché per via della loro stabile presenza all'interno dei manuali di letteratura contemporanea. La popolarità di molti dei romanzi che verranno esaminati in questo capitolo è in parte dovuta anche alla trasposizione cinematografica che ha trasformato alcuni di essi in film di grande successo: il film *The French Lieutenant's Woman*¹¹⁸ ricevette cinque nomination agli *Academy Awards* e diversi riconoscimenti della *British Academy of Film and Television Arts* (BAFTA). *Waterland*¹¹⁹ e *Possession*,¹²⁰ seppur di meno impatto, possono vantare un cast con nomi capace di attirare attenzione mediatica. *Atonement*¹²¹ è l'adattamento di maggior successo, ottenne complessivamente sette nomination agli Oscar, vincendo nella categoria per la migliore colonna sonora, oltre ad affermarsi come miglior film ai *BAFTA Film Awards*. *Wolf Hall* di Hilary Mantel viene adattato per lo schermo diventando una miniserie televisiva in sei puntate.¹²² La selezione dei romanzi vuole anche fornire un'ottica ben bilanciata dal punto di vista diacronico, guardando ai romanzi storici pubblicati a partire dagli anni Settanta – sebbene un romanzo sia stato pubblicato nel 1969 – fino agli anni Duemila. Nei romanzi esaminati di seguito sono riscontrabili molti degli atteggiamenti riconducibili alle teorie esposte precedentemente; secondo Richard Bradford infatti, il romanzo storico prodotto a partire dagli anni Settanta incarna perfettamente la tensione tra realismo e postmodernismo.¹²³ Tuttavia, non tutti i romanzi in esame ricalcano esattamente i modelli e le forme

¹¹⁷ Jerome de Groot, *op. cit.*, 2010, p. 1.

¹¹⁸ *The French Lieutenant's Woman*. Sceneggiatura: Harold Pinter. Regia: Karel Reisz. Interpreti: Meryl Streep, Jeremy Irons, David Warner. United Artists, 1981.

¹¹⁹ *Waterland* Sceneggiatura: Peter Prince. Regia: Stephen Gyllenhaal. Interpreti: Jeremy Irons, Sinéad Cusack, Ethan Hawke, John Heard. British Screen Productions, Channel Four Films, 1983.

¹²⁰ *Possession*, Sceneggiatura: Neil LaBute. Regia: Neil LaBute. Interpreti: Aaron Eckhart, Gwyneth Paltrow, Jeremy Northam, Jennifer Ehle. Warner Bros Pictures, 1983.

¹²¹ *Atonement*. Sceneggiatura: Christopher Hampton. Regia: Joe Wright. Interpreti: James McAvoy, Keira Knightley, Saoirse Ronan. Universal Pictures, 2007.

¹²² *Wolf Hall*. Sceneggiatura: Peter Straughan. Regia: Peter Kosminsky. Interpreti: Mark Rylance, Damian Lewis, Claire Foy. BBC, 2015.

¹²³ Cfr. Richard Bradford, *op. cit.*, 2007, p. 99.

delineate da Hutcheon nel suo studio, ma presi complessivamente rappresentano un campionario degli atteggiamenti che la letteratura adotta nei confronti del passato e che derivano dal postmodernismo: la messa in discussione della linearità e della sequenzialità della storia; una sfiducia nella capacità di qualsiasi tipo di narrazione di presentare il passato in modo autentico; una particolare attenzione a rendere evidenti quei processi costruttivi e quelle dinamiche narrative che svelano il carattere artificiale della ricostruzione storica e la natura testuale di ogni rappresentazione del passato.

Un romanzo storico che viene considerato un'opera spartiacque è *The French Lieutenant's Woman*¹²⁴ di John Fowles. Quest'opera può vantare il primato di aver riaccessato l'attenzione della letteratura nei confronti del periodo vittoriano¹²⁵ e di avere iniziato la trasformazione di un genere letterario: “*The French Lieutenant's Woman* [...] set the precedent for much of the writing of historical fiction of the succeeding three decades.”¹²⁶ Il libro racconta dell'attrazione che il gentiluomo Charles Smithson prova per Sarah Woodruff, una misteriosa donna caduta in disgrazia dopo la relazione con un uomo di origine francese. *The French Lieutenant's Woman* è complicato dalla presenza di un narratore demiurgo e onnisciente, che entra nella trama come personaggio, che si rivolge direttamente al lettore, e che offre persino tre diversi finali alla vicenda dei due protagonisti, mettendo in evidenza la natura artificiale della narrazione storica e la concezione stessa del mondo e della storia, che appaiono come qualcosa di complesso e di instabile. I voluti anacronismi presenti nella narrazione creano inoltre una sensazione di spaesamento: il lettore, nel mezzo di un romanzo di ambientazione vittoriana, trova riferimenti a Roland Barthes, o alla Gestapo, che spezzano immediatamente l'illusione storica. Il romanzo ricorda continuamente al lettore la distanza temporale che lo separa dagli avvenimenti, presentando quindi una visione essenzialmente retrospettiva sugli eventi narrati. *The French Lieutenant's Woman* ha ricevuto ampia attenzione da parte della critica che lo ha definito come: “the template for British postmodern historiographical metafiction;”¹²⁷ la stessa Linda Hutcheon lo cita come modello di *historiographic metafiction* per via della sua struttura metanarrativa e per il dialogo critico con le convenzioni del

¹²⁴ John Fowles, *The French Lieutenant's Woman*, Boston MA; Toronto, Little, Brown, 1969.

¹²⁵ Cfr. Mariadele Boccardi, *The Contemporary British Historical Novel. Representation, Nation, Empire*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 2.

¹²⁶ Richard Bradford, *op. cit.*, 2007, p. 82.

¹²⁷ Peter Childs, “The English Heritage Industry and Other Trends in the Novel at the Millennium”, in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 212.

romanzo del diciannovesimo secolo.¹²⁸

La trilogia di James G. Farrell, scrittore inglese di origine irlandese, narra tre eventi chiave della storia dell'imperialismo britannico: *Troubles*, *The Siege of Krishnapur*, e *The Singapore Grip*,¹²⁹ raccontano rispettivamente della guerra di indipendenza irlandese, dei moti indiani del 1857 e della perdita di Singapore del 1942. I riferimenti storici sono facilmente identificabili nonostante i primi due romanzi siano in realtà ambientati in due luoghi di finzione, Kilnalough, la cittadina in cui si svolgono le vicende di *Troubles*, e la località di Krishnapur, sono invenzioni dell'autore. In questi esempi l'ambientazione in un'epoca passata viene utilizzata per riflettere su una situazione presente: negli anni di pubblicazione dei romanzi il Regno Unito viene relegato a un ruolo secondario sul piano internazionale a causa della crescente influenza di Stati Uniti e Unione Sovietica; come notato da Margaret Scanlan, parlare del passato imperiale, di un tempo in cui la nazione si percepiva all'apice della sua parabola coloniale e della sua omogeneità culturale, non può che apparire ironico e critico a chi lo osserva dal punto di vista privilegiato del futuro.¹³⁰ Mariadele Boccardi, nella sua analisi di *The French Lieutenant's Woman* e di *The Siege of Krishnapur*, sottolinea l'importanza del setting storico di entrambi i romanzi ed evidenzia l'importanza dell'uso di un narratore onnisciente in grado di rileggere retrospettivamente il passato:

By placing their narrators in the future of the events narrated, [the] novels also exploit the ambivalent power of retrospection, which both establishes historical continuity and allows, in hindsight, to perceive the seams in the construction of that continuity.¹³¹

Molto spesso, i romanzi storici mettono in discussione proprio il concetto di continuità del processo storico. Servendosi di una narrazione non lineare, in cui le trame si muovono in maniera irregolare lungo la linea del tempo, la storia narrata riesce a intersecare diverse epoche, tra cui il tempo dell'autore. L'utilizzo di una narrazione di questo tipo è una particolarità di *Waterland*¹³² di

¹²⁸ Linda Hutcheon, *op. cit.*, 1988, p. 5.

¹²⁹ James G. Farrell, *Troubles* [1970], London, Phoenix, 2007; *The Siege of Krishnapur* [1973], London, Phoenix, 1993; *The Singapore Grip* [1978], London, Phoenix, 1992. Entrambi i romanzi vincono il *Booker Prize*, rispettivamente nel 2010 e nel 1973. Il premio a *Troubles*, per via di una modifica al regolamento nel 1970, è stato assegnato solamente nel 2010 e intitolato *Lost Man Booker Prize*. Cfr. "The Man Booker Prize – The Lost Man Booker Prize 2010", Accessibile a: <http://themanbookerprize.com/lostmanbooker/2010>. Visualizzato il 5/01/2018.

¹³⁰ Cfr. Margaret Scanlan, "The Recuperation of History in British and Irish Fiction", in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 148.

¹³¹ Mariadele Boccardi, *op. cit.*, 2009, p. 32.

¹³² Graham Swift, *Waterland* [1983], London, Picador in association with W. Heinemann, 1992.

Graham Swift, *Chatterton*¹³³ di Peter Ackroyd e *Possession: A Romance*¹³⁴ di Antonia S. Byatt.

Waterland – ulteriore romanzo selezionato per il *Booker Prize* – alterna la storia situata nella contemporaneità del protagonista con episodi della sua infanzia e racconta di un presente su cui incombono le colpe del passato. Tom Crick è un insegnante di storia a cui viene proposto un pensionamento anticipato a causa di un taglio di fondi, ma soprattutto a causa della pubblicità negativa che ricadrebbe sulla scuola per via di un incidente in cui è coinvolta sua moglie Mary: in un momento di follia Mary ha rapito un neonato convinta che fosse un dono destinato a lei da Dio. Resosi conto di essere giunto alla fine della propria carriera professionale e provato dalla scoperta della malattia mentale della moglie, l'insegnante decide di abbandonare il programma della disciplina per raccontare alla classe la sua vicenda familiare e mostrare come la storia abbia un diretto rapporto con il presente. Il resoconto di Tom, che si intreccia con gli eventi della vicenda contemporanea, ripercorre la storia di varie generazioni della sua famiglia originaria dell'area delle Fenlands, una zona paludosa dell'est dell'Inghilterra, fino alla sua vita da adolescente. Dai suoi ricordi emergono diverse vicende tra cui la morte di un coetaneo e del fratello, di cui è in parte responsabile, e la vicenda della gravidanza indesiderata di Mary e dell'aborto che la renderà sterile. Il romanzo di Swift offre molti spunti di riflessione sul concetto di storia. L'epigrafe del romanzo posiziona immediatamente il testo nell'orizzonte teorico del postmodernismo, marcando la fusione tra reale e immaginario nel momento in cui presenta la definizione che il dizionario dà del lemma *historia*: “a) a narrative of past events, history. b) any kind of narrative: account, tale, story.”¹³⁵ La vicenda professionale del protagonista rispecchia inoltre la crisi della disciplina storica. In un'ottica tipicamente postmoderna, il secondo capitolo del libro è ambigualmente intitolato “About the End of History:” con il pensionamento di Tom il dipartimento di storia cesserebbe di esistere in quella scuola e così l'insegnamento stesso della materia che verrebbe accorpata a un'altra disciplina; in generale, però, l'intera narrazione di *Waterland* ruota attorno alla sensazione di trovarsi al termine della storia e sancisce il fallimento delle metanarrazioni sostenuto da Lyotard.¹³⁶

In *Chatterton*, Peter Ackroyd ricostruisce gli ultimi giorni di vita del poeta e imitatore di poesia medievale Thomas Chatterton raccontando le circostanze della sua morte in un'ottica alternativa e

¹³³ Peter Ackroyd, *Chatterton* [1987], London, Penguin, 1993. Il romanzo entra nella *shortlist* del *Booker Prize* del 1987.

¹³⁴ Antonia S. Byatt, *Possession. A Romance* [1990], London, Vintage, 1991. Il romanzo si aggiudica il premio *Booker* nel 1990.

¹³⁵ Graham Swift, *op. cit.*, 1992, n.p.

¹³⁶ Cfr. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, 2014, p. 6.

dal punto di vista di tre piani temporali differenti. La prima vicenda si situa sul finire del Diciottesimo secolo, momento in cui si data la morte di Chatterton, e vede come protagonista il poeta. La seconda narrazione è ambientata a metà del Diciannovesimo secolo e racconta del pittore preraffaellita Henry Wallis e del poeta vittoriano George Meredith: il primo dipinse il famoso ritratto del poeta sul suo letto di morte, *The Death of Chatterton*,¹³⁷ mentre il secondo posò come modello per il quadro. L'ultimo piano temporale si colloca nel Ventesimo secolo e ruota attorno alla scoperta di un ritratto di Chatterton e di un manoscritto che demolirebbero la teoria romantica del suicidio del poeta, aprendo la strada all'ipotesi che questi avrebbe solamente inscenato la sua morte per proseguire l'attività di poeta-falsario fino all'inizio dell'Ottocento.

Anche Antonia Byatt crea diversi piani temporali che si intrecciano nel suo *Possession*. Il romanzo descrive la ricerca svolta da due accademici del Ventesimo secolo – Roland Michell e Maud Bailey – che, attraverso l'interpretazione di alcuni documenti, potrebbero rivelare la relazione, fino ad allora sconosciuta, tra due eminenti poeti Vittoriani: Randolph Henry Ash e Christabel LaMotte. Il romanzo mantiene le due trame inizialmente parallele, per poi intrecciarle a diversi livelli: la nascente relazione sentimentale tra i due studiosi contemporanei fa da eco a quella che emerge dal carteggio dei due poeti; in seguito, la vicenda ambientata nel Diciannovesimo secolo mostra il suo legame con il presente in maniera inequivocabile nel momento in cui viene scoperta l'esistenza di una figlia illegittima della coppia che si scopre essere un'antenata di Maud. Questi romanzi rendono evidente la difficoltà di imporre un'organizzazione temporale agli eventi del passato e mostrano, come sostiene Frederick Holmes a proposito di *Chatterton*, che: “the past is never really past, since it can merge with the present, which in turn can be visited by the future.”¹³⁸ La linearità e la sequenzialità che normalmente attribuiamo alla storia appaiono sempre più un artificio narrativo come rammenta David Lowenthal: “It is so customary to think of the historical past in terms of narrative, sequences, dates, and chronologies that we are apt to suppose these things attributes of the past itself. But they are not; we ourselves put them there.”¹³⁹

Vi sono due ulteriori ricostruzioni del passato che meritano di essere citate per il loro impiego di diversi piani temporali che trovano un punto di risoluzione nel presente: *Ulverton*¹⁴⁰ di Adam

¹³⁷ Henry Wallis, *The Death of Chatterton*, Tate Britain, Londra.

¹³⁸ Frederick M. Holmes, *The Historical Imagination. Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*, Victoria, BC, University of Victoria Press, 1997, p. 28.

¹³⁹ David Lowenthal, *op. cit.*, 1985, p. 219.

¹⁴⁰ Adam Thorpe, *Ulverton* [1992], London, Vintage, 2012. Il romanzo si aggiudica il *Winifred Holtby Memorial Prize* per la miglior opera a carattere regionale.

Thorpe e *Atonement*¹⁴¹ di Ian MacEwan. Contrariamente ai romanzi di Ackroyd e Byatt, *Ulverton* e *Atonement* non sviluppano trame parallele, bensì mantengono una scansione cronologica degli avvenimenti per poi osservarli da una prospettiva contemporanea nel finale.

Ulverton racconta la vita dell'eponima cittadina immaginaria del sud-est dell'Inghilterra dal 1650 fino agli anni Ottanta del Novecento. Il libro è costituito da una serie di dodici capitoli ambientati in dodici epoche diverse; ogni capitolo propone una nuova voce narrante ed è presentato in uno stile narrativo di volta in volta differente: un sermone, un diario, una deposizione giuridica, o una sceneggiatura televisiva nel caso dell'ultimo capitolo datato 1988. Attraverso la cronaca di quasi 350 anni di avvenimenti legati alla cittadina di Ulverton, il romanzo fornisce un'idea di evoluzione storica offrendo quello che Richard Bradford ha definito in questi termini: “a cause-and-effect model of historical change, an explanation of the present in terms of the inexorable economic and political forces of the past.”¹⁴² La trama di *Atonement* è invece suddivisa tra il 1935, gli anni della Seconda guerra mondiale e un epilogo finale datato 1999. A fare da filo conduttore è la vicenda della protagonista Briony Tallis e del suo tentativo di espiare una colpa che ha causato l'infelicità della sorella maggiore e la rovina del suo amante. La storia d'amore di Cecilia e Robbie, iniziata prima dello scoppio della guerra, viene interrotta per l'intromissione della tredicenne Briony, che accusa ingiustamente Robbie dello stupro di sua cugina Lola. Robbie viene imprigionato e poi scarcerato in seguito all'arruolamento nell'esercito, prende parte ai combattimenti e successivamente alla ritirata di Dunkirk: una sua breve riunione con Cecilia, che prefigura una risoluzione positiva della loro storia, avrà luogo solamente durante un periodo di licenza. Il romanzo rivela però nel poscritto finale, attraverso il personaggio di Briony, ormai un'anziana scrittrice affermata, che quanto narrato fino a quel momento non è altro che un'invenzione. La vita dei due giovani si conclude in realtà durante la guerra: Cecilia perderà la vita nel bombardamento di una stazione della metropolitana utilizzata come rifugio antiaereo e Robbie morirà durante la ritirata di Dunkirk a seguito delle ferite riportate durante i combattimenti. Le pagine che precedono questa rivelazione, che raccontano dell'incontro tra i due e anche di un tentativo di riconciliazione con la sorella da parte di Briony, sono in realtà il tentativo di quest'ultima di espiare il senso di colpa che la perseguita attraverso la scrittura di un romanzo in grado di mantenere in vita i due amanti attraverso la finzione.

¹⁴¹ Ian McEwan, *Atonement*, London, Jonathan Cape, 2001. Il romanzo è uno dei romanzi finalisti del *Booker Prize* del 2001.

¹⁴² Richard Bradford, *op. cit.*, 2007, p. 180.

Come è stato precedentemente discusso, uno degli aspetti caratteristici del romanzo storico è il complesso rapporto che intrattiene con altri tipi di testi, siano essi fonti storiografiche o letterarie, reali o immaginarie. La stessa Linda Hutcheon ha dedicato ampio spazio a discutere il tema dell'intertestualità che considera a tutti gli effetti una delle caratteristiche cardine della *historiographic metafiction*. In maniera simile, Ann Rigney sottolinea la dipendenza dei romanzi storici da altre fonti, segnalando come questi: “are *not* autonomous works of art [...] they also call upon prior historical knowledge, echoing and/or disputing other discourses about the past.”¹⁴³ David Leon Higdon si è soffermato sulla relazione tra romanzo storico e tradizione letteraria del passato, elencando tre modalità in cui questo rapporto si articola:

Faced with the prospect of creating within the shadows of earlier works, contemporary writers have turned to at least three alternatives. They have adapted the tradition and even the form of earlier fiction, thus continuing the tradition in transformed shapes. They have engaged in a dialogue with earlier fiction, thus complementing and often completing its silences. Finally, they have rebelled against the assumptions and techniques of earlier writers and parodied them. In each instance, however, the newly created works stand inextricably tied to the earlier works.¹⁴⁴

Questioni riguardanti il rapporto con altri testi, o la natura testuale della storia, ma anche l'ibridazione tra generi letterari diversi o il recupero critico o parodico di forme della tradizione letteraria del passato, appaiono dominanti nella maggior parte della letteratura critica che riguarda i romanzi storici in esame. In *The French Lieutenant's Woman* vi è un esplicito rapporto di intertestualità con i testi della tradizione letteraria inglese che Fowles, attraverso le epigrafi ai vari capitoli, rende evidenti. Linda Hutcheon segnala inoltre le “multiple parodies of specific Victorian novels,”¹⁴⁵ elencando Thackeray, George Eliot, Dickens, James Anthony Froude, e Hardy come bersagli della rivisitazione critica di Fowles. L'autore dialoga inoltre con la forma specifica del genere vittoriano, prendendosi gioco delle convenzioni letterarie del periodo nel momento in cui, per esempio, utilizza in maniera spregiudicata il suo narratore onnisciente. Il romanzo *The Siege of Krishnapur*, di Farrell, è costruito sul recupero parodico del genere d'avventura coloniale e il romance vittoriano, mostra echi di E.M. Forster,¹⁴⁶ ma si basa anche su fonti dell'epoca: diari, lettere e memorie redatte da testimoni oculari dei moti indiani del 1857, a cui gli eventi raccontati nel

¹⁴³ Ann Rigney, *Imperfect Histories. The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, Ithaca; London, Cornell University Press, 2001, p. 19. Corsivo dell'autrice.

¹⁴⁴ David Leon Higdon, *op. cit.*, 1984, pp. 10-11.

¹⁴⁵ Cfr. Linda Hutcheon, *op. cit.*, 1988, p. 45.

¹⁴⁶ Cfr. Mariadele Boccardi, *op. cit.*, 2009, p. 24.

romanzo si ispirano.¹⁴⁷ Questo tipo di intertestualità, che chiama in causa diverse tipologie di testo riguardanti il medesimo evento, testimonia della necessità del romanzo storico di attingere a una vasta gamma di discorsi preesistenti riguardo al passato, giocando quindi a favore di un'interpretazione della storia che deriva da una pluralità di voci, piuttosto che da un unico resoconto ufficiale.

Tra quelli discussi, il romanzo di Antonia Byatt è quello più denso di riferimenti ad altri testi e ad altre tipologie testuali. L'autrice intesse una fitta rete di richiami intertestuali alle opere del periodo vittoriano, ad autori come Robert Browning, Alfred Lord Tennyson, Elizabeth Barrett Browning, o Christina Rossetti; i personaggi stessi del romanzo sono costruiti su modello dei poeti appena citati, oppure ispirandosi ai personaggi delle loro opere.¹⁴⁸ *Possession* fornisce inoltre al lettore la quasi totalità dei documenti che i suoi personaggi stanno esaminando, una serie di intertesti fittizi scritti imitando lo stile del Diciannovesimo secolo, quali le lettere di Ash e LaMotte, estratti dalle opere di entrambi, e alcuni brani di diario redatti da altri personaggi. Il romanzo si presenta dunque sotto forma di una collezione di generi letterari sia reali, che fittizi, Byatt mescola con bravura “academic novel, detective fiction, the late Victorian Romance, and literary biography.”¹⁴⁹ Attraverso questa eterogeneità, *Possession* mostra apertamente il debito nei confronti delle teorie del postmodernismo: “This high degree of overt intertextuality contributes to the novel's metafictional and parodic qualities, both of which are hallmarks of postmodern writing.”¹⁵⁰

Come evidenziato in apertura di capitolo attraverso le parole di György Lukács e di Umberto Eco, l'utilizzo di importanti figure storiche, anche se relegate ai margini della trama, è una strategia non inusuale nel romanzo storico. *Possession*, come altri romanzi pubblicati in quel torno di tempo, mostra una maggior attenzione alle figure storiche appartenenti alla tradizione letteraria britannica. Se nel romanzo della Byatt questo riferimento è spesso velato, o percepibile solo a una lettura più attenta, nei romanzi di Peter Ackroyd è spesso evidente, fin dal titolo delle sue opere, il richiamo a figure reali appartenenti alla tradizione artistico-letteraria britannica. Oltre al già citato *Chatterton*, un ulteriore esempio di questa tendenza si trova in *Hawksmoor*;¹⁵¹ l'architetto barocco Nicholas

¹⁴⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 45.

¹⁴⁸ Cfr. Lynn Wells, “A. S. Byatt's *Possession*: A Romance”, in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 539.

¹⁴⁹ Peter Childs, *op. cit.*, 2005, p. 11.

¹⁵⁰ Cfr. Lynn Wells, *op. cit.*, 2007, p. 539.

¹⁵¹ Peter Ackroyd, *Hawksmoor* [1985], London, Penguin, 2010. L'opera si guadagna il titolo di migliore romanzo ai *Whitbread Awards* del 1985 e vince il *Guardian Fiction Prize* dello stesso anno. Altri due romanzi di Peter Ackroyd attingono alla storia letteraria britannica e ai suoi personaggi: *The Last Testament of Oscar Wilde* [1983] e *Milton in America* [1996].

Hawksmoor serve da modello per uno dei protagonisti, l'architetto Nicholas Dyer che, nel romanzo, lavora alla costruzione di chiese nell'East End londinese, le stesse realizzate dalla sua controparte reale nella prima metà del Settecento.

Questa consuetudine è evidente anche nella fortunata trilogia di Hilary Mantel ambientata in epoca Tudor e composta da *Wolf Hall*, *Bring up the Bodies*, *The Mirror and the Light* – è questo il titolo del terzo volume che dovrebbe essere pubblicato nel 2020. I primi due romanzi hanno catturato l'attenzione del pubblico e della critica: *Wolf Hall* si è aggiudicato il neonato *Walter Scott Prize for Historical Fiction* nel 2010, *Bring up the Bodies* ha vinto il *Costa Book of the Year* nel 2012, entrambi i romanzi hanno inoltre vinto il *Booker Prize*, rendendo Hilary Mantel la prima donna a raggiungere questo traguardo. La trilogia racconta la vita di Thomas Cromwell e la sua carriera politica alla corte di Enrico VIII, una biografia romanzata che si è guadagnata il riguardo del mondo accademico, che ha applaudito la scrittrice per l'accuratezza della sua ricostruzione. Mantel ha sempre sostenuto in maniera molto chiara l'importanza della ricerca d'archivio e dell'approfondimento storiografico: due attività che stanno alla base della stesura di tutte le sue opere. La scrittrice ha discusso il suo approccio alla storia durante un ciclo di conferenze organizzato dalla BBC, in cui ha parlato del compito del romanziere, in equilibrio tra la fedeltà all'archivio e la concessione creativa, e ha anche affrontato la questione dell'affidabilità delle tracce del passato:

Evidence is always partial. Facts are not truth, though they are part of it – information is not knowledge. And history is not the past – it is the method we have evolved of organizing our ignorance of the past. It's the record of what's left on the record. [...] The historian and the biographer follow a trail of evidence, usually a paper trail. The novelist does that too, and then performs another act – puts the past back into process, into action – frees the people from the archive and lets them run about, ignorant of their fates, with all their mistakes unmade.¹⁵²

La riflessione di Hilary Mantel può essere letta sulla scia delle teorie di Hayden White: quello che la scrittrice definisce “il metodo che abbiamo sviluppato per organizzare la nostra ignoranza del passato” è semplicemente il concetto di *emplotment* di White espresso in termini meno formali: è grazie alla selezione dei fatti storici e alla loro organizzazione in una trama, con un inizio e una fine ben definiti, che il materiale d'archivio si trasforma in una storia. Come afferma Paul Ricoeur, la trama è indispensabile per inserire gli eventi in una cornice cronologica e creare una narrazione: “A

¹⁵² Hilary Mantel, “The Day Is for the Living”, *The BBC Radio 4 Reith Lectures*, Manchester, 13 giugno 2017. Il testo della conferenza è accessibile a: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b08tcbrp>. Visualizzato il 6/10/2017.

story is *made out of* events to the extent that plot makes events *into* a story.”¹⁵³ Il lavoro del romanziere va però oltre alla semplice costruzione della trama, come sottolinea Mantel il passato va rimesso in moto e questo avviene grazie alla finzione narrativa; in questo senso Dorrit Cohn ha segnalato la distanza tra il lavoro dello storico e quello del romanziere proprio in termini di approccio alle fonti d'archivio:

In this respect the process that transforms archival sources into narrative history is qualitatively different from (and indeed hardly comparable to) the process that transforms a novelist's sources (whether autobiographical, anecdotal, or even historical) into his fictional creation. The former process is highly constrained and controlled, subject to the author's justification and the reader's scrutiny, with its obligatory correspondence to the happenings it narrates overtly displayed in the text itself. The latter process is free, remaining tacit or, when mentioned, assumed to be spurious; its true origination may (and often does) remain forever unknown – sometimes to the writer himself.¹⁵⁴

L'esistenza di un referente reale per gli eventi narrati costituisce un confine invalicabile per lo storico, mentre non è lo stesso per lo scrittore di finzione. Il livello di aderenza alla realtà in un romanzo storico è una scelta soggettiva dell'autore che può, o meno, giustificarla e renderla palese al lettore attraverso quello che Cohn ha definito: “a referential apparatus, usually in the form of an afterword explaining the extent to which they have followed (or, more often, the reasons why they have decided not to follow) archival source material.”¹⁵⁵ Questo apparato è quello che normalmente si definisce paratesto.

3.2.1 Il paratesto e il romanzo storico

Paratesto è un termine immesso nella critica letteraria da Gérard Genette, introdotto in *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*¹⁵⁶ e successivamente ampliato e analizzato in dettaglio in *Soglie. I dintorni del testo*.¹⁵⁷ Il paratesto, così come lo definisce Genette, è una soglia, una zona di transizione tra ciò che sta all'interno del testo e ciò che sta al di fuori: è quell'insieme di produzioni verbali e non verbali che servono a presentare un testo, funzione che Genette intende nel suo senso etimologico di 'rendere presente'.¹⁵⁸ Il paratesto è qualcosa di funzionale al testo: “è un

¹⁵³ Paul Ricoeur, “Narrative Time”, *Critical Inquiry*, 7, 1, 1980, p. 171. Corsivo dell'autore.

¹⁵⁴ Dorrit Cohn, “Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective”, *Poetics Today*, 11, 4, 1990, p. 781.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 783.

¹⁵⁶ Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi, 1997, pp. 5-6.

¹⁵⁷ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo* [1987], Camilla Cederna, (a cura di), Torino, Einaudi, 1989.

¹⁵⁸ Cfr. *Ibidem*, pp. 3-4.

discorso fondamentalmente eteronomo, ausiliare, al servizio di qualcos'altro che costituisce la sua ragion d'essere, e che è il testo.”¹⁵⁹ Sono elementi del paratesto: la copertina, il titolo, il nome dell'autore, le dediche, le epigrafi, le prefazioni. Secondo Mariadele Boccardi, il paratesto è un elemento fondamentale del romanzo storico, fin dalle sue origini questo apparato serviva infatti a segnalare la relazione tra testo e realtà storica:

Given its status as a genre defined by its participation in both artistic invention and historical accuracy, the historical novel calls attention to the porous border between reality and fiction, a porosity exploited and a border trespassed by Walter Scott's predilection for adding sometimes multiple prefaces and postscripts to his novels. The proliferation of narratorial personae, respondents, addressees and sources in the prefaces and postscripts constructs a complex paratextual apparatus to accompany the novels' representation of history which is inextricable from the novels themselves and serves a double purpose. On the one hand, the author's professed reliance, in his fictional practice, on oral and written accounts of the past as well as on its material traces aims to clarify and validate their contents by 'underscoring the presumably basic referentiality of the historical novel itself' (Gaston 31), which becomes a complement to historiography and equally authoritative about its subject. On the other hand, the conspicuous presence of historical reality (even if in the form of its textual remnants) on the margins of a fictional text calls attention to the fact that the genre of the historical novel cannot but conflate the past and its representation in the present because both belong to the same linear, continuous, homogenous historical reality.¹⁶⁰

Una funzione del paratesto in Scott è quella di dichiarare la dipendenza dai documenti e dalle tracce materiali del passato e di validare i contenuti della narrazione fornendo un'indicazione di quelle fonti; in breve esso serve ad enfatizzare l'autorità del romanzo, la sua affidabilità storica e di conseguenza anche la sua valenza educativa.¹⁶¹ Ulteriore scopo è quello di dimostrare, attraverso la larga presenza di tracce testuali della storia all'interno di un testo di finzione, che il romanzo storico – ovverosia il discorso sulla storia – fa parte della stessa realtà storica da cui quelle tracce provengono: non vi è in sostanza alcuna confusione tra livelli ontologici, entrambi appartengono al mondo reale.¹⁶²

All'interno del *corpus* di romanzi discussi in questo capitolo è possibile identificare diversi tipi e diverse funzioni del paratesto: questo esercizio è utile per meglio comprendere l'uso del paratesto nei romanzi storici contemporanei e per fissare alcuni cenni teorici utili ad affrontare la lettura dei romanzi storici sulla Grande Guerra che verranno esaminati nel quarto capitolo.

Delle epigrafi iniziali, o in apertura di capitolo, sono presenti nella quasi totalità delle opere

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶⁰ Mariadele Boccardi, *op. cit.*, 2009, p. 14.

¹⁶¹ Cfr. Jerome de Groot, *op. cit.*, 2010, p. 7.

¹⁶² Cfr. Mariadele Boccardi, *op. cit.*, 2009, p. 14.

citare:¹⁶³ l'importanza delle numerose epigrafi ai capitoli di *The French Lieutenant's Woman*, e quella iniziale di *Waterland* riguardante il significato del lemma *historia* sono state già brevemente discusse; va aggiunto che il romanzo di Fowles contiene anche un'epigrafe iniziale tratta da uno scritto di Karl Marx del 1844, *Zur Judenfrage*, mentre *Waterland* presenta un'ulteriore citazione tratta da *Great Expectations* di Charles Dickens. In *Chatterton* compaiono i versi del giovane poeta-falsario come epigrafi alle tre parti in cui il romanzo è suddiviso; mentre in *Possession*, oltre a due epigrafi iniziali con brani di Nathaniel Hawthorne e Robert Browning, i capitoli sono introdotti dai componimenti dei due poeti vittoriani protagonisti della vicenda. *Atonement* presenta una citazione da *Northanger Abbey* di Jane Austen e nei romanzi di Hilary Mantel vi sono citazioni da Vitruvio, John Skelton, oltre a una frase attribuita a Enrico VIII. La funzione dell'epigrafe, in termini generali, è la seguente: “preparare il lettore alla sua relazione col testo.”¹⁶⁴ Genette distingue inoltre più chiaramente tra quattro funzioni di cui la più trasparente è quella di fare da commento al titolo. Il romanzo di Antonia Byatt *Possession. A Romance* presenta un titolo seguito da un'indicazione generica – ulteriore elemento paratestuale che serve a “far conoscere lo statuto generico intenzionale dell'opera che segue.”¹⁶⁵ Il richiamo al genere del *romance* evoca una tradizione letteraria di carattere storico e non realistico e fornisce dei limiti entro cui la vicenda raccontata da Byatt va letta: il successivo elemento paratestuale che compare nel romanzo – l'epigrafe di Nathaniel Hawthorne – ribadisce la scelta anticipata dall'indicazione generica sottolineando la volontà dell'autore: “When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain degree of latitude, both as to its fashion and material.”¹⁶⁶ La seconda funzione dell'epigrafe è quella di commentare il testo aiutando il lettore a comprenderne il significato: “Il più delle volte questo commento è enigmatico e il suo significato si chiarirà, o confermerà, solo dopo una lettura del testo;”¹⁶⁷ spetta dunque al lettore lo sforzo ermeneutico di decifrare l'epigrafe a lettura ultimata. Le rimanenti funzioni sono, come le definisce Genette, più oblique. In molti casi l'importanza dell'epigrafe non risiede nel suo contenuto, ma nell'identità del suo autore: Genette porta come esempio la citazione di Karl Marx utilizzata da John Fowles che

¹⁶³ Genette ripercorre la storia dell'uso dell'epigrafe e ne segnala la presenza massiccia nella prosa narrativa a partire dai romanzi gotici inglesi di fine Settecento e successivamente nei romanzi storici di Walter Scott. Secondo Genette la pratica dell'epigrafe segna la grande tradizione realista: dall'Inghilterra si diffonde in Francia nell'Ottocento e si chiude, ovunque, verso la metà del XIX secolo. Cfr. Gérard Genette, *op. cit.*, 1989, pp. 143-145.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 146.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 93.

¹⁶⁶ Antonia S. Byatt, *op. cit.*, 1991, n.p.

¹⁶⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, 1989, p. 154.

serve quasi da dedica *in memoriam*; oppure ricorda le numerose epigrafi tratte da Shakespeare, utilizzate in epoca romantica.¹⁶⁸ Infine, anche la semplice presenza dell'epigrafe ha un significato; in epoca recente questo significato risiede semplicemente in un'indicazione di valore, dato che l'autore attraverso le citazioni fa una precisa affermazione: “per mezzo di essa sceglie i suoi pari, e dunque il suo posto nel Pantheon.”¹⁶⁹

Ulteriore esempio di paratesto sono gli intertitoli, ovvero dei titoli interni al testo che compaiono come intestazione a una sezione del libro, sia essa una parte, un capitolo, un paragrafo, oppure una poesia o un racconto nel caso di una raccolta. Genette ne identifica diversi tipi e presenta una breve analisi diacronica della loro evoluzione; ai fini di questo studio è sufficiente concentrarsi sugli intertitoli nominali costituiti da poche parole, che si distinguono dagli intertitoli semplicemente numerati o 'muti.' Genette attribuisce a Walter Scott l'introduzione dell'uso di titoli sobri e brevi, spesso ridotti a due o tre parole, che diventeranno la norma per la produzione romanzesca dei secoli XIX e XX. Graham Swift utilizza dei brevissimi titoli descrittivi per i capitoli di *Waterland* con lo scopo di introdurre di volta in volta l'argomento trattato. In *Ulverton* ogni capitolo ha un intertitolo composto da una sola parola e dall'anno in cui si svolge la vicenda narrata. La presenza del riferimento temporale è indispensabile per poter apprezzare appieno il romanzo: la struttura cronologica in cui si articola *Ulverton* sarebbe infatti difficilmente comprensibile senza questa indicazione. È questa forse la funzione più specifica dell'intertitolo nel romanzo storico, che si evidenzia soprattutto nelle due opere di Hilary Mantel dove, ai brevi intertitoli nominali di *Wolf Hall* l'autrice aggiunge una data (in alcuni casi composta da mese e anno, o da stagione e anno); questa pratica verrà poi integrata in *Bring Up the Bodies* con un'indicazione geografica. Alcuni intertitoli si limitano invece a un solo capitolo, quello finale: questo avviene in *Possession* e *Atonement* dove ai rispettivi capitoli finali viene aggiunta una localizzazione temporale, dato che la narrazione presenta un notevole salto cronologico rispetto ai capitoli precedenti.

L'elemento paratestuale più importante per il romanzo storico è però la nota d'autore, o nota storica, solitamente posizionata in apertura o chiusura al testo, che è spesso indicata come un elemento indispensabile di questo genere letterario. Jerome de Groot sostiene che: “It might be a rule of thumb to define the historical novel as something which has an explanatory note from the writer describing their own engagement with the period in question, either through schooling, or,

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 156.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 157.

more commonly, through their reading and research.”¹⁷⁰ Genette include questo elemento nell'ampia categoria dell'istanza prefativa,¹⁷¹ definendo con prefazione: “qualsiasi specie di testo liminare (preliminare o postliminare), autoriale o allografo, che consiste in un discorso prodotto a proposito del testo che lo segue o precede.”¹⁷² La prefazione si articola in molti tipi e ha diverse funzioni che Genette analizza in dettaglio nel suo studio,¹⁷³ in questa sede è sufficiente considerare quella che Genette definisce: prefazione (o postfazione) autoriale originale.¹⁷⁴ Con questa etichetta si indica una prefazione che è stata creata dall'autore e che nasce contemporaneamente al testo. La funzione di questo apparato paratestuale, in termini molto generali, è quella di stimolare il potenziale lettore a proseguire e di spiegare 'perché' e 'come' il testo vada letto.¹⁷⁵ La prefazione, indica sempre Genette, serve anche a indicare le fonti dell'autore soprattutto per quanto riguarda: “opere di finzione ad argomento storico o leggendario [...] Tale indicazione si trova dunque in particolare nelle prefazioni delle tragedie classiche e dei romanzi storici.”¹⁷⁶

Per discutere dell'uso di questo elemento paratestuale nel romanzo storico è necessario discostarsi di poco dalle definizioni e dalle tipologie indicate da Genette, almeno in termini nominativi: le prefazioni (o postfazioni) che verranno qui discusse sono normalmente intitolate *Author's Note* o *Historical Note*. Si tratta generalmente di segmenti di testo piuttosto brevi, spesso non superano la lunghezza di alcuni paragrafi, che sono presenti in tutte le edizioni del testo e sono inseparabili da esso, ne sono parte integrante. Vi è poi un ulteriore elemento in cui compaiono indicazioni di fonti e ringraziamenti che può apparire come un caso ibrido di prefazione (o postfazione) e di altri elementi paratestuali che prende generalmente il nome di *Acknowledgements*.¹⁷⁷ Per ragioni di praticità da questo momento in poi verranno utilizzati questi tre termini per riferirsi a prefazioni e postfazioni. Una breve sezione intitolata *Acknowledgements* è presente in posizione pre o postliminare nei seguenti romanzi: *Hawksmoor*, *Possession*, *Atonement*,

¹⁷⁰ Jerome de Groot, *op. cit.*, 2010, pp. 6-7.

¹⁷¹ Nel libro di Genette un capitolo è dedicato alle note, ma l'autore le definisce come enunciati brevi relativi a determinati segmenti di testo; evidenzia il carattere parziale del testo di riferimento, la necessità dell'esistenza di un richiamo (attraverso numero, lettera, o asterisco) e le distingue da quelle prefazioni o postfazioni che si intitolano «Nota» come nel caso qui esaminato. Cfr. Gérard Genette, *op. cit.*, 1989, p. 313.

¹⁷² *Ibidem*, p. 158.

¹⁷³ Cfr. *Ibidem*, pp. 158-289.

¹⁷⁴ La definizione corretta, utilizzando per esteso la terminologia fornita da Genette sarebbe: prefazione autoriale (o autografa), originale, autentica e assuntiva.

¹⁷⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 194.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 208

¹⁷⁷ Lo stesso Genette indica con questa formula un elemento che può essere spesso separato dal paratesto, ma che può essere incluso nella prefazione. Cfr. *Ibidem*, p. 209.

Wolf Hall, Bring Up the Bodies. È forse l'elemento più caratteristico dal punto di vista storico, dato che questo paragrafo assolve due diverse funzioni: di ringraziamento nei confronti delle persone e delle istituzioni che hanno assistito l'autore durante la stesura del romanzo, e di presentazione di una lista di fonti consultate per documentarsi sulla materia trattata. Si riporta per intero il testo contenuto in posizione postliminare di *Hawksmoor* perchè funga da modello ed esempio di questo elemento paratestuale:

Any relation to real people, either living or dead, is entirely coincidental, I have employed many sources in the preparation of *Hawksmoor*, but this version of history is my own invention. I would like to express my obligation to Iain Sinclair's poem, *Lud Heat*, which first directed my attention to the stranger characteristics of the London churches.¹⁷⁸

L'autore si limita qui a indicare il debito nei confronti di una poesia di Iain Sinclair e a riconoscere il gran numero di fonti utilizzate, ma, cosa più importante, contiene quello che Genette definisce il 'contratto di finzione':¹⁷⁹ una dichiarazione dell'autore che sottolinea in maniera netta il carattere immaginario dell'opera e mette in guardia il lettore contro ogni possibile riferimento a persone realmente esistite. La caratteristica fondante del romanzo storico – lo stretto rapporto tra realtà e finzione – viene qui complicata da una netta asserzione dell'autore che rigetta ogni tipo di riferimento alla realtà storica. Questo tipo di dichiarazione è però solo parzialmente accettabile e può fare chiarezza solo in parte sulla natura del contenuto del romanzo. Realtà e finzione convivono sempre in un romanzo storico, infatti, come scriveva Alessandro Manzoni a metà Ottocento, l'assunto di questo genere letterario è intrinsecamente contraddittorio.¹⁸⁰

Nel romanzo *Possession* l'autrice esprime la propria riconoscenza nei confronti dei detentori dei diritti di alcune opere citate all'interno del romanzo, fornendo in questo modo un elenco di fonti – seppur molti titoli siano già espliciti anche nella narrazione; in maniera simile Ian McEwan ringrazia le istituzioni che gli hanno permesso di accedere ai loro archivi e cita gli autori e i testi di cui si è servito per raccontare la vicenda di Dunkirk. In *Wolf Hall* e *Bring Up the Bodies* sono presenti sia una sezione di *Acknowledgements*, dedicata ai ringraziamenti, che una *Author's Note*. È in quest'ultimo elemento paratestuale che Hilary Mantel fornisce degli ulteriori chiarimenti storici al lettore oltre ad alcune indicazioni bibliografiche. Come spiega Jerome de Groot: “It would be unethical not to have a 'historical note,' in terms of not only ignoring foundational scholarship but

¹⁷⁸ Peter Ackroyd, *op. cit.*, 2010, n.p.

¹⁷⁹ Cfr. Gérard Genette, *op. cit.*, 1989, p. 213.

¹⁸⁰ Cfr. *supra* p. 110.

also failing to point out the fictive quality of the writing and any additions or elisions made.”¹⁸¹

3.2.2 Le funzioni contemporanee del passato

Per concludere questa panoramica sul romanzo storico nel Regno Unito, rimane da discutere un elemento essenziale, forse l'aspetto più rilevante di questo genere letterario: la scelta del periodo storico. Quali epoche e quali eventi del passato vengono scelti da chi si accinge a scrivere un romanzo storico, e perché? Paul Ricoeur sottolinea come la finzione letteraria possa servire a preservare proprio quei momenti del passato che sono strettamente legati all'identità collettiva:

Suggerisco un'ultima modalità con la quale la finzione può entrare nella storia. [...] Penso a quegli avvenimenti che una comunità storica considera come decisivi perché vi scorge una origine o una sorgente sempre viva. Questi avvenimenti, che in inglese vengono detti *epoch-making* ricavano il loro significato specifico dal loro potere di fondare o rafforzare la coscienza di identità della comunità presa in considerazione, la sua identità narrativa, così come quella dei suoi membri.¹⁸²

È difficile definire con chiarezza quali epoche figurino con maggior frequenza nei romanzi storici britannici, ma alcuni critici hanno tentato di isolare dei momenti chiave della storia nazionale: Richard Bradford indica il Sedicesimo e Diciassettesimo secolo, con il Rinascimento inglese e lo scisma anglicano, il periodo vittoriano e le due guerre mondiali, come i momenti storici di maggiore attrattiva per gli scrittori contemporanei.¹⁸³ Pur nella sua sinteticità, la selezione di romanzi storici presentata in queste pagine si conforma alla scansione proposta da Bradford. Hilary Mantel sceglie il Sedicesimo secolo per la sua trilogia; il periodo vittoriano figura con maggior frequenza – essendo al centro nei romanzi di J.G Farrell, John Fowles e A.S. Byatt; la prima e la seconda guerra mondiale hanno un ruolo marginale in *Waterland*, mentre la ritirata di Dunkirk, uno degli episodi della seconda guerra mondiale che ancora oggi è ricordato come un momento di grande unità nazionale, viene considerato da Ian McEwan in *Atonement*. Un'analisi più esaustiva dei numerosi esempi di recupero dell'esperienza della prima guerra mondiale da parte della letteratura contemporanea sarà al centro del prossimo capitolo. Tuttavia, per anticipare l'importanza di questo tema è sufficiente segnalare che in una recente ricerca effettuata dagli organizzatori del *Walter Scott Prize for Historical Fiction* è emersa l'ampia presenza di opere riguardanti la Grande Guerra

¹⁸¹ Jerome de Groot, *op. cit.*, 2016, p. 42.

¹⁸² Paul Ricoeur, *op. cit.*, 1999, p. 287.

¹⁸³ Cfr. Richard Bradford, *op. cit.*, 2007, p. 91.

tra quelle sottoposte alla giuria del premio nei suoi otto anni di esistenza. Il dato che emerge è che quasi un quarto dei romanzi selezionati per la partecipazione al concorso è ambientato nella prima guerra mondiale.¹⁸⁴

Quale che sia la scelta temporale, il desiderio di addentrarsi nella storia nazionale per dare nuova vita ai protagonisti della politica, dell'arte, della letteratura britannica, oppure di ricostruire episodi fondanti per la nazione, nasce da necessità differenti: tra queste sicuramente la volontà di indagare il concetto di identità nazionale e di rivisitare i momenti chiave nella formazione di tale identità. David Lowenthal sottolinea molto chiaramente l'interdipendenza tra conoscenza della storia e senso di identità: "Remembering the past is crucial for our sense of identity [...] to know who we were confirms who we are."¹⁸⁵ Come esposto nel primo capitolo, conservare, all'interno della memoria culturale, ricordi di determinati momenti o episodi del passato è una pratica che serve a mantenere intatta l'identità di una società e quest'opera di salvaguardia avviene, come si è visto, attraverso costruzioni culturali. Jerome de Groot, in un recente studio, evidenzia il legame tra l'identità nazionale, il passato, e le sue ricostruzioni immaginarie:

Historical fictions are a potent way to articulate national myths and nationalistic events; they have been used for centuries to secure and communicate the idea of self-governing nationhood. Nations are imagined in relation to historical identity. They depend on origin, beginnings, myths of conception, and, therefore, a linear model of temporality (there to here). The identity of nationhood is predicated upon a relationship with presumed events of a 'shared' past.¹⁸⁶

In questo processo di costruzione identitaria si rileva frequentemente anche un sentimento di nostalgia per un complesso di valori perduti appartenenti a un'epoca passata. Il recupero del passato, in termini più ampi, ha lo scopo di riportare alla mente un'età dell'oro in cui rintracciare le origini del carattere nazionale. Parlando dei processi di ricostruzione storica messi in atto da alcuni dei romanzi esaminati nel suo libro, Frederick Holmes scrive che questi diventano: "attempts to bridge the gap and reconstitute the lost past. Representation thus becomes a substitute for a living connection to what is prized in bygone eras."¹⁸⁷ Le rappresentazioni di un periodo precedente della storia nazionale costituiscono un vincolo ideale tra due epoche che ormai non possono più vantare legami diretti: il recupero dei valori che queste epoche rappresentano – valori idealizzati,

¹⁸⁴ Cfr. Alison Flood, "Hard times: 20th century conflict dominates historical fiction", *The Guardian*, 4 ottobre 2017. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/04/20th-century-dominates-historical-fiction-walter-scott-prize>. Visualizzato il 10/10/2017.

¹⁸⁵ David Lowenthal, *op. cit.*, 1985, p. 197.

¹⁸⁶ Jerome de Groot, *op. cit.*, 2016, p. 49.

¹⁸⁷ Frederick M. Holmes, *op. cit.*, 1997, p. 53.

considerati incrollabili e universali – costituiscono dei punti di riferimento nel caotico presente. Il desiderio di mantenere intatta l'identità nazionale appare spesso come un antidoto ai cambiamenti, come viene evidenziato anche da Alan Robinson in *Narrating the Past. Historiography, Memory and the Contemporary Novel*:

In the face of unsettling sociopolitical change and a consumer culture of rapid obsolescence, a widespread need to reaffirm personal, familial, communal or national identity and continuity has manifested itself in an obsession with memorialisation and with nostalgia, which 'inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals.'¹⁸⁸

Dalla citazione di Robinson si evince che la moderna società dei consumi ha un ruolo rilevante nell'influenzare i fenomeni culturali e, di conseguenza, il processo di formazione dell'identità nazionale. Nel bene e nel male, l'affermazione del romanzo storico è intrecciata al processo di commercializzazione del patrimonio storico-culturale che, dagli anni Ottanta, ha interessato il Regno Unito. Durante gli anni del governo Thatcher si è creato un contesto politico e culturale che ha favorito un ritorno di interesse nei confronti del passato e del patrimonio culturale nazionale: “History, it seems, was everywhere in the 1980s”¹⁸⁹ afferma Alex Murray, una vera e propria *heritage industry* emerge infatti durante quel decennio. Sebbene un interesse per il patrimonio culturale fosse già rintracciabile nel periodo vittoriano,¹⁹⁰ è durante gli anni del governo conservatore di Margaret Thatcher che il patrimonio storico inizia a rivestire importanza in campo pubblico e politico. Alcune novità legislative, tra cui il *National Heritage Act* del 1980,¹⁹¹ saranno decisive per innescare le trasformazioni che si consolideranno negli anni Novanta: il testo di legge incoraggia il finanziamento privato a istituzioni museali e la creazione di musei gestiti da privati per sgravare il peso fiscale della cultura dalle casse dello stato. Una scelta di questo tipo apre la strada a una vera e propria industria del turismo culturale, mostrando come il patrimonio nazionale possa essere sfruttato a livello economico e imprenditoriale. Sarà poi nel corso del decennio successivo che il passato verrà trasformato in merce, in oggetto di consumo e si diffonderà un vero e proprio mercato di prodotti culturali e di intrattenimento rivolti a un pubblico nostalgico e non accademico,

¹⁸⁸ Alan Robinson, *Narrating the Past. Historiography, Memory and the Contemporary Novel*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 150.

¹⁸⁹ Alex Murray, “Historical Representations. The Heritage Industry and Historiographic Metafiction. Historical Representation in the 1980s”, in *The 1980s. A Decade of Contemporary British Fiction*, Emily Horton, Philip Tew, Leigh Wilson, (a cura di), London, Bloomsbury Academic, 2014. p. 147.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 126.

¹⁹¹ *National Heritage Act* (1980). Accessibile a: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1980/17/contents>. Visualizzato il 22/02/2018.

desideroso di consumare esperienze storiche legate all'eredità culturale nazionale.

Un romanzo di Julian Barnes fornisce una satira di questa *commodification* del passato e della sua, spesso conseguente, banalizzazione. *England, England*¹⁹² racconta della trasformazione dell'Isola di Wight in un gigantesco parco a tema in cui viene riprodotto tutto ciò che è per antonomasia inglese: nel parco si trovano repliche di edifici, figuranti che impersonano personaggi storici, e tutte le icone inglesi sono rese accessibili al pubblico, situate a breve distanza l'una dall'altra e inserite in una realtà addomesticata e a misura di turista. Julian Barnes gioca sul rapporto tra realtà e finzione caro a molti pensatori postmodernisti come Jean Baudrillard, ma anche sul concetto di riproducibilità; realizzando edifici a grandezza naturale e utilizzando attori per impersonare figure storiche, il parco tematico propone una serie di copie del reale che, per loro natura, possono essere replicate infinite volte e forniscono un infinito numero di esperienze di qualcosa che non esiste più: il passato. *England, England* descrive esattamente la trasformazione del patrimonio culturale in bene di consumo. In un certo senso il romanzo di Barnes esplora in chiave ironica la tesi che Walter Benjamin ha esposto in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*:

E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproducibilità. Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione.¹⁹³

Il processo di costruzione del parco viene raccontato nei primi capitoli del romanzo e i personaggi coinvolti nel progetto offrono l'occasione per riflessioni critiche su questo fenomeno: un membro della commissione di coordinamento del progetto, durante una riunione, afferma che: “nowadays we prefer the replica to the original. We prefer the reproduction of the work of art to the work of art itself.”¹⁹⁴ Il parco tematico di Barnes è un esempio di *heritage industry* in cui non domina il desiderio di rappresentare il passato, ma di riprodurlo nella realtà privandolo della sua essenza, per renderlo consumabile. Come sottolinea Mariadele Boccardi il passato viene spesso ricreato nel presente “as pure surface [...] This is the commodification of the past that goes under

¹⁹² Julian Barnes, *England, England* [1998], London, Picador, 1999.

¹⁹³ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1936], Torino, Einaudi, 2000, p. 25. Corsivo dell'autore.

¹⁹⁴ Julian Barnes, *op. cit.*, 1999, p. 53.

the name of heritage.”¹⁹⁵ Uno studio di Jerome de Groot, appropriatamente intitolato *Consuming History*, esamina in dettaglio il legame tra il passato e la società dei consumi proponendo casi di studio provenienti dai più diversi ambiti della sfera culturale: musei, archeologia popolare, rievocazioni storiche, collezionismo, videogiochi, serie televisive, film e letteratura. Secondo l'autore: “How a society consumes its history is crucial to the understanding of contemporary popular culture, the issues at stake in representation itself, and the various means of self- or social construction available.”¹⁹⁶

Un esempio proposto da de Groot, che vale la pena citare per via del suo legame con la letteratura e per l'ampiezza della sua diffusione, è quello degli *heritage films*. Questo termine viene usato per descrivere dei film, usciti prevalentemente negli anni Ottanta, che trasmettono un'immagine stereotipata e nostalgica dell'Inghilterra mostrando una nazione fatta di residenze di campagna popolate da una ricca classe sociale conservatrice. In questa categoria rientrano generalmente i film prodotti dalla compagnia Merchant-Ivory come *A Room with a View*¹⁹⁷ e *The Remains of the Day*,¹⁹⁸ o il film di David Lean *A Passage to India*,¹⁹⁹ titoli in cui il debito nei confronti della letteratura è evidente; anche il pluripremiato *Chariots of Fire*²⁰⁰ è comunemente considerato appartenente a questo genere, ma vi si associa anche *Brideshead Revisited*²⁰¹ – pur essendo una serie televisiva presenta caratteristiche simili ai film citati – oltre ad altri film apparsi all'inizio degli anni Novanta. Secondo Claire Monk, che ha analizzato in dettaglio il dibattito attorno a questo tipo di produzioni culturali, questo genere cinematografico è “*centrally engaged in the construction of national identity*.”²⁰² Tutti questi film mirano alla riproduzione di un'epoca idealizzata e sono pervasi da una nostalgia per quella che dipingono come una società meno

¹⁹⁵ Mariadele Boccardi, *op. cit.*, 2009, p. 20. Una dettagliata disamina del concetto di *heritage* viene proposta in David Lowenthal, “Fabricating Heritage”, *History & Memory*, 10, 1, 1998, pp. 5-24.

¹⁹⁶ Jerome de Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Abingdon; New York, Routledge, 2009, p. 2.

¹⁹⁷ *A Room with a View*. Sceneggiatura: Ruth Praver Jhabvala. Regia: James Ivory. Interpreti: Maggie Smith, Denholm Elliott, Judi Dench, Simon Callow, Helena Bonham Carter, Julian Sands, Daniel Day-Lewis. Merchant Ivory Productions, 1985.

¹⁹⁸ *The Remains of the Day*. Sceneggiatura: Ruth Praver Jhabvala. Regia: James Ivory. Interpreti: Anthony Hopkins, Emma Thompson, James Fox. Merchant Ivory Productions, 1993.

¹⁹⁹ *A Passage to India*. Sceneggiatura: David Lean. Regia: David Lean. Interpreti: Peggy Ashcroft, Judy Davis, James Fox, Alec Guinness. Thorn EMI, HBO, 1984.

²⁰⁰ *Chariots of Fire*. Sceneggiatura: Colin Welland. Regia: Hugh Hudson. Interpreti: Ben Cross, Ian Charleson, Nigel Havers. Allied Star Ltd, 1981.

²⁰¹ *Brideshead Revisited*. Sceneggiatura: Derek Granger. Regia: Charles Sturridge, Michael Lindsay-Hogg. Interpreti: Jeremy Irons, Anthony Andrews. Granada Television, 1981.

²⁰² Claire Monk, “The British Heritage-Film Debate Revisited”, in *British Historical Cinema. The History, Heritage, and Costume Film*, ebook, Claire Monk, Amy Sargeant, (a cura di), Abingdon; New York, Routledge, 2002, p.179. Corsivo dell'autrice.

complessa e conflittuale: sono l'esempio di un utilizzo del passato inevitabilmente segnato da motivazioni ideologiche, che promuove una visione distorta del passato stesso – in questo caso specifico limitandosi alla rappresentazione di una classe sociale elevata e negando qualsiasi tipo di critica sociale. Secondo Peter Childs questi film si inserivano perfettamente nel contesto politico di quegli anni e in quello che era il progetto della Thatcher: “the sharp return to hierarchical Victorian/Edwardian values and a reverse of the radical social changes associated with the 1960s and 1970s.”²⁰³ Il successo di questi film ha garantito visibilità internazionale al cinema britannico a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta; inoltre, la vena nostalgica che li contraddistingue ha segnato in certo qual modo anche il carattere dell'industria che li ha prodotti, Claire Monk ha infatti suggerito che: “period films and television dramas have come to be perceived by many – in the unavoidably globalised image market as much as in Britain itself – as *particularly* 'British,' as *particularly* characteristic of British cinema and television.”²⁰⁴ L'esempio degli *heritage films* è stimolante perché costituisce un caso di: “reproduction of literary texts, artefacts and landscapes which already have a privileged status within the accepted definition of the national heritage and the reconstruction of a historical moment which is assumed to be of national significance.”²⁰⁵ L'elemento identitario si muove qui in parallelo con quello commerciale, all'interno del bacino di contenuti del passato vengono selezionate epoche, oggetti – e soggetti – già investiti di valore e destinatari dell'interesse nazionale: è questo il patrimonio storico che viene rappresentato, re-immaginato, o reinventato, dalla *fiction* storica e, come precedentemente evidenziato, eventi determinanti come le guerre mondiali costituiscono, in questo senso, un catalogo immenso di materiale.

Che l'interesse e l'intervento sul passato sia dettato da ragioni di natura identitaria e nostalgica, oppure consumistica, resta il fatto che, nel caso del romanzo storico, questa pratica è a volte accompagnata da un riesame critico del periodo utilizzato; come sottolinea Suzanne Keen: “The public emphasis in the 1980s and 1990s on a feel-good English heritage sets the recovery of history from below or examination of embarrassing parts of the national story in a productively oppositional stance.”²⁰⁶ Il romanzo storico – come espresso, seppur in diversi termini, da Lukács, McHale, e Hutcheon – è spesso interessato a esplorare la storia dal basso, o comunque da

²⁰³ Cfr. Peter Childs, *op.cit.*, 2007, p. 212.

²⁰⁴ Claire Monk, *op.cit.*, 2002, p.176. Corsivo dell'autrice.

²⁰⁵ Andrew Higson, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 27.

²⁰⁶ Suzanne Keen, *op.cit.*, 2006, p. 178.

prospettive diverse da quelle ufficiali o comunemente accettate come tali. La rilettura di determinati eventi passati mira a rendere manifesto ciò che si nasconde nelle pieghe della storia, che spesso, come suggerisce Ann Rigney, può emergere solo se osservato attraverso lo sguardo distaccato della *fiction*:

In the light of the priorities traditionally set by historians, the novel can be seen to offer an alternative forum for recording memories of the past which were left out of the institutionalized discourses of the time and which, given their generic conventions, could not easily be accommodated within them.²⁰⁷

Quanto affermato è valido anche per il tema specifico di questo studio. Un chiaro esempio, a cui si è già accennato, è costituito dai romanzi storici di Pat Barker e di Sebastian Faulks: *Regeneration*, *The Eye in the Door*, *The Ghost Road* e *Birdsong* presentano un conflitto fatto di fango, orrore e futilità, così come si è cristallizzato nel mito ed è stato trasmesso dalla letteratura precedente, ma a questa narrazione accostano temi precedentemente poco esplorati. Come sottolinea Ann-Marie Einhaus infatti: “contemporary fiction about the war can serve to not only confirm existing memory discourses, but to introduce new ideas and interests into existing narratives about the First World War.”²⁰⁸

²⁰⁷ Ann Rigney, *op.cit.*, 2004, p. 375.

²⁰⁸ Ann-Marie Einhaus, “Cultural Memory, Teaching and Contemporary Writing about the First World War”, *Literature & History*, 25, 2, 2016, p. 188.

4. Il romanzo storico e la Grande Guerra

4.1 I romanzi storici degli anni Novanta

La letteratura di guerra propriamente detta, quella che vede la massima espressione nella poesia e nella memorialistica autobiografica, si basa sulla testimonianza. Il testimone è colui che è presente all'evento bellico e ne fa esperienza in prima persona. La partecipazione al combattimento autorizza il testimone a scriverne e investe il suo resoconto di un'aura di 'verità' che non è invece riconosciuta al racconto di chi non era presente. Astrid Erll ha commentato in questi termini il ruolo dei testimoni di eventi bellici:

Throughout the twentieth century, the task of remembering wars has proved a difficult issue in cultures of memory. Tensions arise usually within the three or four decades after the end of a war, when its witnesses are still alive and claim – with all the authority of the eye-witness – that their version of the past is the only proper one.¹

Jean Norton Cru ha fatto del concetto di testimone il perno attorno a cui ruota la sua opera. Il suo primo libro, *Témoins*,² contiene l'analisi di diari, lettere, e romanzi di combattenti francesi e presenta, in epigrafe, una citazione di Jean Bernier che rende evidente l'importanza che Cru ascrive all'esperienza diretta: “Celui qui n'a pas compris avec sa chair ne peut vous en parler.”³ Il problema che si pone con la prima guerra mondiale oggi è però quello dell'assenza dei testimoni per ovvie ragioni anagrafiche: a partire dagli anni Ottanta la generazione dei reduci della Grande Guerra inizierà gradualmente a scomparire per cessare definitivamente di esistere nel corso degli anni Duemila: l'ultimo combattente britannico fu Harry Patch scomparso nel 2009 all'età di 111 anni.⁴ Come suggerisce Ann-Marie Einhaus dunque: “At a time when the First World War is moving out of living memory, mechanisms other than interaction with eyewitnesses become increasingly

¹ Astrid Erll, “Wars We Have Seen: Literature as a Medium of Collective Memory in the 'Age of Extremes'”, in *Memories and Representations of War. The Case of World War I and World War II*, Elena Lamberti, Vita Fortunati, (a cura di), Amsterdam; New York, Rodopi, 2009, p. 31.

² Jean Norton Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 a 1928* [1929], Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.

³ “Colui che non ha provato sulla propria pelle non ne può parlare.” Traduzione mia. *Ibidem*, n.p.

⁴ Harry Patch fu l'ultimo veterano britannico a combattere in trincea; l'ultimo veterano combattente fu Claude Choules, cittadino australiano scomparso nel 2011 che prestò servizio in marina; l'ultima veterana di guerra, per ogni nazione, fu Florence Green, cittadina britannica non combattente che servì nella Women's Royal Air Force, scomparsa nel 2012.

important in shaping popular understanding of the war.”⁵ La letteratura prodotta dai testimoni gioca un ruolo di primo piano in questo senso, la loro versione degli eventi rimane come testimonianza di ciò che è accaduto, ma come si è visto nella discussione dei memoriali di Graves e Sassoon, il fatto di trovarsi in prima linea, di vivere il combattimento sulla propria pelle e successivamente di scrivere, non è garanzia di attendibilità. È ancora Astrid Erll a ricordare che:

There is no such thing as a 'testimony of a past as it was,' but only 'testimonies of a past as experienced and remembered in social contexts.' Individual memories are retrospective constructs. Remembering always takes place in the present, and is merely a representation of the past, never the past itself.⁶

Tenendo come punto fermo la scarsa affidabilità di qualsiasi narrazione del passato è quindi possibile discutere dello status del romanzo storico come 'testimone' del passato – in questo caso specifico degli anni 1914-1918 – al pari di un memoriale redatto da qualcuno che ha vissuto in prima persona gli eventi raccontati. Un discrimine tra questi diversi generi letterari viene proposto da Samuel Hynes sulla base dell'assenza di un'attività individuale di ricordo nel romanzo storico:

Memory is the mental faculty by which we preserve or recover our pasts, and also the events recovered. Without that link – *now* reaching back to *then* – you may have an image of the past in your mind, but it isn't memory but something else, a social construction, history. [...] You can see the power of the First World War myth in the tone and particulars of novels and plays written by authors who have no personal war-memories, but are energized by other men's stories – novels like Pat Barker's *Regeneration* trilogy and Sebastian Faulks's *Birdsong*, and plays like Frank McGuinness's *Observe the sons of Ulster marching towards the Somme*. These are excellent, moving works, and convincing ones; but they are not memory, and they don't draw on memory, except indirectly through the myth of the war that they share.⁷

Come sottolineato da Hynes, i romanzi prodotti in un tempo ulteriore, da una persona senza esperienza diretta del conflitto, non rappresentano un atto di memoria, ma una costruzione sociale che si basa indirettamente sulla memoria e sul mito. I romanzi storici possono però essere considerati sullo stesso piano dei romanzi autobiografici e dei memoriali in quanto testi che contribuiscono alla costruzione della memoria culturale del conflitto; il romanziere può infatti essere considerato, nelle parole di Maria Holmgren Troy: “an agent of collective remembrance.”⁸ Seppur basandosi su testimonianze di seconda mano, gli autori di romanzi come la *Regeneration*

⁵ Ann-Marie Einhaus, *op. cit.*, 2016, p. 187.

⁶ Astrid Erll, *op. cit.*, 2009, p. 32.

⁷ Samuel Hynes, *op. cit.*, 1999, pp. 206-208. Corsivo dell'autore.

⁸ Maria Holmgren Troy, “The Novelist as an Agent of Collective Remembrance: Pat Barker and the First World War”, in *Collective Traumas. Memories of War and Conflict in 20th-Century Europe*, Conny Mithander, John Sundholm, Maria Holmgren Troy, (a cura di), Brussels, Peter Lang, 2007, pp. 47-78.

Trilogy e Birdsong, sono un anello della catena di testimonianza iniziata negli anni del dopoguerra. Ann Rigney sostiene che:

Cultural memory [...] is arguably always vicarious in the sense that it involves memories of other people's lives that have been mediated by texts and images: inherited. The point becomes obvious if we consider how many of our images of the past, and even of the world in which we ourselves live, are the product not of our own experience but of secondhand accounts as these are made available in word-of-mouth reports and in the modern mass media. Obviously, the more time has elapsed between events and those who recall them, the greater the degree of mediation in the transfer of memories and, following what was said earlier about 'social frameworks,' the greater the degree of convergence between them. Thus we all have some image of what it was like to be in the trenches of World War I, but since presumably none of us was actually there ourselves, our ideas about the trenches must be a product of various public discourses ranging from family stories to historiographical works and school textbooks to literary works such as *Im Westen nichts Neues* or the film version of the same.⁹

Se, come sottolinea Ann Rigney, la memoria culturale si costruisce attraverso memorie 'ereditate,' le opere contemporanee sulla Grande Guerra mostrano chiaramente la loro condizione di eredi, sia sul piano letterario, che su quello generazionale. Se osservati sul piano letterario, i testi contemporanei appaiono come discendenti della tradizione precedente: il largo ricorso all'intertestualità li rende spesso indistricabili dai loro antecedenti letterari. In secondo luogo, la letteratura di finzione è diventata, attraverso il lungo processo descritto nel secondo capitolo, un perfetto contenitore per le scritture di guerra, come spiega MacCallum Stewart:

Fiction is an accepted location for war writing, and at the same time it is understood to be presenting the 'truth.' This overlap has gradually become endemic and because of the blurring that happened at the very beginning, it is also difficult to separate.¹⁰

Date queste premesse è anche opportuno interrogarsi sul concetto di canone della letteratura della prima guerra mondiale e cercare di definire – se ve ne sono – dei requisiti e dei limiti per l'inclusione o l'esclusione di determinati tipi di testo in questa categoria. L'affidabilità storica di un testo, visto quanto discusso, potrebbe non essere un requisito essenziale, l'appartenenza a un periodo storico sembrerebbe essere una prerogativa, ma, anche in questo caso, non limitante. Margaret Higonnet si è interrogata innanzitutto sulla possibilità di circoscrivere cronologicamente la letteratura della Grande Guerra:

⁹ Ann Rigney, *op. cit.*, 2004, p. 367.

¹⁰ Esther MacCallum-Stewart, "The Cause of Nowadays and the End of History: First World War Historical Fiction", *Working Papers on the Web*, 9, 2006. Accessibile a: <https://extra.shu.ac.uk/wpw/historicising/MacCallum-Stewart.htm>. Visualizzato il 29/07/2017.

One preliminary question is whether the literature of the Great War is indeed a topic in literary history. Are we addressing a period of crisis at the threshold of modernism, when forms broke up, as is commonly assumed? Skeptics may suggest that this body of war literature lacks temporal definition, since so many responses to the war appeared more than a decade after the war was over. Here, I will cite texts recorded as late as 1976. Should we therefore consider this war literature instead to be a thematic grouping that reaches from 1914 into the late twentieth-century fiction of Pat Barker or Sebastian Faulks? Can we formulate a difference between nostalgic mimicry and 'authentic' but belated texts?¹¹

Se osservato in questi termini, il canone della letteratura inglese della Grande Guerra appare come un insieme di testi legati dalla sola unità tematica e nazionale, senza nessun tipo di limitazione per quanto riguarda lo status dell'autore, e senza alcun tipo di limite temporale. Romanzi storici come *Birdsong* e *Regeneration* potrebbero benissimo confluire all'interno del macroinsieme della letteratura della prima guerra mondiale assieme alle poesie di Wilfred Owen e a *Good-Bye to All That*; l'inserimento di romanzi contemporanei all'interno del canone costituisce in effetti un arricchimento e non una corruzione, come nota Adrian Barlow:

Like the poetry generated by the Great War, so with prose fiction: much that is written and said about the novels of the Great War refers only to a very small number of books. For this reason, the publication in the 1990s of novels such as Sebastian Faulks' *Birdsong* and Pat Barker's *Regeneration* trilogy has significantly extended the range of Great War prose fiction.¹²

L'eredità nei confronti del passato si spiega anche attraverso legami di tipo diverso da quello puramente testuale. Come indicano Winter e Sivan: "When people enter the public domain, and comment about the past – their own personal past, their family past, their national past, and so on – they bring with them images and gestures derived from their broader social experience."¹³ Per la generazione di autori a cui Barker e Faulks appartengono, l'incontro con la Grande Guerra è di natura indiretta, si è costruito attraverso l'esposizione alla letteratura precedente, alle rappresentazioni mediatiche e ai monumenti, ma è anche una questione familiare. Quest'affermazione non deve stupire, considerate le dimensioni del conflitto e la mobilitazione di massa della popolazione: la maggior parte dei cittadini britannici può infatti risalire ad almeno un membro della famiglia che fu coinvolto nei combattimenti. La scrittrice Susan Hill, in una ristampa del 1989 del suo romanzo *Strange Meeting*, racconta della sua precoce fascinazione per il conflitto, nata in ambito domestico, e del culto della sua famiglia per un prozio morto all'età di diciannove

¹¹ Margaret R. Higonnet, "The 2005 ACLA Presidential Address Whose Can(n)on? World War I and Literary Empires", *Comparative Literature*, 57, 3, 2005, p. vi.

¹² Adrian Barlow, *The Great War in British Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 67.

¹³ Jay Winter, Emmanuel Sivan, "Setting the Framework", in *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Jay Winter, Emmanuel Sivan, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 6.

anni durante la battaglia della Somme.¹⁴ Lo storico Niall Ferguson dedica il suo studio *The Pity of War* alla memoria del nonno e racconta brevemente la sua partecipazione al conflitto nell'introduzione al libro.¹⁵ I nonni di Sebastian Faulks hanno combattuto sul fronte occidentale.¹⁶ Pat Barker è stata cresciuta dalla nonna materna e dal secondo marito di quest'ultima – William Dunne – un veterano della Grande Guerra con una profonda ferita di baionetta all'addome. Ci troviamo, in questi casi, nella dimensione che Marianne Hirsch definisce *postmemory*:

In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. [...] Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.¹⁷

Secondo Hirsch, questa condizione è anche uno stimolo alla ricostruzione immaginaria del passato: “None of us ever knows the world of our parents. We can say that the motor of the fictional imagination is fueled in great part by the desire to know the world as it looked before our birth.”¹⁸

4.1.1 *Birdsong* di Sebastian Faulks

Jay Winter ha sottolineato l'importanza della famiglia come contesto di trasmissione della memoria del conflitto e ha evidenziato la rilevanza che l'interazione tra generazioni ricopre in molte narrazioni della guerra:

Many best-selling novels set in the two world wars take family stories as their form. Examples abound: like Jean Rouaud's *Champs d'honneur*, winner of the Prix Goncourt in 1991, or Sébastien Japrisot's moving *Un long dimanche de fiançaille*, or Pat Barker's fictional trilogy on the Great War, or Sebastian Faulks's powerful *Birdsong*.¹⁹

¹⁴ Susan Hill, “Afterword”, in *Strange Meeting*, London, Penguin, 1989, pp. 180-181.

¹⁵ Niall Ferguson, *op. cit.*, 1998, pp. xix-xxi. Questo fenomeno è stato sottolineato anche da Todman: “Family connections are also a central means by which modern Britons attempt to exert authority over the war. The frequency with which books on the war, both fiction and non-fiction, are dedicated to relatives who fought is noteworthy.” Dan Todman, “The First World War in Contemporary British Popular Culture”, in *Untold War. New Perspectives in First World War Studies*, Heather Jones, Jennifer O'Brien, Christoph Schmidt-Supprian, (a cura di), Leiden, Brill, 2008, pp. 417-41

¹⁶ Cfr. Pat Wheeler, *op. cit.*, 2002, p. 14.

¹⁷ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* [1997], Cambridge, MA; London, Harvard University Press, 2002, p. 22.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 242-243.

¹⁹ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 40.

La presenza di un legame familiare nella letteratura sulla Grande Guerra è particolarmente evidente proprio nella struttura di *Birdsong* di Sebastian Faulks. La trama del romanzo è suddivisa in sette parti ambientate in luoghi e anni differenti, i riferimenti geografici e temporali per guidare il lettore vengono forniti attraverso gli intertitoli: nella prima parte viene raccontata la permanenza di Stephen Wraysford ad Amiens, nel dipartimento francese della Somme, nel 1910; la seconda parte narra della sua esperienza come ufficiale di una compagnia sul fronte occidentale nel 1916; la terza parte è invece ambientata nel 1978, e ha come protagonista Elizabeth – la nipote di Stephen. Elizabeth, spinta dalla curiosità per la pubblicità generata dal sessantenario dell'armistizio, inizia a indagare tra i ricordi materiali del nonno per cercare di fare luce sulla sua partecipazione alla Grande Guerra. Le successive quattro parti del romanzo non seguono un ordine cronologico e alternano la vicenda contemporanea con il racconto dei rimanenti anni di guerra. *Birdsong* è uno di quei romanzi che, come spiegato in precedenza, è costruito utilizzando elementi provenienti dal mito, giocando su immagini facilmente riconoscibili e su una serie di situazioni ed eventi noti al pubblico contemporaneo: Stephen combatte nella battaglia della Somme; lo stile realistico di molte descrizioni richiama la letteratura di guerra degli anni Venti e Trenta, la rappresentazione delle trincee include fango, ratti e filo spinato; il romanzo presenta inoltre alcuni velati riferimenti alle poesie e alle vicende biografiche dei *war poets*.²⁰ Volendo citare anche un elemento paratestuale, la copertina dell'edizione Vintage presenta un'immagine proveniente dall'archivio dell'Imperial War Museum: la silhouette di un soldato in piedi davanti a una croce – la stessa immagine che compare nella sequenza di apertura del documentario *The Great War* della BBC. *Birdsong* mostra però anche di allontanarsi dalla narrazione mitica, il protagonista Stephen è infatti al comando di un'unità di minatori incaricata di scavare gallerie sotterranee attraverso la terra di nessuno allo scopo di piazzare delle mine sotto le linee nemiche. Il romanzo fornisce, in questo modo, una nuova prospettiva sui combattimenti del fronte occidentale: raccontando degli scavi e della guerra di mine che procedeva in parallelo alla preparazione delle grandi offensive, Faulks presenta un aspetto della guerra non noto ai più e spesso relegato ai margini del discorso letterario sul conflitto.²¹ Inoltre, gli uomini impegnati in questo lavoro, alcuni dei quali ricoprono ruoli di primo piano nella trama, sono

²⁰ Cfr. Sharon Ouditt, *op. cit.*, 2005, pp. 248-249.

²¹ Cfr. Pat Wheeler, *op. cit.*, 2002, p. 22. La guerra sotterranea, pur essendo un tema poco noto, compariva già nei versi dei *war poets*. Virginie Renard segnala dei parallelismi tra *Birdsong* e due poesie di guerra: *The Rear Guard* di Siegfried Sassoon e soprattutto *Strange Meeting* di Wilfred Owen. Cfr. Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, pp. 140-151.

minatori: uomini appartenenti alla classe operaia. Faulks, attraverso questa scelta, reinserisce la classe operaia nella narrativa di guerra, un campo che, da Sassoon a Graves, vedeva la quasi egemonia di una classe sociale elevata; Virginie Renard fa correttamente notare che: “Sebastian Faulks’s *Birdsong* admirably succeeds in writing the working class back into the war.”²² Non a caso, il primo personaggio a comparire nella sezione del romanzo ambientata sul fronte occidentale è il londinese Jack Firebrace, esperto nello scavo di tunnel, che incarna il prototipo dell'operaio britannico: “Jack Firebrace lay forty-five feet underground with several hundred thousand tons of France above his face.”²³

L'aspetto più interessante del romanzo è però la riflessione sull'accessibilità del passato e su come la storia della prima guerra mondiale sia percepita dalle generazioni successive. La trama contemporanea vede Elizabeth vestire i panni di un'investigatrice che tenta di ricostruire un evento del passato mettendo assieme le tracce che questo ha lasciato nel presente: utilizza dei documenti – un diario e alcuni taccuini di appunti appartenuti al nonno che sono però scritti in codice e devono essere decifrati – intervista dei veterani e visita i campi di battaglia e i monumenti che ora vi sorgono. In questo senso il romanzo mostra un aspetto metatestuale: il lavoro di ricerca svolto dalla protagonista rispecchia infatti quello dell'autore del romanzo che, in maniera simile, ha visitato archivi e si è servito delle tracce testuali della storia reperibili negli anni Novanta. In un articolo, Faulks ha sottolineato l'importanza e l'utilità di accedere ai documenti dell'epoca; è attraverso il materiale grezzo e non mediato, afferma, che un autore riesce a trovare spunti per creare una storia originale:

Soon I began to handle collections of documents. Here was the actual stuff: postcards written from the front, diaries and letters whose paper was wrinkled from rain that had penetrated the roofs of inadequate dug-outs. Here at last was food for the imagination unmediated by the selection and comment of another writer. The raw material gave a view of world I was sure had been forgotten.²⁴

La dipendenza dalle fonti testuali e dai documenti materiali è un aspetto cruciale nella scrittura di un'opera ambientata nel passato e in *Birdsong* questo è reso evidente nella trama, come ha sottolineato Virginie Renard: “In order to reconstruct the events of the war, the characters can only

²² Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, p. 115. Per una riflessione sui rapporti di classe in *Birdsong* cfr. Pat Wheeler, *op. cit.*, 2002, pp. 60-68.

²³ Sebastian Faulks, *op. cit.*, 1994, p. 121. Le successive citazioni saranno indicate tra parentesi nel testo come *BS*.

²⁴ Sebastian Faulks, “Back to the first world war front line with Tommy”, *The Guardian*, 15 settembre 1993. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/world/2017/sep/15/sebastian-faulks-birdsong-first-world-war-front-line-1993>. Visualizzato il 07/08/2018.

resort to textual and material fragments, especially documents and monuments. Their detective work mirrors the reconstructive work of the writers themselves.”²⁵ Il personaggio di Elizabeth si trova sullo stesso piano del lettore medio – o dell'autore contemporaneo – che, aldilà delle reminiscenze scolastiche, possiede una limitata conoscenza della Grande Guerra; nel romanzo, Elizabeth ricorda lo studio del conflitto durante gli anni di scuola come qualcosa di poco interessante, poco adatto a creare un legame emotivo con il passato: “It all seemed so boring and depressing, all those battles and guns and things.” (*BS*, p. 257). Elizabeth riesce ad avvicinarsi in maniera empatica alla storia solamente dopo aver riscoperto un legame familiare con il conflitto e grazie al ritrovamento degli scritti del nonno: “finally she had what she wanted: the past was alive in the spidery letters in her slightly shaking hand.” (*BS*, p. 420). I suoi colloqui con gli anziani reduci danno pochi frutti dal punto di vista della ricostruzione degli eventi passati, dato che il silenzio, alcuni sporadici ricordi, o la confusione, saranno le uniche informazioni che riuscirà a ottenere. Tuttavia, le conversazioni con i veterani hanno un forte impatto emotivo sulla protagonista; dopo aver ritrovato nel diario del nonno i nomi degli uomini che ha interrogato, Elizabeth sente di aver accorciato la distanza tra lei e la vicenda in cui si sta immergendo: “she had touched the past. It had stopped being history and had turned into experience.” (*BS*, p. 410). La visita oltremarina al Thiepval Memorial – nel testo non compare il nome del monumento, ma la descrizione non lascia dubbi a riguardo – restituisce poi a Elizabeth un'idea delle dimensioni della morte, lasciandola sgomenta e sorpresa di fronte alle lunghe liste dei nomi dei dispersi incisi sul monumento:

There were names on it. Every grain of the surface had been carved with British names; their chiselled capitals rose from the level of her ankles to the height of the great arch itself; on every surface of every column as far as her eyes could see there were names teeming, reeling, over surfaces of yards, of hundreds of yards, over furlongs of stone. (*BS*, p. 264)

Virginie Renard ha sottolineato il legame tra la visita al monumento e l'appello, fatto da un ufficiale dopo la battaglia della Somme, che si trova in chiusura al capitolo dedicato al racconto di quell'episodio:²⁶

He hurried from one unanswered name to the next. Byrne, Hunt, Jones, Tipper, Wood, Leslie, Barnes,

²⁵ Virginie Renard, “Reaching Out to the Past: Memory in Contemporary British First World War Narratives”, in *British Popular Culture and the First World War*, Jessica Meyer, (a cura di), Leiden, Brill, 2008, p. 290.

²⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 294.

Studd, Richardson, Savile, Thompson, Hodgson, Birkenshaw, Llewellyn, Francis, Arkwright, Duncan, Shea, Simons, Anderson, Blum, Fair-brother. (*BS*, p. 236)

L'accostamento di questi due frammenti di testo, ambientati in anni differenti, rende chiaramente l'effetto di spaesamento che Faulks crea nell'alternanza di piani temporali: l'appello di un ufficiale dopo una battaglia si trasforma nella lista di nomi incisi su un monumento nel capitolo successivo. Come sottolineato da Sokolowska-Paryz, questa tecnica: “serves rather to foreground the separateness of the 'then' and the 'now,' which, in turn, does not allow the reader to get immersed into the past.”²⁷ Il lettore non riesce a immedesimarsi nel passato perché viene continuamente riportato al presente e agli effetti che la guerra ha prodotto, in questo modo viene anche sottolineata la frattura tra storia esperita e storia ricostruita ed è solo la figura di Elizabeth a fare da mediatrice tra passato e presente. Una simile dinamica entra in gioco nelle descrizioni dei colloqui tra Elizabeth e i reduci, che non le consentono di raccogliere dettagli utili per ricostruire la storia del nonno, ma solamente di comprendere l'effetto che la guerra ha avuto sugli uomini che l'hanno vissuta da combattenti e che sono ancora ben visibili negli anni Settanta in cui la vicenda contemporanea è ambientata. Brennan è un veterano che ha passato la vita in una struttura per ex-combattenti disabili, non si è mai ripreso dal trauma e ha subito l'amputazione di una gamba, i suoi ricordi sono confusi e non sarà di grande aiuto a Elizabeth, ma il suo discorso sconnesso funge da anello di congiunzione con il passato: “By hearing his high voice in the tiny mutilated body, she had somehow kept the chain of experience intact.” (*BS*, p. 404). Sokolowska-Paryz ha infatti sottolineato che: “It is not his chaotic memories that have significance. It is Brennan himself because in him Elizabeth witnesses for the first time the real effect of the war upon body and mind.”²⁸

Il silenzio del reduce e l'incomunicabilità dell'esperienza di guerra sono due temi centrali di *Birdsong*; oltre alle barriere biologiche poste dall'età e dalle condizioni psicofisiche dei veterani, anche i documenti che compaiono nel romanzo tendono a sottolineare la difficoltà di un dialogo tra passato e presente: tutti i documenti redatti da Stephen sono scritti in un codice da lui inventato e, a prima vista, incomprensibili. Questo rimanda prima di tutto all'idea che l'esperienza della guerra di massa che milioni di uomini affrontarono nel 1914-1918 fosse incomunicabile e irrapresentabile.²⁹

²⁷ Marzena Sokolowska-Paryz, *op. cit.*, 2012, p.137.

²⁸ *Ibidem*, p.141.

²⁹ A questo proposito è utile riportare un'affermazione del regista statunitense David Wark Griffith che, nel 1919, ha espresso molto chiaramente la frustrazione nel tentare di restituire un'immagine di quel conflitto: “No one can describe it. You might as well try to describe the ocean or the milky way. [...] A very great writer could describe

Nel suo celebre saggio sul narratore Walter Benjamin descrive questo processo in maniera molto chiara:

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 dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. 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 magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.³⁰

Benjamin fa riferimento alla difficoltà di raccontare l'esperienza di guerra e la stessa incomunicabilità viene descritta da Sebastian Faulks attraverso le parole di Stephen Wraysford – nel romanzo è lui a incarnare il 'narratore' di Benjamin – che esprimono l'impossibilità di raccontare qualcosa di impressionante come la guerra sul fronte occidentale:

No child or future generation will ever know what this was like. They will never understand. When it is over we will go quietly among the living and we will not tell them. We will talk and sleep and go about our business like human beings. We will seal what we have seen in the silence of our hearts and no words will reach us. (*BS*, p. 422)

Prima dell'uscita del romanzo, Faulks ha spiegato alcune delle intenzioni alla base della scrittura di *Birdsong*, che considera a metà tra un romanzo di guerra e una storia d'amore: “*Birdsong* is in fact not a book *about* the war: it is a love story [...] Yet at least half the book is about the war, an attempt to recreate the physical and emotional sensations of it, on both complete and minute scales: it is an attempt to understand.”³¹ Nello stesso articolo l'autore racconta della sua visita ai campi di battaglia nel nord della Francia in compagnia di alcuni veterani e propone una riflessione sulla percezione della prima guerra mondiale tra i membri della sua generazione:

For some time I had had the impression that the terrible scale of the Great War was something that had not been properly understood by people of my generation. Now, as I stood with the yellowish mud crawling over my shoe, I saw that it was not only larger but much more recent than I had imagined. It was not 'history,' something that could be kept comfortably at bay: this man was old, but he was cogent and

Waterloo. Many fine writers witnessed the charge of Pickett's army at Gettysburg and left wonderful descriptions. But who could describe the advance of [chief of expeditionary force in France Douglas] Haig? No one saw it. No one saw a thousandth part of it.” Harry Carr, “Griffith, Maker of Battle Scenes, Sees Real War”, in *D. W. Griffith. Interviews*, Anthony Slide, (a cura di), Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 94.

³⁰ Walter Benjamin, “Il narratore: Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov” [1936], in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 236.

³¹ Sebastian Faulks, *op. cit.*, 15 settembre 1993. Corsivo dell'autore.

alive. This was the place: here we stood in the same clinging mud – he and the rest of us whose grandfathers had survived. This was his life, and to some tragic but inevitable extent it was ours too.³²

La popolarità di *Birdsong* sta proprio nel fatto che gioca su questa percezione popolare della Grande Guerra come un evento legato sì alla sfera familiare, ma tuttavia percepito come remoto, distante nel tempo: il romanzo – grazie al personaggio di Elizabeth – tende a colmare questa distanza e a rendere visibile il legame personale che ogni potenziale lettore possiede con gli eventi del 1914-1918. Come ha sottolineato anche Jay Winter, la crescita esponenziale di prodotti di intrattenimento e di finzione dedicati ai due conflitti mondiali è da ricercare nel fatto che questi consentono di localizzare la storia familiare di ognuno in una narrazione storica più ampia e in un contesto nazionale.³³ Il grande successo del romanzo risiede anche in questo, per molti lettori l'incontro con quel capitolo della storia nazionale è avvenuto proprio attraverso le pagine del libro ed è attraverso la lettura di *Birdsong* che molti si sono formati un'immagine della Grande Guerra. Dan Todman, esaminando alcuni commenti pubblicati dai lettori di *Birdsong* sul sito di vendita online Amazon, conclude che:

Even those readers who were aware of their ancestor's participation in the war had a very limited stock of knowledge about it. They knew that relatives had served, or been at specific battle, but they had no access to detailed myths about their war experiences. These readers made use of *Birdsong* to create a mental image of what the war had been like.³⁴

4.1.2 *Regeneration Trilogy* di Pat Barker

La trilogia *Regeneration* di Pat Barker è, assieme a *Birdsong*, l'opera contemporanea di maggior successo sulla Grande Guerra. Nick Hubble ha definito la trilogia: “arguably the most significant work of British 1990s historical fiction.”³⁵ I tre volumi da cui è composta la trilogia, *Regeneration*, *The Eye in the Door* e *The Ghost Road*, presentano una narrazione cronologica – se si eccettuano i flashback contenuti soprattutto nell'ultimo libro – e hanno come protagonisti figure storiche e personaggi di finzione che interagiscono in un arco temporale che va dal luglio del 1917 fino al termine della guerra. Una peculiarità della trilogia è quella di non essere ambientata al fronte, la

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 2; p. 40.

³⁴ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 176.

³⁵ Nick Hubble, “Between the Short and Long Twentieth Centuries: Temporal Displacement in the Historical Fiction of the 1990s”, in *The 1990s. A Decade of Contemporary British Fiction*, Nick Hubble, Philip Tew, Leigh Wilson, (a cura di), London, Bloomsbury Academic, 2015, p. 167.

maggior parte della trama si svolge infatti lontano dalle trincee e il combattimento compare solamente nei ricordi dei personaggi o in un capitolo al termine del terzo volume.

Regeneration si apre con il testo di protesta di Siegfried Sassoon *Finished with the War: A Soldier's Declaration* e racconta del periodo trascorso dal giovane ufficiale presso l'ospedale psichiatrico militare per ufficiali di Craiglockhart. A seguito della pubblicazione della sua dichiarazione e del suo atto di insubordinazione, invece di comparire davanti a una corte marziale, Sassoon viene esaminato da una commissione medica che decide di inviarlo presso il sanatorio di Craiglockhart. Nello stesso ospedale è ricoverato anche Wilfred Owen con una diagnosi di shock da bombardamento e Barker ricrea l'incontro tra i due e descrive il contributo di Sassoon alla stesura di una delle più celebri poesie di Owen, *Anthem for Doomed Youth*.³⁶ Uno degli argomenti dominanti di *Regeneration* è proprio lo *shell shock*: parallelamente all'evoluzione del rapporto di amicizia tra i due poeti, Barker esplora le conseguenze della guerra da un punto di vista psichiatrico e racconta l'approccio della psichiatria alla cura delle nevrosi di guerra. Il romanzo è ricco di descrizioni dei casi clinici affrontati dal Dr William Rivers a Craiglockhart e descrive il metodo adottato dal medico che consisteva nell'incoraggiare i pazienti a ricordare l'evento traumatico: "Rivers's treatment sometimes consisted simply of encouraging the patient to abandon his hopeless attempt to forget, and advising him instead to spend some part of every day remembering."³⁷ Il metodo di cura di Rivers in *Regeneration* presenta riferimenti a Freud molto più marcati di quanto non fossero in realtà, tanto che Michèle Barret ha affermato che: "Barker's eloquent and influential trilogy [...] has contributed to a Freudianization of shell shock."³⁸ Negli ultimi capitoli di *Regeneration*, Barker racconta anche di un incontro tra Rivers e il Dr Lewis Yealland presso l'ospedale londinese in cui presta servizio quest'ultimo. Durante la visita Rivers assiste a una sessione di faradizzazione, una terapia durante la quale vengono applicate delle scariche elettriche alla gola di un paziente affetto da mutismo fino a quando questo non recupera la voce. La descrizione della terapia è basata sul resoconto che ne fa lo stesso Yealland nel suo libro *Hysterical Disorders of Warfare*³⁹ ed è riportata anche da Eric Leed in *No Man's Land*.⁴⁰ Il metodo di Yealland appare brutale e sadico, specialmente

³⁶ Cfr. Wilfred Owen, *op. cit.*, 1965, p. 44.

³⁷ Pat Barker, *op. cit.*, 2014, p. 36. Le successive citazioni saranno indicate tra parentesi nel testo come *RT*.

³⁸ Michèle Barrett, "Pat Barker's *Regeneration* Trilogy and the Freudianization of Shell Shock", *Contemporary Literature*, 53, 2, 2012, p. 238.

³⁹ Lewis R. Yealland, *Hysterical Disorders of Warfare*, London, Macmillan, 1918, pp. 7-10. Una versione digitale del testo originale è accessibile a: <https://archive.org/details/hystericaldisord00yealuoft/page/n5>. Visualizzato il 21/05/2019.

⁴⁰ Eric Leed, *op. cit.*, 1979, pp. 174-175.

se comparato a quello di Rivers, ma Rivers non può fare a meno di comparare questo tipo di approccio, che si rivela altrettanto efficace, con il suo. Yealland, per sua esplicita dichiarazione, non è interessato ad ascoltare il paziente, il suo unico interesse è quello di restituire l'uso della voce al soldato, il medico non dava infatti alcun peso ai sintomi di tipo emozionale come incubi, ansia e depressione, e rifiutava ogni tipo di conversazione con i pazienti a questo riguardo. Rivers paragonerà il suo impegno nel curare Sassoon, e nel convincerlo dell'assurdità della sua protesta, al metodo usato da Yealland.⁴¹ In entrambi i casi viene ristabilito uno *status quo* psicofisico eliminando i sintomi più manifesti del disturbo – il mutismo nel caso del soldato seguito da Yealland e il rifiuto di combattere di Sassoon – senza prestare però attenzione alle ragioni che si celano dietro a questi sintomi. In Rivers si insinua il dubbio che la cura della presunta nevrosi di Sassoon, passando per la messa a tacere della sua protesta, non sia altro che una censura e un atto di forza nei suoi confronti, che poco si discosta dal metodo di Yealland.

In *Regeneration*, assieme a queste note figure storiche, a condividere la permanenza a Craiglockhart, c'è anche Billy Prior, un personaggio di finzione che si trova in ospedale per curare una forma di mutismo causata da un'esperienza traumatica vissuta al fronte di cui non ha però alcuna memoria. Billy Prior, che sarà il personaggio principale nei restanti volumi della trilogia, proviene dalla classe operaia ed è quello che all'epoca veniva definito un *temporary gentleman*,⁴² cioè un ufficiale promosso dai ranghi. L'introduzione di questo personaggio nella trilogia permette a Pat Barker di esaminare questioni di classe e di genere, dato che Prior riflette spesso sulla sua condizione di ufficiale proveniente da una classe sociale inferiore ed è bisessuale. La differenza di classe è messa in evidenza anche dai sintomi dello shock da bombardamento che, secondo Rivers, si manifestano diversamente nei soldati semplici e negli ufficiali:

What you tend to get in officers is stammering. And it's not just mutism. All the physical symptoms: paralysis, blindness, deafness. They're all common in private soldiers and rare in officers. It's almost as if for the... the labouring classes illness has to be physical. (*RT*, p. 131)⁴³

⁴¹ Rivers curerà effettivamente Sassoon da quello che lui stesso definisce un *antiwar complex* e, dopo la permanenza a Craiglockhart, Sassoon deciderà di ritornare al fronte dai suoi uomini.

⁴² L'alta mortalità tra gli ufficiali costrinse l'esercito a riconsiderare i requisiti per il reclutamento degli ufficiali e a promuovere uomini provenienti dai ranghi. Con il termine *temporary gentleman* si indica la promozione a ufficiale, per la sola durata della guerra, di soldati appartenenti a classi sociali normalmente escluse dall'accesso a gradi militari elevati. Cfr. Samuel Hynes, *Soldier's Tale. Bearing Witness to Modern War* [2001], ebook, New York, Viking, 2003, pp. 42-43.

⁴³ Questa interpretazione delle diverse manifestazioni dello shock da bombardamento viene discussa in Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* [1985], New York, Penguin, 1987, pp. 174-175; Eric Leed, *op. cit.*, 1979, pp. 164-165.

L'altro personaggio di finzione, seppur secondario, che compare in ogni volume della trilogia è Sarah Lumb, una giovane *munitionette*, che si legherà sentimentalmente a Billy Prior. Barker usa Sarah per riflettere sulla condizione della classe operaia femminile, un tema centrale alla sua produzione letteraria precedente, e per osservare l'impatto del conflitto sulla popolazione civile portando l'attenzione anche sul fenomeno del lavoro sostitutivo nelle fabbriche di munizioni.

Il secondo volume della trilogia, *The Eye in the Door*, si concentra su Billy Prior che, a causa dell'aggravarsi dell'asma che lo rende inabile al servizio attivo in Francia, viene assegnato a un lavoro d'ufficio con compiti di intelligence presso il Ministry of Munitions a Londra: Prior ha il compito di indagare su dei movimenti pacifisti – di cui fanno parte alcuni suoi amici d'infanzia – e su un presunto complotto per assassinare l'allora primo ministro Lloyd George. Durante questo periodo, Prior soffre di un disturbo dissociativo noto come fuga psicogena che si manifesta in momenti di black out a cui segue l'incapacità di ricordare quanto avvenuto: quando è in questo stato il protagonista soffre di una crisi di identità e una seconda personalità prende il sopravvento e agisce per lui – una sorta di sindrome da Jekyll e Hyde. A fare da sfondo alle vicende personali di Billy Prior c'è un evento storico reale: il caso messo in piedi dal parlamentare ed editore Noel Pemberton Billing. Secondo il politico esisteva un piano segreto tedesco per convertire all'omosessualità personalità britanniche in posizioni di potere allo scopo di ottenere poi informazioni segrete attraverso dei ricatti. Stando alle informazioni fornite da Pemberton Billing, 47.000 cittadini britannici con incarichi di responsabilità erano coinvolti in questo scandalo. Il caso diventò una caccia alle streghe che coinvolse personaggi del mondo letterario come Robert Ross, riconosciuto come il maggior esponente della comunità omosessuale londinese, il suo circolo di amici, e Lord Alfred Douglas; nel romanzo, la vicenda viene raccontata attraverso il marginale coinvolgimento di Charles Manning, un personaggio di invenzione che ha una relazione con Prior. Come si evince dal titolo del volume, l'allusione all'occhio richiama a un'idea di controllo e di sorveglianza che sottintende a tutta la trama, ma anche, come sottolinea Peter Childs: “to the book's concern with a world composed of 'different sides' (such as objector/collaborator, heterosexual/homosexual, friend/enemy, male/female, upper/lower class).”⁴⁴ Il tema dell'omosessualità viene affrontato attraverso le avventure personali di Billy Prior e la sua relazione sessuale con Charles Manning, un ufficiale di estrazione sociale più alta di Billy. Manning è un uomo sposato ed è padre, riesce a

⁴⁴ Peter Childs, *op. cit.*, 2005, pp. 60-61.

vivere la propria omosessualità solo clandestinamente e rapportandosi con qualcuno che ritiene socialmente inferiore. Attraverso la relazione tra i due Barker riesce così ad approfondire ulteriormente anche la questione dell'appartenenza di classe: gli incontri tra Billy e Charles avvengono nella camera della servitù della casa londinese di quest'ultimo; Billy cambia i suoi modi quando incontra l'amante, inasprisce il suo accento e adotta un atteggiamento più rozzo, da ragazzo della *working-class*; solo in questo modo, creando una situazione che evidenzia la differenza di status, Manning riesce a esprimere liberamente la propria sessualità. Il libro è interamente costruito sull'idea di dualità, la stessa epigrafe del romanzo, tratta da *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*,⁴⁵ anticipa questa struttura binaria:

It was on the moral side, and in my own person, that I learned to recognize the thorough and primitive duality of man; I saw that, of the two natures that contended in the field of my consciousness, even if I could rightly be said to be either, it was only because I was radically both... (RT, p. 339)

Questo tema viene incarnato magistralmente dal personaggio di Billy Prior: è bisessuale, è un ufficiale, ma al tempo stesso proviene dalla classe operaia, è affetto da un disturbo della personalità, il suo senso del dovere è diviso tra gli obblighi imposti dal suo ruolo nell'esercito e la lealtà verso gli amici di un tempo; come nota Natasha Alden, il personaggio di Prior ha anche un ruolo di commento al periodo storico: “Barker's intention is to show the splits in society in 1917 embodied in an individual.”⁴⁶ Inoltre, la dualità della società dell'epoca viene messa in evidenza anche attraverso la presentazione del caso Pemberton Billing, che attraverso l'esposizione della vita sessuale di personaggi storici suggerisce la coesistenza di un'immagine pubblica in contrasto con quella privata. L'opposizione di categorie antitetiche attraversa l'intera trilogia, già in *Regeneration* Barker mostrava la duplicità dei suoi personaggi attraverso Sassoon e Rivers. In Sassoon convivono sostanzialmente due figure, quella del guerriero e quella del poeta che si oppone alla guerra; in *The Eye in the Door*, lo stesso Sassoon riprende il paragone con i personaggi di Stevenson: “I survive out there by being two people, sometimes I even manage to be both of them in one evening. [...] my Jekyll and Hyde performance.” (RT, p. 590). Nel caso del dottor Rivers, la dualità si manifesta in uno scontro etico per il medico, diviso tra il desiderio di curare i propri pazienti e la consapevolezza che questo li avrebbe rispediti al fronte dove la loro nevrosi era originata e dove

⁴⁵ Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and other Tales of Terror* [1886], London, Penguin, 2002.

⁴⁶ Natasha Alden, *Reading Behind the Lines. Postmemory in Contemporary British Fiction*, Manchester, Manchester University Press, 2014, p. 100.

avrebbero rischiato la morte.

L'ultimo volume della trilogia, *The Ghost Road*, copre gli ultimi mesi di guerra e vede la figura di Rivers sempre più al centro della trama: il suo lavoro in un ospedale di Londra si alterna a flashback dei suoi studi di antropologia presso una tribù di cacciatori di teste a Eddystone, nelle isole Salomone. Il romanzo continua anche a narrare le avventure di Billy Prior, mostra il complicato rapporto con il padre, l'evoluzione della sua relazione con Sarah e il successivo ritorno in Francia. Nel finale di *The Ghost Road* la vicenda di Prior si interseca a quella di Wilfred Owen: i due si trovano a combattere nello stesso battaglione ed entrambi muoiono il 4 novembre 1918 nel tentativo di oltrepassare il canale della Sambre. Se la sorte di Owen è ben nota a chi legge, quella di Prior non lo è e viene rivelata solamente nelle ultime pagine del libro che mostrano le uniche sequenze di combattimento della trilogia. Il *leitmotiv* del fantasma, che viene evocato dal titolo del volume funziona come filo conduttore della trilogia: fantasmi di soldati caduti appaiono a Sassoon in *Regeneration*; le anime dei guerrieri morti vengono evocate durante le cerimonie a cui Rivers partecipa durante le sue ricerche sull'isola di Eddystone; l'alto tasso di mortalità sul fronte occidentale rammenta poi chiaramente la precarietà della vita, in questo senso sono nette le parole di Prior in *The Ghost Road*: “Ghosts everywhere. Even the living were only ghosts in the making.” (RT, p. 691). Secondo Peter Childs, inoltre, il continuo riferimento agli spettri sottolinea la persistenza della guerra nell'immaginario contemporaneo: “the preoccupation with spectres of the dead that suffuses the trilogy [...] underscores Barker's conviction that the Great War haunted the rest of the century.”⁴⁷ In un passaggio di *Regeneration*, questo senso di una guerra in grado di trascendere i limiti cronologici emerge in una discussione tra Owen e Sassoon; la sensazione di spaesamento temporale, che entrambi i soldati sostengono di aver provato in trincea, rimanda alla percezione della Grande Guerra come un evento fuori dal tempo, un evento bellico quasi in grado di sintetizzare il concetto stesso di guerra:

Sometimes when you're alone, in the trenches, I mean, at night you get the sense of something *ancient*. As if the trenches had always been there. You know one trench we held, it had skulls in the side. You looked back along and... Like mushrooms. And do you know, it was actually *easier* to believe they were men from Marlborough's army than to to to think they'd been alive two years ago. It's as if all other wars had somehow... distilled themselves into this war. [...] I had a similar experience. Well, I don't know whether it is similar. I was going up with the rations one night and I saw the limbers against the skyline, and the flares going up. What you see every night. Only I seemed to be seeing it from the future. A hundred years from now they'll still be ploughing up skulls. And I seemed to be in that time and looking back. I think I saw our ghosts. (RT, p. 114. Corsivo dell'autrice)

⁴⁷ Peter Childs, *op. cit.*, 2005, p. 73.

Un altro tema che emerge in tutti i romanzi è quello della generazione perduta e del sacrificio dei giovani per mano della generazione più anziana. L'idea che un'intera generazione sia stata sacrificata per il volere di una classe di vecchi politicanti è un punto fermo del mito della Grande Guerra. Sebbene, come dimostra Dan Todman, questa credenza sia totalmente scorretta,⁴⁸ è ben radicata nell'immaginario letterario della Grande Guerra grazie anche a una celebre poesia di Wilfred Owen, intitolata *The Parable of the Old Man and the Young*,⁴⁹ che si rifà all'episodio biblico di Abramo e Isacco. Anche in *Regeneration* il riferimento religioso è esplicito⁵⁰ e vede Rivers riflettere su quello che lui definisce un *bargain* tra le due generazioni mentre si trova ad assistere a una funzione religiosa:

The bargain, Rivers thought, looking at Abraham and Isaac. The one on which all patriarchal societies are founded. If you, who are young and strong, will obey me, who am old and weak, even to the extent of being prepared to sacrifice your life, then in the course of time you will peacefully inherit, and be able to exact the same obedience from your sons. Only we're breaking the bargain, Rivers thought. All over northern France, at this very moment, in trenches and dugouts and flooded shell-holes, the inheritors were dying, not one by one, while old men, and women of all ages, gathered together and sang hymns. (RT, p. 200. Corsivo dell'autrice)

Il tema del sacrificio ritorna poi in *The Ghost Road*: Rivers ricorda una tradizione della tribù dell'isola di Eddystone, che richiede un sacrificio umano alla morte del capo clan, e compara questa usanza, ritenuta primitiva, con quanto stava accadendo sul fronte occidentale. Il paragone tra culture, presentato attraverso le riflessioni di Rivers, serve a Barker per mettere in discussione l'idea stessa di civilizzazione e per osservare la violenza occidentale in ottica postcoloniale, come è stato correttamente suggerito da Anne Whitehead: “Writing from a postcolonial perspective, Barker revises the story of Abraham and Isaac to demonstrate that western culture is characterized by barbarity and savagery, qualities that it routinely projects on to so-called 'primitive' civilizations.”⁵¹ La messa in discussione della categoria della mascolinità è un altro punto di forza della trilogia: mostrando uomini affetti da disturbi che all'epoca erano generalmente attribuiti al sesso femminile,

⁴⁸ Dan Todman basa la sua affermazione sull'osservazione di dati fattuali: “The figures also show that everyone did not die. Most men came back. Devastating though the war was for young men, taking the country as a whole, a generation was not wiped out.” Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 45.

⁴⁹ Cfr. Wilfred Owen, *op. cit.*, 1965, p. 42.

⁵⁰ Il tema biblico di *Regeneration* e *The Ghost Road* viene discusso in Catherine Lanone, “Scattering the Seed of Abraham: The Motif of Sacrifice in Pat Barker's *Regeneration* and *The Ghost Road*”, *Literature and Theology*, 13, 3, 1999, pp. 259-268.

⁵¹ Anne Whitehead, “Pat Barker's *Regeneration* Trilogy”, in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 557.

o rappresentando donne supplire alla mancanza di manodopera maschile nelle fabbriche di munizioni, Barker racconta quello che sarà l'inizio di una ridefinizione dell'identità di genere. Lo stesso combattimento, attività prevalentemente maschile, viene privato della sua virilità nel momento in cui viene presentato, nella lettura che ne fa il dottor Rivers, come un'attività passiva, responsabile delle nevrosi di cui soffrono i suoi pazienti:

It was prolonged strain, immobility and helplessness that did the damage, and not the sudden shocks or bizarre horrors that the patients themselves were inclined to point to as the explanation for their condition. That would help to account for the greater prevalence of anxiety neuroses and hysterical disorders in women in peacetime, since their relatively more confined lives gave them fewer opportunities of reacting to stress in active and constructive ways. Any explanation of war neurosis must account for the fact that this apparently intensely masculine life of war and danger and hardship produced in men the same disorders that women suffered from in peace. (*RT*, pp. 297-298)

Nel trattare questi argomenti, soprattutto per quanto riguarda i discorsi di classe e di genere e per via di un così aperto trattamento della sessualità, Barker è stata spesso accusata di anacronismo e di scarsa attendibilità storica. In una recensione alla trilogia, Ben Shepard lamenta un eccessivo attaccamento dell'autrice a un certo genere di letteratura secondaria: “Her exploration of the 'contemporary codes of gender, class and sexuality' is rooted in post-feminist pieties and the chic abstractions of modern historians, not in solid historical originals.”⁵² Bernard Bergonzi, in una recensione del 1996, si è concentrato proprio sul senso di anacronismo che permea la trilogia e, nello specifico, il personaggio di Billy Prior: “The point is not that people could not have been bisexual or bitterly class-conscious eighty years ago, but they could not have thought or spoken about these things in the terms that Barker gives to Billy.”⁵³ Una parziale giustificazione per questa modernizzazione viene offerta da Richard Bradford, il quale sottolinea che: “the novel is more a prismatic reconstruction of the period according to late twentieth-century expectations than a sympathetic attempt to recover the truth.”⁵⁴ Quello di Barker è infatti un anacronismo funzionale e non fuorviante, perché dettato dalla necessità di rendere accessibile la storia della prima guerra mondiale a un pubblico di lettori contemporanei. Il successo della trilogia di Pat Barker – ma anche del romanzo di *Birdsong* – deriva proprio dalla sua accessibilità: attraverso un linguaggio attuale, un ampio uso di dialoghi, una scelta di temi accattivanti, questi autori sono riusciti a creare delle storie in grado di esercitare grande fascino su un pubblico contemporaneo che non possiede legami

⁵² Ben Shepard, “Digging up the Past”, *The Times Literary Supplement*, 4851, 22 marzo 1996, p. 13.

⁵³ Bernard Bergonzi, “Pat Barker's Trilogy”, *Gravesiana. The Journal of the Robert Graves Society*, 1, 2, 1996, p. 226.

⁵⁴ Richard Bradford, *op. cit.*, 2007, p. 85.

diretti con i fatti raccontati. Secondo Natasha Alden l'accuratezza di molti dettagli storici passa in secondo piano rispetto alla necessità di trasportare il lettore nel passato:

Strict historical accuracy is not expected in a historical novel, because the emphasis on entering the past imaginatively is more important to the writer than offering a wider historical narrative looking at, say, the military campaigns Siegfried Sassoon participated in during 1917 and 1918; this detail is extraneous to Barker's interests so she simply focuses elsewhere, something a biographer or historian would find hard to justify doing.⁵⁵

Quello di rendere il passato accessibile è uno dei punti chiave della discussione attorno a molta narrativa storica, nel caso dei romanzi contemporanei sulla prima guerra mondiale, Ann-Marie Einhaus si è focalizzata sul successo che questi testi riscontrano all'interno delle scuole e ha indicato proprio la loro accessibilità come uno dei loro punti di forza:

The strength of war writing is the access to the past it offers, which makes it a valuable teaching tool for teachers who need to promote student engagement as well as teach factual knowledge and critical skills. A key challenge for writers of First World War historical fiction is how to re-package the war for evolving audiences, in the same way that teachers have to continually adapt their teaching of the war's history and literature to new generations of students. The influence of modern writing about the First World War is facilitated by its accessible nature.⁵⁶

Questa accessibilità non è però immediata, richiede una mediazione di tipo narrativo che, nei romanzi discussi in questo capitolo, avviene anche attraverso il lavoro svolto dai personaggi. In entrambi i romanzi il passato viene mostrato come qualcosa da indagare attraverso indizi e tracce, un contenitore di segreti che può essere dischiuso solamente da un lavoro di scavo psicoanalitico – nel caso della *Regeneration Trilogy* – o con un'investigazione simile a quello di molta *detective fiction* – nel caso di *Birdsong*. Virginie Renard ha paragonato il genere del *detective novel* con l'anamnesi psicanalitica che compare in *Regeneration*: “The processes of anamnesis and investigation are similar in that both attempt to reconstruct the past on the basis of clues and traces that have to be discovered and deciphered. Both processes are comparable to the piecing together of a jigsaw made of fragments which, when finally assembled, will give a coherent image of the past.”⁵⁷ Una controparte teorica, che invece rivela l'analogia tra il lavoro di ricostruzione storica e quello della psicanalisi, la propone Hayden White:

⁵⁵ Natasha Alden, *op. cit.*, 2014, p. 202.

⁵⁶ Ann-Marie Einhaus, *op. cit.*, 2016, p. 193.

⁵⁷ Virginie Renard, *op. cit.*, 2008, p. 288.

The set of events in the patient's past which are the presumed cause of his distress, manifested in the neurotic syndrome, have been defamiliarized, rendered strange, mysterious, and threatening and assumed a meaning that he can neither accept nor effectively reject. [...] As thus envisaged, the therapeutic process is an exercise in the refamiliarization of events that have been defamiliarized, rendered alienated from the patient's life-history, by virtue of their overdetermination as causal forces. [...] Now, I am not interested in forcing the analogy between psychotherapy and historiography; I use the example merely to illustrate a point about the fictive component in historical narratives. Historians seek to refamiliarize us with events which have been forgotten through either accident, neglect, or repression.⁵⁸

Come nota Rainer Emig, un tratto in comune ai protagonisti di *Regeneration*, *The Eye in the Door*, *The Ghost Road* e *Birdsong* è il desiderio di raggiungere un significato attraverso la ricostruzione di qualcosa che è frammentario attraverso un lavoro paragonabile a quello del detective, l'autore dell'articolo giustifica infatti il suo modo di procedere nel seguente modo:

I want to look at the motivations behind the reconstructive detective work that shapes the plots of all the texts I will be discussing in this essay. [...] Their [the character's] desire is to know, to extract from the fragmented traces of the past a truth about the First World War.⁵⁹

L'idea del passato come materia che deve essere indagata si ritrova in molti romanzi storici di successo che hanno come protagonisti degli investigatori o dei personaggi che si comportano come tali: *Il nome della rosa* di Umberto Eco è forse l'esempio più conosciuto,⁶⁰ in ambito britannico vi sono *Hawksmoor* di Peter Ackroyd, *Possession* di A.S. Byatt, o il più recente *The Da Vinci Code* di Dan Brown.⁶¹ Jerome de Groot rintraccia questa inclinazione all'ibridazione con il genere della *detective fiction* nell'interesse per un'irraggiungibile ricerca della verità: "The obsession with linguistic immanence, the unremarked chaos of the world and the complication of textual evidence has led many postmodern authors to use the figure of the detective or investigator in their work."⁶² È forse questa una delle eredità del postmodernismo e del genere della *historiographic metafiction* che è filtrata nelle opere sulla Grande Guerra degli anni Novanta, tanto che alcuni critici hanno

⁵⁸ Hayden White, *op. cit.*, 1974, pp. 284-285.

⁵⁹ Rainer Emig, "False Memories: The Strange Return of the First World War in Contemporary British Fiction", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 240, 2, 2003, p. 261.

⁶⁰ Il romanzo di Eco ha come protagonista Guglielmo da Baskerville, un frate francescano che richiama esplicitamente, nell'aspetto fisico, nell'atteggiamento e nel nome, Sherlock Holmes, il più celebre investigatore della letteratura inglese creato da Arthur Conan Doyle. La trama del romanzo è inoltre articolata come un giallo deduttivo in cui Guglielmo indaga su delle morti sospette avvenute all'interno di un'abbazia. L'influenza del romanzo di Eco sulla letteratura di matrice storica a livello internazionale è già stata evidenziata nel terzo capitolo.

⁶¹ Dan Brown, *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday, 2003. Esistono anche molti esempi di *detective fiction* contemporanea ambientata nella Grande Guerra. Cfr. Marzena Sokolowska-Paryz, "The Great War in Detective Fiction", in *The Great War. From Memory to History*, Kellen Kurschinski, Steve Marti, Alicia Robinet, Matt Symes, Jonathan F. Vance, (a cura di), Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2015, pp. 79-98.

⁶² Jerome de Groot, *op. cit.*, 2010, p. 125.

accostato la definizione di Linda Hutcheon ai romanzi storici di Pat Barker e di Sebastian Faulks.⁶³ Seppur non completamente aderenti a questa definizione, i due romanzi storici dimostrano, in effetti, un debito nei confronti del genere descritto dalla Hutcheon. In questi, come in altri romanzi sulla Grande Guerra pubblicati tra gli anni Ottanta e i Duemila, Virginie Renard riconosce alcuni tratti specifici del postmodernismo: “[the] problematisation of grand narratives, its challenging of engrained assumptions about the past, and its questioning of history's truth-claims, which have encouraged a move to memory's local and subjective form of knowledge.”⁶⁴

L'intertestualità presente nei romanzi è poi un ulteriore indice dell'influenza delle teorie del postmodernismo, nei testi è riscontrabile un dialogo con la tradizione letteraria precedente, oltre che con altri tipi di documenti. Leggendo *Birdsong* si trovano molti rimandi alle poesie di Owen e Sassoon e la poesia *Strange Meeting* di Owen, che è ambientata in una galleria sotterranea, è un pre-testo dell'opera di Faulks. *Regeneration* si apre con la dichiarazione di Sassoon contro la continuazione della guerra, molte poesie di Sassoon sono interpolate nel romanzo o citate dai personaggi, sia nella loro versione originale, sia in versioni lievemente modificate dall'autrice, una scena del romanzo è dedicata alla redazione di *Anthem for Doomed Youth* in cui Sassoon intervenne sul testo con delle correzioni. (Cfr. *RT*, pp. 189-190).⁶⁵ In un articolo che esplora le relazioni intertestuali tra *Regeneration* e le poesie di Owen e Sassoon, Natalia Sabiniarz conclude che: “the novel not only questions the readers' knowledge of Great war poetry, particularly Siegfried Sassoon's and Wilfred Owen's, but it also problematises the textuality of historical events.”⁶⁶ Il rapporto tra Owen e Sassoon è una ricostruzione fatta attraverso le lettere e i diari dei due poeti, così come i casi clinici affrontati dal dottor Rivers in *Regeneration*, o le sue ricerche sul campo in Melanesia, sono ricostruzioni di casi reali prelevati direttamente dai suoi scritti.⁶⁷

⁶³ Riflessioni sul rapporto tra lo stile postmoderno della *historiographic metafiction* e i romanzi di Sebastian Faulks e soprattutto di Pat Barker, si trovano in: Jerome de Groot, *op. cit.*, 2010, p. 100; Natalia Sabiniarz, “Intertextual Relations between Siegfried Sassoon's and Wilfed Owen's Poems and Pat Barker's Novel *Regeneration*”, in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, p. 142; p. 146; Margaret Scanlan, *op. cit.*, 2007, p. 148; Suzanne Keen, *op. cit.*, 2006, pp. 175-176.

⁶⁴ Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, p. 22.

⁶⁵ Il dialogo tra alcuni romanzi contemporanei e la poesia di guerra viene analizzato in Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, pp. 139-171. Tra le poesie che vengono citate in *Regeneration*, sia nella loro versione originale che nelle varianti modificate da Pat Barker, compaiono: *The Rear-Guard*, *The General*, *To the Warmongers*, e *Sick Leave*; vengono invece citati versi o interpolati dei passi di *The Death-Bed*, *The Redeemer* e *Prelude: The Troops*.

⁶⁶ Natalia Sabiniarz, *op. cit.*, 2015, p. 150.

⁶⁷ Un'analisi puntuale del rapporto di Pat Barker con le fonti si trova in Natasha Alden, *op. cit.*, 2014, pp. 52-116. Alden si concentra sulle informazioni contenute in William H.R. Rivers, *Instinct and the Unconscious*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920 e William H.R. Rivers, *Conflict and Dream*, London, Kegan Paul, 1923.

A questo proposito va segnalata l'importanza di un elemento del paratesto che, seppur assente in *Birdsong*, è di grande importanza in tutta la trilogia di *Regeneration*: la nota d'autore posizionata in chiusura a tutti e tre i romanzi. Questo apparato permette a Pat Barker di fornire informazioni bibliografiche sulle sue fonti, oltre che delle coordinate storiche al lettore, mettendolo in grado di discriminare tra fatti reali e finzione; la *Author's Note* di *Regeneration* si apre infatti nel seguente modo: "Fact and fiction are so interwoven in this book that it may help the reader to know what is historical and what is not." (RT, p. 335). Nelle annotazioni che seguono, Barker procede a enumerare i dettagli biografici dei personaggi reali che compaiono nel libro e le fonti originali da cui ha tratto molte delle idee per la ricostruzione del lavoro svolto da William Rivers e da Lewis Yelland nel loro trattamento dei casi di nevrosi. Nella nota compaiono anche riferimenti alle fonti utilizzate per ricreare l'interazione tra Sassoon e Owen a Craiglockhart, soprattutto per quanto riguarda l'intervento di Sassoon sulla poesia *Anthem for Doomed Youth* di Owen. L'autrice cita anche due testi moderni usati per documentarsi sulle nevrosi di guerra: *No Man's Land. Combat and Identity in World War I* di Eric Leed e *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* di Elaine Showalter. L'idea dell'immobilità della guerra di trincea come causa dello shock da bombardamento proviene da Eric Leed, mentre Elaine Showalter fornisce il collegamento tra l'isteria femminile, causata dalla condizione di passività a cui era relegata la donna, con le nevrosi maschili sviluppate in guerra. Lena Steveker, incorporando una citazione di Greg Harris, afferma che "Regeneration can indeed be read as a literary reworking of Showalter's argument since it functions as a 'commentary on wartime constructions of masculinity.'"⁶⁸ Al termine di *The Eye in the Door* Barker fornisce un riassunto degli eventi storici che vengono trattati nel libro e indica la controparte reale che ha ispirato uno dei personaggi implicati nel complotto del primo ministro Lloyd George; l'autrice completa inoltre le informazioni sulla vita di Sassoon raccontando le sue vicende dal momento in cui termina la sua permanenza a Craiglockhart narrata nel primo volume. Nella nota di *The Ghost Road* vengono raccontate le vicende di alcuni personaggi secondari del romanzo e compare un elenco di testi riguardanti le figure storiche nominate nel libro.

Accanto agli elementi storico-fattuali, nella trilogia compaiono molti riferimenti ad aneddoti e

⁶⁸ Lena Steveker, "Reading Trauma in Pat Barker's *Regeneration Trilogy*", in *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Susana Onega, Jean-Michel Ganteau, (a cura di), Amsterdam; New York, Rodopi, 2011, p. 24. La frase citata da Steveker proviene da Greg Harris, "Compulsory Masculinity, Britain, and the Great War: The Literary-Historical Work of Pat Barker", *Critique*, 39, 4, 1998, p. 295.

leggende che derivano dal folklore popolare sul conflitto. Le più celebri vicende della biografia di Sassoon sono menzionate: il soprannome Mad Jack datogli dai suoi uomini (Cfr. *RT*, p. 16), o l'episodio in cui getta la sua Military Cross nel fiume Mersey (Cfr. *RT*, p. 21). Nella trilogia compaiono alcuni dei più conosciuti aneddoti legati al fronte occidentale diffusi dal libro di Paul Fussell: una descrizione della Field Punishment No.1, la punizione che veniva comminata al fronte per infrazioni di lieve entità e che consisteva nel legare il soldato in forma crocifissa a un albero o a un altro oggetto (Cfr. *RT*, p. 91),⁶⁹ oppure l'episodio del pallone da calcio utilizzato per dare inizio all'attacco durante la battaglia della Somme (Cfr. *RT*, p. 742).⁷⁰ Il substrato mitico dei romanzi appare piuttosto evidente, secondo Bernard Bergonzi le opere di Sebastian Faulks e Pat Barker: “may draw in detail on historical scholarship, but their perception of the war, being mythic, is fixed, static and a-historical. It is nevertheless deeply rooted in the national consciousness, nourished by theatrical popularity of *Oh What a Lovely War!* And the generations of school students who study the war poets in English Literature lessons.”⁷¹

Il successo di queste opere dimostra che la Grande Guerra è ancora percepita come un importante tassello della memoria culturale britannica. Questi testi sono oramai entrati a far parte del canone letterario della Grande Guerra e, di conseguenza, della memoria funzionale della società, dato che ancora oggi sono ristampati, letti, studiati e discussi. Il fatto che essi veicolino un'immagine del conflitto che non corrisponde a un'accurata rappresentazione storica deve far riflettere sul motivo per cui l'immagine stereotipata della guerra è resistita agli attacchi della storiografia. Dan Todman sostiene che il mito resiste per via della sua utilità come narrazione semplificata e facilmente comprensibile. Un'altra possibile interpretazione della pervasività della prima guerra mondiale e dei suoi miti, è quella di leggere questi romanzi attraverso il paradigma interpretativo fornito dalle teorie sul trauma. In primo luogo, i romanzi storici possono essere considerati i sintomi dell'esperienza traumatica collettiva della Grande Guerra: l'evento, che non viene compreso e interiorizzato completamente nel momento in cui si compie, si ripresenta ossessivamente dopo un periodo di latenza, in questo caso il ritorno del conflitto si manifesta nella letteratura che torna ripetutamente a narrare l'esperienza britannica sul fronte occidentale e le sue

⁶⁹ Cfr. Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, p. 118.

⁷⁰ Cfr. Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, pp. 27-28.

⁷¹ Bernard Bergonzi, *op. cit.*, 1996, pp. 231-232. Un'esaustiva analisi della presenza di elementi del mito della Grande Guerra nella *Regeneration Trilogy*, in *Birdsong* e in altri romanzi pubblicati tra gli anni Ottanta e il Duemila, viene proposta da Virginie Renard seguendo le linee tematiche indicate da Dan Todman (orrore, morte, futilità, incapacità dei generali). Cfr. Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, pp. 91-138.

conseguenze. In secondo luogo, come spiega Whitehead: “the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterised by repetition and indirection. [...] if trauma is at all susceptible for narrative formulation it requires a literary form which departs from conventional linear sequence.”⁷² Questa tendenza è particolarmente evidente in *Birdsong* e nella sua organizzazione non cronologica che si muove continuamente tra passato e presente; in maniera simile, anche i flashback presenti nella trama della *Regeneration Trilogy* attestano del carattere intrinsecamente traumatico dell'esperienza di guerra. Inoltre, sia l'opera di Barker che il romanzo di Faulks, giustificano una lettura di questo tipo proponendo una pleora di personaggi che soffrono delle conseguenze traumatiche della loro esperienza di combattimento, i tre volumi della trilogia di Barker, in particolare, sono dominati dall'immagine dello *shell shock*, che, come suggerisce Peter Leese: “is still one of the most powerful imaginative symbols of the Great War.”⁷³

Anne Whitehead ha inoltre identificato alcune strategie narrative e stilistiche ricorrenti nella *trauma fiction*: “These include intertextuality, repetition and a dispersed or fragmented narrative voice. Novelists draw, in particular, on literary techniques that mirror at a formal level the effects of trauma.”⁷⁴ L'intertestualità è sicuramente un elemento caratterizzante delle opere appena esaminate: i romanzi discussi si costruiscono infatti attraverso il dialogo con altri testi appartenenti al canone della letteratura di guerra britannica e, nel caso della trilogia di Barker, alla letteratura medica sulla nevrosi di guerra.

4.2 I romanzi storici degli anni Duemila

Sharon Ouditt, in un articolo riguardante i romanzi storici sulla Grande Guerra, ha affermato che, seppure frammentari e non rappresentativi del conflitto nella sua interezza, i miti che affollano queste opere contemporanee non spariranno:

Can these writers do anything with this conflict other than reproduce its established myths? For the most part, it seems that Owen, Sassoon, Graves, and others have told us how to remember it, and it seems disrespectful to betray them. Perhaps we do not want those myths to be shattered. They are part of our cultural landscape and we need them to be reinforced rather than dispersed: the 'Great War,' futility, murderous absurdity, the old lie, satire, savagery, and sadness, and, at its heart, the brave, innocent white

⁷² Anne Whitehead, *op. cit.*, 2004, pp. 3-6.

⁷³ Peter Leese, *op. cit.*, 2001, p. 207.

⁷⁴ Anne Whitehead, *op. cit.*, 2004, p. 84.

male. If this picture becomes too complicated we lose a founding image of western twentieth-century irony. But the picture is, nevertheless, incomplete, fragmented. Women's story of the war, for example, is barely represented here. That of the colonial regiments is absent. So too are the many fronts other than the Western Front, which is where all the imagery, all the poetry seems to be located – and where actual monuments and acres of cemeteries stand in remembrance of those millions of individuals who, in their national, regional, and religious diversity, can only partially be assimilated into the myth.⁷⁵

L'immagine frammentaria evocata da Ouditt difetta di ciò che non è stato assimilato dalla memoria culturale britannica ed è rimasto relegato nella memoria-archivio: Ouditt segnala l'esperienza delle donne, delle truppe coloniali, e il combattimento su altri fronti come elementi scarsamente rappresentati. Le più recenti opere sulla Grande Guerra hanno colmato alcune di queste lacune, soprattutto per quanto riguarda l'impero sono stati pubblicati molti romanzi storici dedicati al coinvolgimento di truppe provenienti dalle colonie negli scontri sul fronte occidentale, ma anche in altri teatri di guerra. *A Long Long Way*⁷⁶ di Sebastian Barry e *The Canal Bridge*⁷⁷ di Tom Phelan, entrambi pubblicati nel 2005, sono due romanzi che considerano la Grande Guerra dal punto di vista della partecipazione irlandese. La memoria australiana della Grande Guerra, che si raccoglie principalmente attorno allo sbarco a Gallipoli, emerge in molti romanzi storici: Brenda Walker, *The Wing of Night*; Peter Yeldham, *Barbed Wire and Roses*; Tom Keneally, *The Daughters of Mars* e nei due romanzi storici di Steve Sailah, *A Fatal Tide* e *Killing Kitchener*.⁷⁸ L'esperienza canadese sul fronte occidentale viene invece evocata in due romanzi di successo: *The Stone Carvers* di Jane Urquhart e *Three Day Road* di Joseph Boyden.⁷⁹ Nel corso degli anni Duemila non sono inusuali romanzi che affrontano la guerra raccontando temi meno esplorati e meno popolari, oppure adottando narrazioni che si slegano completamente dal genere della letteratura di guerra. Il protagonista di *Nineteen Twenty-One*⁸⁰ di Adam Thorpe, per esempio, prova a scrivere una storia della guerra a cui non ha però partecipato; in questo modo il romanzo si sofferma sui problemi impliciti nella scrittura, nella rappresentazione del conflitto e nella creazione di una memoria letteraria. Il romanzo *The Absolutist*⁸¹ dell'irlandese John Boyne affronta il tema marginale degli obiettori di coscienza giustiziati al fronte. Andrew Cowan sceglie di raccontare la vita di una

⁷⁵ Sharon Ouditt, *op. cit.*, 2005, p. 259.

⁷⁶ Sebastian Barry, *A Long Long Way* [2005], London, Faber & Faber, 2006.

⁷⁷ Tom Phelan, *Canal Bridge*, Dublin, The Lilliput Press, 2005.

⁷⁸ Brenda Walker, *The Wing of Night*, Camberwell, Vic., Penguin, 2005; Peter Yeldham, *Barbed Wire and Roses*, Camberwell, Vic., Viking, 2007; Tom Keneally, *The Daughters of Mars*, London, Sceptre, 2012; Steve Sailah, *A Fatal Tide*, Sydney, Bantam, 2014; Steve Sailah, *Killing Kitchener*, Mosman, New South Wales, Steve Sailah, 2017.

⁷⁹ Jane Urquhart, *The Stone Carvers*, Toronto, Ont., McClelland & Stewart, 2001; Joseph Boyden, *Three Day Road*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2005.

⁸⁰ Adam Thorpe, *Nineteen Twenty-One*, London, Jonathan Cape, 2001.

⁸¹ John Boyne, *The Absolutist* [2001], London, Black Swan, 2012.

cittadina inglese in *Worthless Men*:⁸² la vicenda, ambientata nel 1916, viene narrata attraverso diversi personaggi tra i quali il protagonista, Walter Barley, che si aggira per le strade della sua città senza sapere di essere morto in Francia e di essere ormai un fantasma. Ben Elton in *Time and Time Again*⁸³ presenta una storia alternativa, mescolando fantascienza e romanzo storico, ipotizza la possibilità di viaggiare nel tempo per prevenire lo scoppio della Grande Guerra intervenendo nell'attentato di Sarajevo: in questo modo Elton crea un'ucronia in cui la linea del tempo si deforma e personaggi provenienti da diversi piani temporali – e da diversi universi storici – interagiscono per cambiare il corso della storia. La trilogia di Pat Barker e *Birdsong* appaiono chiaramente come ispirazioni di molte delle trame di queste opere successive: obiettori di coscienza erano già presenti in *The Eye in the Door*; il tema dei fantasmi aleggiava in tutta la trilogia di Pat Barker ed era centrale in *The Ghost Road*; questioni riguardanti la comunicazione dell'esperienza di guerra e la creazione della memoria vengono contemplate in *Birdsong*, inoltre il romanzo di Faulks utilizza la suddivisione in piani temporali introducendo così nella narrazione una riflessione sulla ricezione della storia del conflitto nel contemporaneo.

Anche nel *corpus* di romanzi storici esaminato in questa tesi si ritrova un racconto della Grande Guerra che è debitore nei confronti della letteratura precedente: cercando di reinserire il conflitto nel sistema culturale contemporaneo, questi testi si appropriano del mito della Grande Guerra e di quelle immagini stereotipate che permettono al lettore di localizzare immediatamente la narrazione in un contesto familiare, per usare una frase a effetto di Dan Todman: “Without mud, it wouldn't be the First World War.”⁸⁴ Oltre alla ripetizione di schemi e personaggi codificati, questi testi accolgono al loro interno anche aspetti meno noti del conflitto e si mostrano ricettivi nei confronti di quegli elementi depositati all'interno della memoria-archivio.⁸⁵ Questo studio vuole suggerire che alcuni degli argomenti trattati in questi romanzi, per via della frequenza con cui compaiono nella letteratura contemporanea, possono ormai essere considerati dei tasselli della memoria culturale del Regno Unito. In sintesi, i romanzi analizzati, pur costituendo una limitata selezione della letteratura sulla guerra pubblicata nel periodo cronologico considerato, vengono utilizzati come cartina tornasole e sono utili per rilevare quali aspetti del conflitto, precedentemente trascurati, stanno ora riemergendo con forza nella cultura popolare.

⁸² Andrew Cowan, *Worthless Men*, London, Sceptre, 2013.

⁸³ Ben Elton, *Time and Time Again* [2014], London, Black Swan, 2015.

⁸⁴ Dan Todman, *op. cit.*, 2005, p. 41.

⁸⁵ Cfr. Aleida Assmann, *op. cit.*, 2002, p. 151.

Le opere analizzate mostrano una grande attenzione alla condizione delle donne durante e dopo il conflitto. Come segnala Virginie Renard, questa tendenza era evidente già nelle opere pubblicate negli anni Novanta:

Contemporary fiction has played an important part in this overall movement of increasing interest in women and the First World War, and has helped write women back into the story of the war. [...] contemporary writers, be they male or female, include women's experience of war in their fiction and seek to depict and examine how a total war interfered with, and changed women's lives and positions in society.⁸⁶

Oltre a questa questione di genere, una sostanziale novità nelle opere in esame è quella di mostrare maggior attenzione verso le conseguenze del conflitto esperite da veterani e popolazione civile nel dopoguerra. La necessità di indagare questo argomento deriva dalle conclusioni a cui è giunta la recente storia culturale del conflitto: “One could easily argue that for some individuals the war never really ended. They lived with the consequences of war-induced loss or trauma for the rest of their lives.”⁸⁷ Questa scelta tematica ha degli ovvi risvolti pratici sui romanzi: la narrazione subisce uno spostamento temporale ed è generalmente ambientata nell'immediato dopoguerra. Le scene di combattimento e di vita di trincea lasciano quindi spazio alla rappresentazione di reduci e famiglie in lutto: immagini di veterani traumatizzati, vedove di guerra, madri e sorelle sopraffatte dal dolore per la perdita di un familiare, oppure di personaggi che perdono i propri cari a causa di malattie diffuse a seguito del conflitto compaiono praticamente in ognuno dei romanzi esaminati.⁸⁸

Un motivo che si dimostra pervasivo nel corpus di romanzi presi in esame è quello dei soldati sfigurati. Lo stallo della guerra di trincea e i miglioramenti tecnologici nelle armi da fuoco, specialmente l'introduzione della mitragliatrice, l'aumento dell'intensità e della durata dei bombardamenti e l'utilizzo degli shrapnel, hanno portato molte nuove ferite sul campo di battaglia. Se lo *shell shock* rappresenta la grande novità dal punto di vista psichiatrico, sul lato fisico, una tra le più complicate sfide che hanno dovuto affrontare i medici e i chirurghi durante la prima guerra mondiale è sicuramente costituita dalle ferite al volto. Le protezioni individuali non erano

⁸⁶ Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, pp. 127-128.

⁸⁷ Susan R. Grayzel, “Men and Women at Home”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 119.

⁸⁸ Un esempio di quest'ultimo caso è costituito dalle morti per la pandemia di influenza spagnola che fece un altissimo numero di vittime tra militari e civili. Cfr. Gina Kolata, *Epidemia. Storia della grande influenza del 1918 e della ricerca di un virus mortale*, Milano, Mondadori, 2000; Anne Rasmussen, “The Spanish Flu”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 334-357.

sufficienti a salvaguardare i soldati, l'introduzione dell'elmo d'acciaio proteggeva il capo dalle schegge e dai detriti sollevati dalle esplosioni, ma non il viso; ne consegue che il semplice sporgere la testa oltre il parapetto della trincea esponeva il soldato al rischio di una ferita al volto. Un colpo di fucile poteva asportare il naso o menomare gravemente la faccia; il frammento di un proietto d'artiglieria o un pallino di shrapnel potevano causare danni ancora più gravi. Per via della loro quantità, queste lesioni, hanno dato un importantissimo impulso allo sviluppo della chirurgia maxillofacciale, costituendo un campo di prova per la pratica della ricostruzione dei tessuti. La necessità di intervenire su questo tipo di ferite, che subì un vertiginoso incremento dopo la battaglia della Somme,⁸⁹ portò alla creazione di strutture specializzate nel trattamento dei soldati feriti al volto; nel Regno Unito, l'ospedale più famoso era il Queen Mary's Hospital di Sidcup, nel Kent, aperto nell'agosto del 1917. Tra i chirurghi che operarono all'interno dell'ospedale spicca la figura di Harold Gillies, un medico di origine neozelandese, considerato uno dei pionieri nella ricostruzione facciale.

Quello dei soldati sfigurati – le *gueules cassées*, come vengono definiti in Francia, o *men with broken faces*, in Inghilterra – è un argomento scarsamente considerato dalla storiografia. Marjorie Gehrhardt, autrice di un recente studio intitolato *The Men with Broken Faces*, sostiene che: “historians have largely overlooked the destinies of the many combatants who suffered from these wounds.”⁹⁰ Il fenomeno ha ricevuto molta attenzione da parte della letteratura medica, ma secondo l'autrice:

Traditionally, this group of veterans and their role in wartime and interwar years have been little explored. Considering the number of and the role played by disfigured veterans, it is surprising that they seldom appear as a focus of attention amongst the plentiful studies of the First World War and its aftermath.⁹¹

Un numero speciale della rivista *Journal of War and Culture Studies* ha recentemente approfondito questo tema; tra le intenzioni dei curatori del volume, David Houston Jones e la stessa Gehrhardt, vi è quella di fare luce su quello che considerano: “the relatively neglected cultural history of the facially injured soldiers of WW1.”⁹² Tra la letteratura recente sull'argomento, i due

⁸⁹ Cfr. Andrew Bamji, “Facial Surgery: The Patient's Experience”, in *Facing Armageddon. The First World War Experienced*, Hugh Cecil, Peter H. Liddle, (a cura di), London, Cooper, 1996, p. 494.

⁹⁰ Marjorie Gehrhardt, *The Men with Broken Faces. Gueules Cassées of the First World War*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, 2015, p. xi.

⁹¹ *Ibidem*, p. 8.

⁹² David H. Jones, Marjorie Gehrhardt, “Introduction: The Legacy of the Gueules Cassées: From Surgery to Art”, *Journal of War and Culture Studies*, 10, 1, 2017, p. 1.

curatori segnalano una tendenza ad analizzare questo fenomeno dal punto di vista medico o artistico: tra questi spicca lo studio di Sophie Delaporte, *Les Gueules Cassées. Les Blessés de la Face de la Grande Guerre*, pubblicato nel 1996, che è considerato un antesignano in questo campo.⁹³ Nel suo studio, Marjorie Gehrhardt denuncia la difficoltà di determinare delle cifre esatte dei feriti al volto, ma indica come affidabili le statistiche desunte dalla letteratura precedente: circa 500.000 soldati francesi hanno ricevuto ferite al volto;⁹⁴ in Germania i dati indicano circa 300.000 vittime di ferite facciali;⁹⁵ le stime per l'esercito britannico ammontano invece a circa 60.500 casi di ferite alla testa o agli occhi.⁹⁶ Gehrhardt precisa che va poi fatta una distinzione tra chi è stato ferito al viso, e chi ha invece subito danni permanenti a livello estetico o funzionale tanto da essere considerato disabile o sfigurato. In termini generali, secondo Jay Winter, il numero dei soldati che subirono ferite al volto si aggira attorno al dodici per cento; all'interno di questo numero si stima che il quattro per cento dei soldati rimase sfigurato: "Since in Britain, France, and Germany alone, roughly 7 million men were wounded, about 280,000 disfigured men in these three countries alone returned home after the First World War."⁹⁷ È nuovamente il caso francese a detenere il record di soldati sfigurati, con un numero che si aggira tra i 10,000 e i 15,000 uomini,⁹⁸ mentre per il Regno Unito alcuni dati sono desumibili dal numero di operazioni effettuate presso il Queen's Hospital di Sidcup, il più grande centro specializzato in chirurgia maxillofaciale del tempo in Gran Bretagna, in cui circa 5.000 pazienti sono stati curati tra il 1917 e il 1925, per un totale di oltre 11.000 interventi chirurgici effettuati.⁹⁹

Dal punto di vista storico e sociale, il paese in cui il fenomeno delle ferite facciali ha avuto maggiore risonanza è la Francia. Oltre al maggior numero di casi, a contribuire a questo primato concorre il fatto che nel 1921 venne creata la *Union des Blessés de la Face*, un'associazione rivolta a – e formata da – veterani sfigurati che intendeva fornire aiuti pratici e supporto morale ai propri

⁹³ Tra gli articoli e le monografie segnalate nell'articolo quelli che fanno riferimento all'esperienza britannica sono: Andrew Bamji, *op. cit.*, 1996; Suzannah Biernoff, "Flesh Poems: Henry Tonks and the Art of Surgery", *Visual Culture in Britain*, 11, 1, 2010, pp. 25-47.

⁹⁴ Cfr. Sophie Delaporte, *Les Gueules Cassées. Les Blessés de la Face de la Grande Guerre*, Paris, Noësis, 1996, p. 30.

⁹⁵ Michael Hagner citato in Marjorie Gehrhardt, *op. cit.*, 2015, p. 4.

⁹⁶ Cfr. Joanna Bourke, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*, London, Reaktion Books, 1996, p. 33.

⁹⁷ Jay Winter, "Forms of Kinship and Remembrance in the Aftermath of the Great War", in *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Jay Winter, Emmanuel Sivan, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 48.

⁹⁸ Cfr. Marjorie Gehrhardt, *op. cit.*, 2015, p. 5.

⁹⁹ Cfr. Andrew Bamji, *op. cit.*, 1996, p. 495.

membri, aggiungendosi agli interventi sociali ed economici di natura statale. L'esistenza dell'associazione ha garantito visibilità pubblica e potere politico a questa categoria di veterani, cosa che non si è verificata in altre nazioni. Il fenomeno delle *gueules cassées* ha un forte valore simbolico in quanto i veterani sfigurati potevano quasi essere considerati una metafora del conflitto; scrive infatti Gehrhardt:

Gueules cassées were powerful walking reminders of the war in the 1920s and 1930s; as such they were potentially controversial 'sites of memory.' Disfigured veterans, maybe more than any other mutilated combatants, had an iconic value, functioning as embodiments of the physical and psychological wounds caused by the First World War.¹⁰⁰

Un esempio eclatante di questo valore testimoniale è dimostrato dalla scelta del primo ministro francese George Clemenceau di strumentalizzare questo tipo di ferita invitando dei veterani sfigurati alla conferenza di Parigi del 1919, questo episodio viene rimarcato anche dagli storici Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker: “una delegazione di *gueules cassées* e di grandi invalidi [venne] posta come rimprovero vivente, ma anche usata a guisa di insolita scenografia, dietro il tavolo dove, il 28 giugno 1919, venne firmato il Trattato di Versailles.”¹⁰¹ Un'ulteriore occasione di visibilità per i mutilati facciali francesi, nell'immediato dopoguerra, è stata fornita dal film muto *J'Accuse* di Abel Gance;¹⁰² nella pellicola, le *gueules cassées* furono reclutate per ricoprire la parte dei morti nella celebre scena del film in cui i cadaveri dei soldati si alzano dalle loro tombe e tornano a marciare verso i loro villaggi. Anche in Germania, in questo caso attraverso la fotografia, le ferite al viso sono state utilizzate per criticare la guerra: nel pamphlet di Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, pubblicato nel 1924 e scritto in quattro lingue, compaiono fotografie che documentano gli orrori della guerra giustapposte a slogan di propaganda e immagini di personalità di spicco ritratte in momenti di relax; corpi mutilati, fosse comuni, e soprattutto soldati sfigurati, accompagnati da didascalie ironiche, veicolano perfettamente il messaggio pacifista dell'autore. A fare da controparte a queste esposizioni pubbliche, spesso dettate da mere motivazioni politiche, c'è lo stigma sociale che la gravità di molte ferite al volto comportava: i soldati ricoverati a Sidcup, per esempio, erano incoraggiati a uscire dai reparti e a passeggiare nei dintorni dell'ospedale, ma la preoccupazione di turbare i civili per via dell'aspetto mostruoso dei loro visi

¹⁰⁰ Marjorie Gehrhardt, *op. cit.*, 2015, p. 21.

¹⁰¹ Stéphane Audoin-Rouzeau, Annette Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, Torino, Einaudi, 2002, p. 217.

¹⁰² *J'Accuse*. Sceneggiatura: Abel Gance. Regia: Abel Gance. Interpreti: Romuald Joubé, Maxime Desjardins, Séverin-Mars. Pathé Frères, 1919. Il film uscì anche in una seconda versione nel 1937.

convinceva molti pazienti a rinunciare alle uscite. Per limitare il contatto tra i pazienti e la popolazione civile vennero anche adottate delle misure precauzionali: “some of the benches along the road from Queen's Hospital to Sidcup, were painted blue for wounded soldiers only, so that local residents would know that the occupant of such a bench was likely to have some hideous facial injury.”¹⁰³ Il paradosso che si viene a creare è che coloro che portano le tracce della guerra sul loro volto, capaci di testimoniare dell'orrore e dell'insensatezza del conflitto, finivano spesso per isolarsi o per essere evitati: le ferite facciali diventano quindi un tema molto interessante per quanto riguarda le dinamiche del ricordo. Jay Winter ha dedicato una riflessione a questa categoria di mutilati e all'isolamento che la caratterizza:

These men bore the traces of war in so direct and unvarnished a way that it – and they – could not be faced. They had to be hidden, but that exile, that exclusion, was not the end of their story. Through marginalization, they created their own organizations, their own ceremonies, their own monuments, their own social lives. Theirs was a world apart.¹⁰⁴

La cura delle ferite facciali fornisce interessanti spunti di ricerca in quanto richiede l'interazione di diverse discipline: oltre al lavoro svolto dai chirurghi maxillofacciali, era di vitale importanza il ruolo dei dentisti e degli artisti. Se la collaborazione tra diverse sfere della medicina appare chiara, il ruolo dell'arte va considerato in almeno due istanze. Molti artisti vennero impiegati per ritrarre il processo di ricostruzione facciale; i pazienti venivano ritratti all'arrivo in ospedale e poi nelle fasi di recupero post-operatorio. Tra gli artisti che lavorarono a Sidcup il più famoso è certamente Henry Tonks, chirurgo, oltre che professore di disegno e anatomia presso la Slade School of Fine Art di Londra.¹⁰⁵ In secondo luogo, gli artisti venivano impiegati, nei casi in cui la chirurgia non riusciva a ottenere risultati soddisfacenti, nella costruzione di maschere per celare i danni al volto dei pazienti. Tra i casi più celebri quello di Francis Derwent Wood che istituì il Mask for Facial Disfigurement Department presso il 3rd London General Hospital di Londra e l'American Red Cross Studio for Portrait and Masks for Mutilated Soldiers aperto da Anna Coleman Ladd nel 1918 a Parigi.¹⁰⁶

¹⁰³ Andrew Bamji, *op. cit.*, 1996, p. 498.

¹⁰⁴ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, pp. 143-144.

¹⁰⁵ I ritratti a pastello dei pazienti di Sidcup realizzati da Henry Tonks sono stati restaurati tra il 2008 e il 2012 e sono attualmente conservati presso gli archivi dello University College London e del Royal College of Surgeons of England. Cfr. Suzannah Biernoff, *op. cit.*, 2010, p. 35. I ritratti di Henry Tonks sono accessibili online sul sito curato da Andrew Bamji: <http://www.gilliesarchives.org.uk/tonkspastels.htm>. Visualizzato il 25/11/2018.

¹⁰⁶ Per un approfondimento sulla creazione delle maschere per i soldati sfigurati cfr. Suzannah Biernoff, “The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain”, *Social History of Medicine*, 24, 3, 2011, pp. 666-685; David M. Lubin, “Masks, Mutilation, and Modernity: Anna Coleman Ladd and the First World War”, *Archives of American Art Journal*, 47, 3/4, 2008, pp. 4-15; Marjorie Gehrhardt, *op. cit.*, 2015, pp. 41-51.

Secondo Marjorie Gehrhardt, sia in Francia che nel regno Unito, è oggi visibile un crescente interesse per le *gueules cassées*: la scomparsa degli ultimi veterani e l'occasione del centenario della Grande Guerra hanno sicuramente costituito uno stimolo per riconsiderare la storia e la storiografia del conflitto,¹⁰⁷ ma anche la recente attenzione che è stata riservata a questo tema da parte della letteratura e del cinema è degna di nota:¹⁰⁸ tre dei romanzi esaminati in questa tesi riguardano questo argomento.

4.2.1 *My Dear, I Wanted to Tell You* di Louisa Young

My Dear, I Wanted to Tell You è uscito nel 2011 ed è il primo volume di una serie di romanzi. Nel 2014 Young ha pubblicato un sequel dal titolo *The Heroes' Welcome* che prosegue la trama del primo volume esplorando le vite dei protagonisti nel dopoguerra. Un terzo volume, intitolato *Devotion*, è uscito nel 2016 e si concentra sugli anni che precedono la seconda guerra mondiale.¹⁰⁹

L'origine del titolo del romanzo necessita di un'estesa spiegazione per essere compreso. *My Dear, I Wanted to Tell You* è una frase derivata da un oggetto reale, in uso tra il corpo di spedizione britannico oltremarino, che è diventato quasi iconico: la Field Service Post Card. Questa cartolina era un mezzo di comunicazione rapido e di facile utilizzo che consisteva in un formulario precompilato contenente delle opzioni da scegliere, l'unica cosa che il soldato doveva fare era riempire dei campi con il proprio nome e la data, successivamente poteva scegliere alcune frasi – cancellando quelle indesiderate – che servivano a comunicare al destinatario delle semplici informazioni: lo stato di salute del mittente e l'avvenuta ricezione della posta o di eventuali pacchi da casa.¹¹⁰ La cartolina aveva il vantaggio di arrivare più rapidamente a destinazione, dato che, non prevedendo un testo scritto dai soldati, non doveva passare per la censura prima di essere spedita. Come nota Paul Fussell, la Field Service Post Card era caratterizzata da un implicito ottimismo dato che non consentiva di comunicare menomazioni gravi come la perdita di un arto o ferite che non

¹⁰⁷ Cfr. Marjorie Gehrhardt, *op. cit.*, 2015, p. 17.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 12. Tra le opere contemporanee elencate da Gehrhardt troviamo: Marc Dugain, *La Chambre des Officiers*, Paris, Lattès, 1998; *La Chambre des Officiers*. Sceneggiatura: Marc Dugain, François Dupeyron. Regia: François Dupeyron. Interpreti: Eric Caravaca, Denis Podalydès, Grégori Derangère. ARP Sélection, 2000. Pierre Lemaître, *Au-Revoir là-haute*, Paris, Albin Michel, 2013.

¹⁰⁹ A settembre 2018, il sito ufficiale della scrittrice annunciava un quarto volume in fase di preparazione. Cfr. <http://www.louisayoung.co.uk>. Visualizzato il 25/09/2018.

¹¹⁰ Una fotografia della Field Service Post Card è consultabile nella collezione online dell'Imperial War Museum. "Photographs – British Field Service Postcard, First World War." Accessibile a: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205131476>. Visualizzato il 25/09/2018.

permettevano alcun tipo di recupero – le opzioni presenti nel formulario permettevano infatti di distinguere solamente tra lo stare molto bene o l'essere ricoverati in ospedale ed essere in fase di miglioramento;¹¹¹ ciò la rendeva poco efficace, tanto che i soldati la utilizzavano prevalentemente per assicurare i familiari dopo una battaglia: “The Field Service Post Card was most commonly used just this way: it was sent – with everything crossed out except 'I am quite well' – immediately after a battle which relatives might suspect their soldiers had been in.”¹¹² Una cartolina simile veniva distribuita anche ai soldati che transitavano per gli ospedali da campo nelle immediate retrovie: questa utilizzava lo stesso principio della Field Service Post Card, ma conteneva un minor numero di opzioni e informazioni. Il formulario della cartolina in questione appariva grossomodo così:

My dear (name)
I want to tell you, before any telegram arrives, that I was admitted to
36 Casualty Clearing Station
B.E.F.
on (date) with a slight / serious wound in my (part of the body).

Il soldato poteva in questo caso aggiungere solamente il nome del destinatario, la data, indicare la gravità della ferita e in che parte del corpo si trovava e apporre la propria firma in calce; la prima frase della cartolina richiama il titolo del romanzo. In un'intervista, contenuta nell'edizione economica del romanzo, Louisa Young spiega di aver visto una di queste cartoline esposta in una mostra organizzata alla Wellcome Collection di Londra e di essersi interrogata riguardo alla storia in potenza rappresentata da quell'oggetto.¹¹³ Scegliendo un titolo che richiama la cartolina precompilata Young compie due azioni significative: innanzitutto lega il romanzo all'idea del soldato ferito, dettaglio che appare immediatamente chiaro a chi ha una conoscenza della storia del conflitto o si è imbattuto in questo oggetto in un museo; in secondo luogo, sottolinea la necessità di un legame materiale per accedere al passato. Questa strategia della letteratura di utilizzare un oggetto reale per raccontare una storia legata alla Grande Guerra non è un caso isolato, Virginie Renard ha affermato che: “Typically, contemporary Great War novels reproduce, imitate, and

¹¹¹ Cfr. Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, p. 185.

¹¹² *Ibidem*, p. 184.

¹¹³ Cfr. Louisa Young, *My Dear, I Wanted to Tell You* [2011], London, Harper, 2012, n.p. Le successive citazioni saranno indicate tra parentesi nel testo come *MD*. La mostra a cui fa riferimento l'autrice è con tutta probabilità *War and Medicine*, tenutasi alla Wellcome Collection di Londra dal 22 novembre 2008 al 15 febbraio 2009. Dettagli sulla mostra sono accessibili a: <https://wellcomecollection.org/exhibitions/W302KCKAACcAPqi5>. Visualizzato il 28/10/2018.

incorporate the objects of the past that have made the war real to their writers, such as letters, photos, news clippings, war cemeteries and monuments, thus deploying the remnants of the past within their own textuality.”¹¹⁴ Una Field Post Card compare nel racconto *Evermore* di Julian Barnes, dove è riprodotta graficamente sulla pagina;¹¹⁵ in *Regeneration* viene interpolata la dichiarazione di Siegfried Sassoon contro la guerra;¹¹⁶ altri testi reali, in questo caso le liste dei nomi incise sui monumenti ai caduti, vengono poi riprodotti in *Evermore* e in *Birdsong*. In questo senso è interessante segnalare anche la pubblicazione di un'antologia di racconti del 2014 intitolata *The Great War. Stories Inspired by Objects from the First World War*.¹¹⁷ Agli autori presenti nell'antologia, tra cui figurano nomi di spicco come Michael Morpurgo e John Boyne, è stato chiesto di scrivere un racconto ispirandosi a un oggetto reale della prima guerra mondiale; gli oggetti scelti variano dall'elmo inglese, alla bussola, fino al manifesto di propaganda e rappresentano un legame tangibile con il passato. Secondo Ann-Marie Einhaus:

This concept adopts an approach that historians, archivists and museum professionals have taken for years; that is, the accessing of a past no longer accessible through eye-witnesses via physical objects. By imaginatively animating a number of objects of the kind that readers are likely to encounter in museum exhibits or online repositories, the collection seeks to bridge a widening gap between the past experience of war and its commemoration and understanding in the present.¹¹⁸

Lo stesso concetto è all'opera in *My Dear, I Wanted to Tell You* in cui l'apice della narrazione è raggiunto proprio nel momento in cui il protagonista viene ferito e invia alla sua amata la cartolina precompilata evocata dal titolo. La tangibilità dell'oggetto, seppur non riprodotto in fac-simile all'interno del romanzo, fa da ponte tra presente e passato. Il lettore meno informato può apprezzare questo meccanismo grazie alle dichiarazioni dell'autrice: Louisa Young ha infatti chiarito il significato del titolo e l'origine dell'idea in interviste che spesso sono entrate nello spazio fisico del romanzo come elementi del paratesto in appendice al libro. Inoltre, la necessità di legare la narrazione a oggetti reali è dimostrata anche dal fatto che Young incorpora molti altri testi nella narrazione. Un esempio di riproduzione di un testo originale nel romanzo è costituito dall'articolo del *Daily Chronicle* sulla battaglia della Somme pubblicato il 3 luglio 1916¹¹⁹ (Cfr. *MD*, p.149).

¹¹⁴ Virginie Renard, *op. cit.*, 2008, p. 290.

¹¹⁵ Julian Barnes, *op. cit.*, 2007, p. 346.

¹¹⁶ Pat Barker, *op. cit.*, 2014, pp. 5-6.

¹¹⁷ David Almond, John Boyne, et al., *The Great War. Stories Inspired by Objects from the First World War*, London, Walker Books, 2014.

¹¹⁸ Ann-Marie Einhaus, *op. cit.*, 2016, p. 194.

¹¹⁹ Cfr. “The First Official Reports”, *The Daily Chronicle*, 3 luglio 1916, p. 3.

Molti capitoli del libro sono strutturati come scambi epistolari tra i vari personaggi; un caso interessante è costituito da una lettera inviata dal fronte che contiene, come succedeva effettivamente alle lettere spedite dai soldati a casa, i segni neri dell'ufficiale incaricato della censura che rendono illeggibili le informazioni che non potevano essere trasmesse (Cfr. *MD*, pp. 294-295).¹²⁰ Pur trattandosi di missive immaginarie, la storia raccontata attraverso questo espediente permette di riflettere sull'importanza dei documenti d'archivio – intesi nel senso più ampio del termine, quindi sia come testi che come oggetti – per addentrarsi nella storia di eventi di cui non esistono più testimoni oculari, sottolineando quindi con forza la natura testuale del passato.

Il romanzo di Louisa Young mostra poi un'ulteriore similitudine con i romanzi storici sulla Grande Guerra pubblicati negli anni Novanta. In un intervento sul *Telegraph Online*, Young ha dichiarato che l'idea di scrivere il romanzo è praticamente nata scrivendo il suo primo libro: *A Great Task of Happiness. The Life of Kathleen Scott* che è la biografia della nonna.¹²¹ Kathleen Scott era una scultrice che lavorò alla costruzione di modelli dei visi dei soldati sfigurati per aiutare i medici nella chirurgia ricostruttiva.¹²² La guerra è per Young, come per Pat Barker e Sebastian Faulks, parte della storia familiare e il romanzo è in un certo modo un omaggio al lavoro della nonna; Kathleen Scott viene menzionata con il suo nome reale in diverse occasioni e compare anche a fianco di Henry Tonks, all'opera presso l'ospedale di Sidcup, intenta a realizzare un calco del viso di uno dei protagonisti del romanzo (Cfr. *MD*, pp. 284-285; p. 302).

My Dear, I Wanted to Tell You si apre con un prologo che, attraverso un flash forward, trasporta immediatamente il lettore sul fronte occidentale nel giugno del 1917. Una serie di forti esplosioni vengono descritte attraverso gli effetti che hanno sui soldati, sottolineando le reazioni fisiche che si producono nei loro corpi:

¹²⁰ La censura della corrispondenza in tempo di guerra viene discussa in un recente saggio di Alice Kelly: “A further epistolary wartime innovation was prompted by the Defence of the Realm Act (DORA), introduced in early August 1914, which resulted in the censorship of letters going from the war zones to the home front. This new culture of censorship meant that letters were no longer a private form but a public one, where every letter would be read initially by someone other than its intended recipient. Censorship of soldiers' letters was undertaken by junior officers, with content such as troop movements, battle plans, locations, criticism of superiors, or even the weather, censored in order to maintain morale at home.” Alice Kelly, “Words from Home: Wartime Correspondences”, in *The Edinburgh Companion to the First World War and the Arts*, Ann-Marie Einhaus, Katherine Isobel Baxter, (a cura di), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 80-81.

¹²¹ Louisa Young, *A Great Task of Happiness. The Life of Kathleen Scott*, London, Macmillan, 1995.

¹²² Cfr. Louisa Young, “Wigtown Festival: Louisa Young on My Dear, I Wanted to Tell You”, *The Telegraph Online*, 13 settembre 2012, n. p. Accessibile a: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/9541310/Wigtown-Festival-Louisa-Young-on-My-Dear-I-Wanted-to-Tell-You.html>. Visualizzato il 28/10/2018.

France, 7 June 1917, 3.10 a.m.

It had been a warm night. Summery. Quiet, as such nights go.

The shattering roar of the explosions was so very sudden, cracking through the physicality of air and earth, that every battered *skull*, and every baffled *brain* within those *skulls*, was shaken by it, and every surviving thought was shaken out. It shuddered *eardrums* and set *livers* quivering; it ran under *skin*, set up counter-waves of *blood* in *veins* and *arteries*, pierced rocking into the tiny canals of the sponge of the *bone marrow*. It clenched *hearts*, broke *teeth*, and reverberated in *synapses* and the spaces between *cells*. The men became a part of the noise, drowned in it, dismembered by it, saturated. They were of it. It was of them.

They were all used to that. (*MD*, p. 9. Corsivo mio)

Soffermandosi sui molti aspetti anatomici, Young pone immediatamente l'attenzione sul rapporto tra la guerra e il corpo del soldato, analogia che, sommata al titolo, suggerisce nuovamente la correlazione tra il romanzo e le conseguenze fisiche e mediche del combattimento. Le indicazioni geografiche e temporali forniscono al lettore informazioni storiche di rilievo, gli eventi raccontati si riferiscono infatti alla battaglia di Messines, che vede la sua fase conclusiva nel giugno del 1917 con l'esplosione di ventiquattro tunnel di mina scavati dalle compagnie di zappatori dei *Royal Engineers* sotto le linee nemiche e la successiva riconquista del Messines Ridge.¹²³ La forza dell'esplosione fu tale che fu sentita in tutto il fronte e persino lungo le coste dell'Inghilterra. Il resto del prologo è organizzato in brevi paragrafi che, dopo una localizzazione geografica, introducono alcuni dei personaggi principali e descrivono la loro reazione alle esplosioni. Queste descrizioni vanno a costituire una sorta di carrellata cinematografica a volo d'uccello che muove da Londra fino a Berlino:

In London, Nadine Waveney, startled from dull pre-dawn somnolence at the night desk [...]

In Kent, Julia Locke sat bolt upright in bed [...]

In the Channel, the waters wandered suddenly this way and that [...]

At Calais, a handful of late-carousing sailors paused and turned.

At Étaples, a sentry awoke with a sharp nod [...]

Beyond Paris, a displaced peasant sleeping on a sack didn't bother to wake. [...]

In the Reserve Line those who slept leapt awake [...]

Up the line, the Allied men in their trenches reeled with the earth around them [...]

Across no man's land the soldiers flew up in the air [...] and in Berlin wives and girlfriends sat up at night desks and in bed. (*MD*, pp. 9-11)

Come per esempi precedenti di letteratura retrospettiva sul conflitto, anche in questo caso la

¹²³ Nella preparazione dei tunnel di mina prima della battaglia di Messines ebbe un ruolo di primo piano la 1st Australian Tunnelling Company che fu impegnata soprattutto nel settore di Hill 60 a sud-est della città di Ypres. La vicenda della compagnia australiana è raccontata anche in un film del 2010: *Beneath Hill 60*. Sceneggiatura: David Roach. Regia: Jeremy Sims. Interpreti: Brendan Cowell, Gyton Grantley, Aden Young, Bella Heathcote. Paramount Pictures, 2010. L'ulteriore rimando è al romanzo *Birdsong*, dove i minatori impiegati nello scavo dei tunnel sono i protagonisti della trama e dove vengono nominati proprio i lavori di scavo e di mina a Messines. Cfr. *BS*, p.125; p. 371; p. 382; p. 428.

temporalità del conflitto viene travalicata: la narrazione vera e propria inizia infatti molto prima del 1917, nell'infanzia dei protagonisti. Il romanzo, che presenta un intertitolo per ogni capitolo con una precisa indicazione geografica e temporale, comincia nel Natale del 1907 e osserva poi la vita di diversi personaggi durante gli anni della prima guerra mondiale fino al periodo immediatamente successivo all'armistizio; l'ultimo capitolo del libro è ambientato nel Natale del 1918. Il primo capitolo introduce i due protagonisti e li inquadra entro alcune categorie sociali ben definite: Riley Purefoy, di famiglia operaia, e Nadine Waveney, figlia di un direttore d'orchestra e di madre francese. Già nelle prime pagine del romanzo emerge con forza la differenza di classe che separa il giovane ragazzino della *working class* dalla figlia di una ricca coppia borghese. Il primo incontro tra i due avviene nei Kensington Garden e prosegue nella casa di Nadine dove Riley, dopo essere stato colpito al viso da una palla di neve ed essere caduto nello stagno del parco, viene accompagnato per asciugarsi e scaldarsi. Gli anni che separano quel Natale dallo scoppio della prima guerra mondiale sono riassunti nel capitolo seguente che vede Riley inserirsi sempre più nel mondo benestante dei Waveney, grazie all'aiuto di Sir Alfred, un pittore conosciuto in casa loro, che prima lo utilizza come modello per un quadro e successivamente lo assume come tuttore. Quest'opportunità permetterà a Riley di imparare a dipingere, di migliorare la propria istruzione e di frequentare persone di estrazione sociale più elevata come Nadine e gli altri studenti che frequentano lo studio dell'artista per prendere lezioni di pittura. Il libro si presenta inizialmente come una sorta di romanzo di formazione in cui il giovane dotato e volenteroso riesce, grazie all'aiuto di un benefattore, a migliorare la propria situazione, a trovare un lavoro, e a crearsi una posizione stabile in una casa rispettabile. L'infanzia del protagonista è descritta in questi termini: “The year of Riley's late childhood were, by any standard, long and nourishing and golden.” (*MD*, p. 25). Il romanzo rispecchia, in questa struttura iniziale, molta letteratura di guerra in cui gli anni che precedono il conflitto sono dipinti come un'età dell'oro: la trilogia di Siegfried Sassoon e il romanzo di Robert Graves sono entrambi strutturati in questa maniera, la sensazione che il periodo prebellico fosse un momento idilliaco, una sorta di *golden age* fatta di pace e prosperità è una concezione molto diffusa. L'ultimo grande conflitto combattuto su suolo europeo è stata infatti la guerra franco-prussiana del 1870-1871. Robin Prior e Trevor Wilson supportano quest'opinione con solide motivazioni storiche:

In the century before 1914, wars between European states had been few and brief. Also during that

century, European living standards (certainly in the industrializing west) had begun markedly to rise. With the seemingly irresistible development of an international industrial economy, of liberal systems of government, and of socialist ideals, the day seemed to be approaching when both endemic poverty and conflict between nations would become a thing of the past.¹²⁴

In questo lasso di tempo Riley e Nadine si avvicinano e iniziano a provare attrazione l'uno per l'altra, un momento di intimità a casa di Sir Alfred permette un primo contatto fisico e segna l'inizio di quella che sarà destinata a essere più di un'amicizia:

He was not going to kiss her. He must not kiss her. He reached out his hand and, very gently, he laid it at the side of her waist, on the curve. This seemed to him less bad than a kiss, and almost as good. His hand settled there: strong, white, paint-stained. She felt its weight, felt how right it felt, felt its possibilities. The hand relaxed. They stood there for a moment of unutterable perfection. (*MD*, p. 31)

L'amore nascente tra i due è però destinato a essere ostacolato: la differenza di classe – Jacqueline, la madre di Nadine, non vede di buon occhio l'interesse della figlia per un ragazzo di una classe sociale inferiore – e il precipitare degli eventi su scala mondiale concorreranno a mettere fine alla relazione tra i due ragazzi.

Le fasi iniziali della guerra e il clima di euforia generale dell'agosto 1914 sono descritti attraverso i dialoghi e i pensieri dei personaggi che ripetono quelli che ormai sono considerati solamente degli ingenui cliché. Young riproduce un esempio del classico discorso propagandistico delle prime settimane di guerra attraverso la descrizione che Riley fa di un sergente in un centro di reclutamento:

the sergeant [was] pointing at men in the crowd, telling them they had to go to France because gallant little Belgium needed them. He'd seen gallant little Belgium on a poster: she was a beautiful woman in a nightie, apparently, being chased by a red-eyed Hun demon in a helmet with a point on it. (*MD*, p. 36)

Mentre posa come modello per Terence, uno degli studenti d'arte di Sir Alfred, Riley riflette su quanto sta accadendo oltremania e rievoca alcune delle leggende che circolavano nei primi mesi di guerra come l'episodio degli angeli di Mons o le dicerie sulla cattiveria dei tedeschi: “While Terence drew him, he thought about what he read in the papers: angels appearing on the battlefield, the evil demon Hun, and the boys Over There;” (*MD*, p. 35); durante un'altra sessione di posa per Terence, è invece quest'ultimo a ribadire la credenza diffusa di una guerra di breve durata: “of course it will be over by Christmas.” (*MD*, p. 40). Tutti questi elementi sono entrati a far parte

¹²⁴ Robert Prior, Trevor Wilson, *op. cit.*, 2000, p. 319.

dell'immagine popolare della guerra, sono concetti che sono stati trasmessi attraverso innumerevoli rappresentazioni culturali e costituiscono parte integrante del mito della Grande Guerra: come il fango e il filo spinato, un affresco del conflitto sarebbe incompleto senza un riferimento a uno di questi aspetti.

Nello stesso capitolo l'autrice ribadisce la marcata stratificazione della società dell'epoca e lo fa attraverso la questione dell'arruolamento. Bethan, la madre di Riley, ammonisce il figlio, ricordandogli che arruolandosi farebbe solo il gioco della classe dirigente: “But don't you go joining up,' she said. 'The army's just another trick they play on us.' Her dad, Riley knew, had been killed somewhere in Africa, in the army. 'You don't want to go getting involved with abroad,' Bethan said.” (MD, p. 35). Anche per il giovane Terence la partecipazione alla guerra ha a che fare con il ceto sociale di appartenenza: nella sua visione del mondo le persone con un temperamento artistico e sensibile non sono fatte per il combattimento, ma il discorso è diverso per gli appartenenti alla classe operaia, solitamente privi di tali qualità. Riley rappresenta, secondo Terence, un'eccezione nella categoria, parlando di se stesso e di Sir Alfred afferma: “Men like him – like us – aren't the type. But you – you're different but I do think that you also have an artistic temperament. No, I do. Considering you've had no proper training you're bloody talented. Which some people might be surprised by, you being, as it were, working class...” (MD, p. 40). Ciò che spingerà Riley ad arruolarsi non sarà però la propaganda anti tedesca, né il sentimento patriottico o l'appartenenza di classe, ma una somma di eventi personali. Una notte, dopo aver posato per Terence nel suo appartamento, e dopo avere bevuto parecchio vino e whisky, Riley si ritrova ubriaco, sdraiato sul letto, mentre Terence gli pratica del sesso orale. Ripresosi e fuggito in strada sotto la pioggia, la rabbia e la vergogna per quanto accaduto portano Riley verso un centro di reclutamento dove si arruola per l'intera durata della guerra. Come indicato da Virginie Renard, questo è un tratto comune a molta letteratura contemporanea sulla Grande Guerra: “Soldiers usually enlist not because they believe in the righteousness of the cause, but for personal reasons, as a means of escaping an existential crisis.”¹²⁵ In Riley si forma l'idea di essere stato usato da un ragazzo ricco e la sua rabbia si concretizza in un'invettiva nei confronti della classe borghese e snob di cui Terence e la famiglia Waveney fanno parte:

A big girl's blouse, a posh man's plaything with a fake posh accent, nancy boy to a nancy posh artist in nancy fucking Kensington smoking fucking cigars. Sensitivity, my arse. Artistic temperament and

¹²⁵ Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, p. 105.

fucking sensitivity. Fucking posh fucking [...] Bloody Waveney's, bloody bloody posh bastards all the fucking same. Not good enough for their girl, only fit to be used by their boy. (MD, pp. 42-43. Corsivo dell'autrice)

La partenza di Riley avviene in tutta fretta: prenderà congedo da Sir Alfred, ma non dai suoi genitori, a cui destinerà solo una lettera di saluto, e nemmeno da Nadine a cui indirizzerà una breve lettera di commiato che consegnerà nelle mani alla madre di lei. Il successivo capitolo è già ambientato nei campi delle Fiandre nell'ottobre del 1914 e vede Riley viaggiare in direzione del fronte con quelli che saranno i suoi commilitoni.

Nadine è la controparte femminile di Riley: figlia della borghesia londinese, è una ragazza dalle idee moderne, vorrebbe viaggiare e coltivare la passione per la pittura nonostante l'opposizione della madre che la vorrebbe sistemata con un buon matrimonio. Il rapporto tra Nadine e la madre si incrina dopo la partenza di Riley per il fronte, Jacqueline sente di essersi sbarazzata di un problema e cerca invano di trovare un marito per la figlia, ma a dispetto dei suoi tentativi, Nadine decide di emanciparsi e di diventare crocerossina presso un ospedale di Chelsea: questo le permetterà di allontanarsi dalla sfera familiare e di trasferirsi presso l'ospedale in cui presta servizio.

Nei capitoli ambientati sul fronte occidentale fa la sua comparsa il secondo protagonista maschile del romanzo, il capitano Peter Locke. Peter è l'ufficiale della compagnia di Riley ed è lo stereotipo del giovane inglese benestante educato nelle *public school*: ha una formazione universitaria alle spalle, è un'amante della musica, lavora nella ditta di famiglia – la Locke and Locke – ed è sposato con Julia con cui vive nella residenza di Locke Hill. Tra Riley e Peter si instaurerà immediatamente un rapporto di stima, l'ufficiale rimarrà inizialmente stupito dal livello di istruzione di Riley e in seguito dalle sue capacità, tanto che Riley verrà promosso prima a sottotenente e poi a capitano diventando, come il Billy Prior di *Regeneration*, un *temporary gentleman*.

Nel romanzo, oltre a Nadine, vi sono però altre due protagoniste femminili, si tratta di due persone legate a Peter: la moglie Julia e la cugina Rose. Julia incarna il ruolo della donna di buona famiglia la cui realizzazione personale e sociale si è concretizzata nel matrimonio con Peter, la sua figura è lo stereotipo della donna attraente priva di qualsiasi qualità o abilità, se non quella di gestire la casa e di compiacere il marito. Rose, al contrario, è una donna determinata, ma poco attraente, non si è mai sposata e vive a Locke Hill con il cugino Peter; nel 1913 ha preso la decisione di diventare infermiera, all'inizio del romanzo è assegnata a un ospedale vicino a Folkestone, ma

successivamente presterà servizio nell'ospedale di Sidcup. L'intera vicenda ruota attorno all'interazione tra questi cinque personaggi che forniscono cinque diversi punti di vista sul conflitto e che, in determinati momenti della trama, incroceranno i loro destini.

I temi toccati dal libro spaziano tra elementi mitici e argomenti meno esplorati. Oltre al discorso sull'appartenenza di classe che fa da cornice all'intera vicenda classificando sostanzialmente i personaggi – Riley, i suoi commilitoni e la sua famiglia come portavoce della classe operaia, Nadine e la famiglia Waveney, Sir Alfred, Peter e Julia, come rappresentanti della *upper class* – il tema preponderante è quello medico. La trama del romanzo ruota attorno alle conseguenze mediche sofferte dai soldati impegnati al fronte, sia in termini fisici che mentali. Lo stesso discorso si può estendere anche a un personaggio appartenente al fronte interno, Julia, che quasi a rispecchiare le menomazioni che caratterizzano la quotidianità dei soldati al fronte, dovrà affrontare simili cambiamenti e trasformazioni nel proprio corpo: nello specifico una gravidanza e successivamente le disastrose conseguenze di un trattamento estetico al viso.

Il fulcro del romanzo è costituito dall'episodio della ferita subita da Riley Purefoy. Il suo ferimento viene descritto in un capitolo che presenta la seguente indicazione geografica e temporale: “*West of Zonnebeke, August 1917.*” (*MD*, p. 208. Corsivo dell'autrice). La data e il toponimo fanno supporre che si tratti della terza battaglia di Ypres, meglio conosciuta come battaglia di Passchendaele, dato che sarà poi confermato nei capitoli successivi. Riley è ferito e si sta recando verso un ospedale da campo; la posizione e l'entità della ferita vengono rivelate al lettore solamente nel momento in cui i medici militari tolgono a Riley le fasciature di fortuna e lo medicano alla meglio per poi reindirizzarlo a un ospedale nel Regno Unito:

Somebody unwrapped the bit of field bandage round Purefoy's face. He was still young. He still had his shorn black curls, handsome crooked nose, wide flat cheeks, the eyes that girls like. Below them, his tongue flopped out, huge, straight down, untrammelled, unhindered by chin or jaw, to his clavicles. His mouth gaped, cavernous as a house with its front wall bombed off, the interior smashed and open for all to see, his epiglottis dangling like a left-behind light-fitting in the suddenly revealed back room. Someone photographed him. [...] They washed it and dressed it and tied up what there was to tie. Someone made a hole in his tongue and threaded through it a wire, with a block of wood hanging on the end. A cardboard label was taken from a drawer and pinned to his uniform: date of wound, destination, and instructions that he be kept sitting up. They injected him with morphine and saline, marked an X on his forehead, and gave him a small card. (*MD*, p. 212)

La ferita subita da Riley è al volto: un proiettile gli ha asportato la mascella lasciandolo sfigurato. Quella della lesione al viso diventa un'isotopia del testo: nel primo capitolo infatti, alla

prima apparizione del personaggio di Riley, una palla di neve lo colpisce al viso (Cfr. *MD*, p. 213); vi è poi la ferita al fronte che costituisce il fulcro tematico del romanzo e, come già indicato, vi sono anche i danni al viso subiti da Julia. Dopo essere stato medicato Riley riceve la cartolina precompilata che invierà a Nadine, mentendo però sulla gravità della ferita:

He filled in the gaps with a short pencil.
'Nadine'.
'August 21'. He stared at that one. How could he possibly know? The nurse wrote it in for him.
He crossed out 'serious'.
He left the next one blank.
'You're meant to put the truth,' said the nurse, gently.
He glanced up at her from under his hooded eyelids. I dare say, he didn't say.
He signed: Riley Purefoy. (*MD*, p. 213)

La vicenda prosegue presso Sidcup dove Riley, incapace di parlare e senza ricordare ciò che gli è accaduto, si trova ricoverato. La prima persona con la quale entra in contatto in ospedale è Rose, la cugina di Peter che ora lavora lì come infermiera, Riley comunica con lei attraverso brevi messaggi scritti e inizia a rendersi conto della situazione; successivamente faranno la loro comparsa due personaggi storici realmente esistiti: il chirurgo Harold Gillies e l'artista Henry Tonks, che avrà l'incarico di ritrarlo. Gillies era già stato evocato in uno dei capitoli precedenti in una conversazione tra Julia e Rose, in cui quest'ultima raccontava del suo lavoro di infermiera e spiegava all'ignara Julia le moderne tecniche chirurgiche impiegate a Sidcup. Il procedimento di ricostruzione impiegato da Gillies era lungo e necessitava spesso di più interventi: l'iter della maggior parte delle operazioni richiedeva, come prima cosa, di riaprire la ferita e ricrearla nella forma originale prima di poter procedere alla ricostruzione, successivamente l'intervento ricostruttivo consisteva nel rimpiazzare i tessuti danneggiati con delle sezioni di pelle intatta asportate dal corpo del paziente. La sostituzione dei tessuti danneggiati richiedeva però degli accorgimenti particolari: per mantenere vivo il nuovo lembo cutaneo e per evitare le infezioni era necessario mantenere un afflusso, anche minimo, di sangue verso l'area interessata, per questo motivo la pelle asportata non veniva recisa, ma veniva lasciata attaccata da un lato con dei lembi di pelle che garantivano l'irrorazione di sangue; questi lembi erano chiamati peduncoli. Nel suo racconto Rose menziona un caso reale affrontato da Gillies, quello del marinaio Vicarage. Sul soldato, ferito durante un'esplosione nella battaglia dello Jutland e gravemente ustionato al volto, Gillies sperimentò per la prima volta una nuova tecnica ricostruttiva: per garantire un maggior afflusso di sangue e per mantenere i peduncoli

più puliti e protetti, Gillies li suturava a formare una sorta di tubo chiuso (Cfr. *MD*, pp. 219-224).¹²⁶ Le tecniche di Gillies erano all'avanguardia e potevano sembrare quasi degli interventi miracolosi per l'epoca; di fatto, nel romanzo, la figura del chirurgo viene dipinta come quella di un eroe, in primo luogo da Julia quando legge dell'apertura dell'ospedale di Sidcup su un quotidiano: “surgery to rebuild a face sounded marvellous to her – like a miracle. The surgeon sounded quite heroic, and was very nice-looking in the photos.” (*MD*, pp. 163-164). Successivamente anche Riley riconosce in Gillies delle qualità che lo rendono un essere quasi superiore: “He was the boss, the hero, the surgeon. Nice-looking, easy-moving man, cheerful and capable and very busy.” (*MD*, p. 246). La percezione del chirurgo maxillofaciale come figura eroica è stata discussa anche da Gehrhardt, che ricorda come questi medici siano stati oggetto di numerose biografie e articoli in cui spesso venivano comparati a dei semi-dei in grado di ricostruire ciò che era stato distrutto.¹²⁷ Allo stesso tempo, la figura del chirurgo assumeva anche tratti paterni e autoritari. Nei capitoli ambientati nell'ospedale di Sidcup, in cui viene raccontato il processo di ricostruzione della mascella di Riley, Gillies viene descritto come un medico premuroso, ma dal polso fermo. Quando Gillies spiega a Riley l'iter delle operazioni che lo attendono, la reazione di Riley è inizialmente negativa, lui considera una pazzia il tentativo di ricostruzione ed esprime la sua contrarietà all'operazione:

'You're ready now for your first operation,' Gillies went on. 'We will reconstitute your wound as it originally was, so we can see how much skin and muscle is actually missing, and to get rid of any adhesions and scar tissue that have built up.'

Was he taking it in?

'Then, we let that heal, scar-free and clean. We'll be able to see what needs to be replaced, and we'll work out a precise design for your specific wounds. It'll probably be a double-pedicled bridge flap. I will take a flap from your scalp,' he said, 'and bring it under the chin on pedicles, which will lie here,' he gestured gently, 'down your cheek, over the healthy skin. I will apply the flap over a reconstructed jawbone to be made of vulcanite, which will be attached with pegs and wire to the sections of jaw that you still have. Then, later, we can replace that with an osteochondral graft – a piece of rib. Or what we might do is grow the bone-graft in place, in two halves under your scalp, and move it all down together. I haven't decided yet. There's plenty of time. Both methods are good.'

Riley listened closely, staring at the ceiling. It was all fascinating. How extraordinary. It seemed physically impossible, unfeasible, inadvisable, revolting, miraculous and a million miles away. *It was fucking mad.* (*MD*, p. 255. Corsivo dell'autrice)

L'operazione di Riley prevede l'asportazione di un lembo di pelle intatta e il riposizionamento – supportato da due pedicelli – su una protesi artificiale che sostituisce la mandibola. Dopo questa conversazione Riley scriverà una lettera al medico informandolo del suo rifiuto di sottoporsi

¹²⁶ Il caso di Vicarage viene menzionato anche nell'articolo di Andrew Bamji. Cfr. Andrew Bamji, *op. cit.*, 1996, p. 500.

¹²⁷ Marjorie Gehrhardt, *op. cit.*, 2015, pp. 71-78.

all'operazione. Come risposta, Gillies presenta al giovane ufficiale le ragioni dell'esercito e si mostra in tutta la sua autorità:

'You're having the operation. It's an order. Understood?'
Purefoy blinked.
'You are needed in France. You can't go without a jaw. This is a military hospital. Understood?'
Purefoy blinked again.
Gillies knew perfectly well that Captain Purefoy was going nowhere, and certainly not to France.
'And I also order you to put some vim and vigour into your attitude to your recovery, soldier, and none of this lead-swinging.' (*MD*, p. 257)

Le complesse operazioni chirurgiche effettuate presso Sidcup avevano formalmente lo stesso scopo delle delicate sessioni di psicoterapia di Rivers in *Regeneration*, o di qualsiasi altro medico realmente impegnato in un ospedale militare tra il 1914 e il 1918: rimettere gli uomini in condizione di combattere il più rapidamente possibile. Per i chirurghi maxillofacciali però, al contrario che per l'autorità militare, le ragioni estetiche non passavano in secondo piano rispetto a quelle funzionali:

In all three countries [France, United Kingdom and Germany] their main goal, as indicated by military authorities, was to return the men to active service. In order to do so, the restoration of function (for example, masticating and breathing) was emphasized. [...] Whilst military authorities were more interested in the number of men who returned to the front, surgeons refused to give up on the aesthetic dimension of plastic surgery. Their main argument for this was the lasting psychological impact of disfigurement.¹²⁸

Il complesso percorso operatorio di Riley avrà successo e il giovane riuscirà lentamente a recuperare le funzionalità della bocca e, dopo lungo esercizio, la capacità di parlare, ma il suo viso rimarrà terribilmente sfigurato. La gravità della sua lesione è infatti tale da non consentire una perfetta ricostruzione; dopo la prima operazione, in cui la ferita di Riley viene riaperta, lui ha l'occasione di guardarsi grazie a un piccolo specchio che aveva conservato nel suo kit militare e la descrizione che fa del suo viso martoriato, mescolando elementi fisici con elementi del paesaggio del fronte, è una metafora della distruzione della guerra e dell'irreversibilità della sua situazione:

The top lip of his mouth, still there, the upper lip Nadine had kissed and sworn was so beautiful to her. And, underneath, the biggest mess... He looked like a scarlet crater rimmed with a half-formed pile of earthworks, a fallen-over pile of dirty sandbags. Grey bruising and purple swelling and black scab, hanging loose over nothing. The metal chin support, like revetting. Seams between pads of flesh running across his face like trenches, swellings like sandbags. A few loose stitches like barbed wire. *I look like fucking no man's land.* (*MD*, pp. 267-268. Corsivo dell'autrice)

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 37-38.

Il binomio guerra-distruzione è un filo conduttore del romanzo, la distruzione fisica e mentale degli uomini va di pari passo con quella del paesaggio, che è richiamato in questa esposizione della ferita, quasi a sottolineare il forte legame tra il corpo dei soldati, l'ambiente in cui erano costretti a vivere, e il forte impatto che la guerra aveva su entrambi. Oltre al fisico, la guerra minaccia però anche l'identità dei soldati.¹²⁹ Come già osservato nella discussione sulla *Regeneration Trilogy*, Pat Barker analizza questioni che vanno aldilà dei problemi medici e che investono la sfera personale e sociale. In *Regeneration* viene esaminata la crisi dell'identità maschile attraverso la rappresentazione dello *shell shock*, correlando la condizione dell'isteria femminile alle nevrosi causate dalla guerra di trincea, ma viene anche considerata la trasgressione dei limiti imposti dalle categorie sociali e sessuali nel momento in cui compare il personaggio di Billy Prior. In maniera simile, Louisa Young esplora questi concetti attraverso il cambiamento che interessa il protagonista del suo romanzo. La condizione di Riley cambia continuamente: da ragazzo della classe operaia diventerà tuttofare in una casa dell'*upper class* londinese; successivamente verrà promosso da soldato semplice al grado di sottotenente e poi capitano; infine, da soldato combattente diventerà un paziente convalescente. Questo frequente cambio di status implica, per Riley, la continua ricerca di una possibile identità da assumere ed è proprio il protagonista, nei capitoli iniziali del romanzo, a esprimere questo senso di incertezza esistenziale:

Riley was looking around for the kind of man he might be going to be, and having trouble finding one. He wasn't ever going to deny what he was. But he needed to do better. How to reconcile that? He was eighteen now. School was finished, and no one had suggested any possible future activities. How long would he be Sir Alfred's boy? What could he be, a boy like him? (*MD*, p. 34)

Ironicamente, sarà proprio lo scoppio della guerra a fornire a Riley un'occasione di miglioramento dal punto di vista sociale. La promozione da soldato semplice a ufficiale è la prima trasformazione formale del suo status: l'incarico comporta migliori condizioni di vita e una maggiorazione della paga, ma implica, ovviamente, mutamenti nei rapporti con i commilitoni e Riley percepisce subito il cambiamento nella sua posizione: “*Ah, well, that's it for me. I am no longer what I once was.*” (*MD*, p. 97. Corsivo dell'autrice). Il mutamento più drastico è però quello che subisce a causa della ferita, in quel momento, da soggetto attivo quale era, si trasformerà in un

¹²⁹ Uno degli oggetti di studio del celebre libro di Eric Leed, *No Man's Land*, è proprio il cambiamento dell'identità del soldato nel corso dell'esperienza di guerra. In questo senso, il sottotitolo dell'opera dello storico americano è esplicito. Cfr. Eric Leed, *op. cit.*, 1979.

soggetto passivo: da agente di distruzione diventerà oggetto di ricostruzione. Il suo status di paziente implica il dover subire passivamente ciò che altri decidono per lui: “*I am no longer a man who does things, Riley thought. I am a man who things are done to.*” (MD, p. 242. Corsivo dell'autrice). Eradicato dal suo ruolo di combattente, Riley perde l'identità che si era creato al fronte e questa sottrazione di individualità compare con forza anche negli ultimi capitoli del romanzo: “*Before, while it was still on, I was Captain Purefoy, wounded soldier. Who am I to be now? Mr Purefoy, disabled ex-serviceman?*” (MD, p. 325. Corsivo dell'autrice). Le ferite al volto potevano diventare una metafora amplificata dell'omologazione del singolo di fronte al dramma di massa della guerra, come scrive Marjorie Gehrhardt:

Modern warfare emphasized the collective over the individual: individual identities were erased through the wearing of the uniforms, the pre-eminence of military hierarchy, and the emphasis put on numbers – the numbers of combatants, of casualties, of weapons. Fighting was often anonymous, as was death, and as was healing. Disfigured men constituted an extreme embodiment of this negation of the individual.¹³⁰

Inoltre, portando su di sé i terribili segni del combattimento, Riley rimarrà per sempre intrappolato in quella che potremmo definire un'identità bellica. Anche dopo l'armistizio sarà impossibile per lui superare e dimenticare l'esperienza vissuta, destinato a vedere per sempre, riflesse nello specchio, le tracce della guerra sul suo viso: “*It's only an armistice. And even if it is real, lovely for some people but so what for us? It's rather uncouth of us to be such living reminders that, over though the war may be – um, what was the right word? – aspects of the war are not over at all and never will be.*” (MD, pp. 324-325. Corsivo dell'autrice). Similmente, come indicato anche da Gehrhardt, i mutilati al viso rappresentano anche dei luoghi della memoria,¹³¹ dei simboli viventi della brutalità e della distruzione che hanno caratterizzato il conflitto.

Anche la storia d'amore con Nadine subisce il peso della nuova condizione di Riley. Il suo arruolamento aveva interrotto ogni contatto tra i due giovani, ma attraverso delle appassionate lettere e un incontro – durante un periodo di licenza – i due costruiscono un forte legame e si ripromettono di sposarsi. La ferita al volto romperà questo equilibrio e il punto di svolta nella loro vicenda sarà legato, ancora una volta, a un messaggio scritto. Dopo la scoperta della gravità della sua ferita Riley non vede possibilità di una vita soddisfacente, quindi decide di scrivere a Nadine e di mentirle per lasciarla ed evitare che lei decida di restare al suo fianco spinta solamente dalla pietà

¹³⁰ Marjorie Gehrhardt, *op. cit.*, 2015. p. 40.

¹³¹ Cfr. *supra* p. 167.

e dalla compassione. La lettera, che le farà recapitare per mano di Rose, riprende ancora una volta l'incipit della cartolina precompilata e fornisce la frase che dà il titolo al romanzo:

My Dear

I wanted to tell you, but I have not been able to find a way. We know that war plays strange tricks. Briefly, whatever has passed between us must now be seen as in the past. I have met a girl, and I am in love with her. As soon as my wound is healed, which should be soon, I will return to the front, and when the war is over, if it ever is, and if I survive, I will return to her, in Paris, if it is possible. I do not flatter myself that this will cause you too much pain. We both always knew that if only for family reasons our friendship could not be anything more. However I feel it only fair to clarify matters. So perhaps it is for the best. Will you forgive me, and let it end here? With all good wishes, Riley Purefoy. (*MD*, p. 270)

Scioccata dalla decisione di Riley, Rose tenterà invano di dissuaderlo e cercherà di convincerlo a incontrare Nadine, ma alla fine cederà alle richieste e consegnerà il messaggio alla ragazza, provando persino ammirazione per il coraggio dimostrato da Riley e dalla sua decisione di privarsi dell'amore di Nadine pur di preservarla dalla sofferenza di vederlo sfigurato. Dopo la ricezione della lettera e i vani tentativi di entrare in contatto con Riley, Nadine, rassegnata e distrutta dalla falsa dichiarazione del suo amato, deciderà di chiedere un trasferimento e di prestare servizio in zona di guerra.

Attraverso i personaggi femminili, il romanzo permette di riflettere su quello che era il ruolo della donna in periodo di guerra. Se Julia rappresenta il modello della donna sposata legata a un ruolo tradizionale, Rose e Nadine sono simboli di emancipazione: in *Regeneration*, la situazione femminile era affrontata attraverso la rappresentazione del lavoro sostitutivo nelle fabbriche di munizioni, mentre in questo caso è il lavoro della crocerossina volontaria, presso il corpo delle *Voluntary Aid Detachment* (VAD), a essere preso in esame. La differenza tra le mansioni svolte dalle donne in tempo di guerra non è neutra, ma è segnata, ancora una volta, da questioni sociali: la crocerossina era di norma un impiego diretto alle classi sociali più benestanti, mentre il lavoro nelle industrie era lasciato alle donne della classe operaia. Il motivo di questa divisione è molto semplice:

All detachments relied on voluntary contributions. This followed the tradition of women's involvement in voluntary work in the earlier Victorian period: if women were to contribute to their country's war effort they could do so, but at their own expense (cf. Summers 1979; Vicinus 1985:5). In order to become qualified, members were required to sit and pass examinations on home nursing, first aid and hygiene. These naturally required tuition; lectures had to be paid for by the candidates, as did the expenses of sitting the exam.¹³²

¹³² Sharon Ouditt, *Fighting Forces, Writing Women. Identity and Ideology in the First World War*, London; New York, Routledge, 1994, p. 11.

Diventare un'infermiera volontaria richiedeva un impegno economico che non era sostenibile dalle classi sociali meno abbienti. Inoltre, inizialmente, il lavoro della crocerossina non era retribuito – lo sarà solamente dal 1915 – mentre il salario per il lavoro nelle fabbriche di munizioni era molto elevato. La questione dell'identità personale investe anche Rose e Nadine: l'appartenenza al corpo delle VAD rappresenta infatti un'occasione di affermazione per entrambe. Nadine vede nel corpo delle infermiere volontarie una possibilità per sfuggire al ruolo impostole dalla famiglia, diventando una crocerossina può allontanarsi dall'influenza della madre, evitando così di doversi conformare al ruolo che la sua classe le imporrebbe, ovvero quello di potenziale moglie, assumendo un'identità socialmente accettata in quel periodo: “to be a nurse in wartime was a fitting occupation for a woman.”¹³³ Se quella di Nadine è però una figura stereotipata che incarna l'immaginario romantico della giovane che vuole fare esperienza della vita,¹³⁴ Rose è forse un personaggio più vicino al reale, è una donna non sposata che trova una ragione di vita e un'identità unendosi al corpo delle VAD già nel periodo precedente allo scoppio della guerra in Europa:

Rose knew perfectly well that nobody had ever really expected her to be a wife. She'd only been sent to live with Peter's family in the hope that someone in Kent might marry her, as no one in Wiltshire would, but the hope was only ever mild. [...] Rose had scorned the role circumstances offered her: china-mender, correspondence maintainer, ageing wallflower. Instead, back in 1913, she had joined the Kent VAD. [...] Rose had identified a different type of woman that she was able to be. (*MD*, p. 81)

La guerra rappresenta per Rose un volano di cambiamento per crearsi una posizione e un ruolo all'interno di un mondo in cambiamento. I mutamenti sociali introdotti dalla guerra vengono infatti esaminati da Rose in termini positivi per la sua situazione:

Rose kept a mental list of the tiny changes the war was making, which no one was bothering to record because of the hugeness of everything:

- 1) That the shame of her not being married was dissolving and disappearing as if it had never existed.
- 2) That she was no longer required to make herself available as a potential wife, and she was liberated from the discomforts, hypocrisies and embarrassments which that had caused.
- 3) Ambition. The fact that she could have it at all. Just that. (*MD*, pp. 112-113)

Il romanzo prosegue la sua esplorazione dell'universo medico concentrandosi su quello che è ormai divenuto il disturbo più rappresentativo della letteratura della prima guerra mondiale: lo *shell shock*. Lo shock da bombardamento viene menzionato da Riley durante la sua prima licenza a

¹³³ *Ibidem*, p. 17.

¹³⁴ Esempi di quest'attitudine sono esaminati da Sharon Ouditt nelle scritture di molte donne. Cfr. *Ibidem*, pp. 30-31.

Londra:

The papers going on about shell-shock – was it physical, was it mental, were only naturally degenerate characters susceptible to it? – how the ranks got hysteria but officers got neurasthenia . . . *even the madness is divided by class* . . . Men who'd gone off shell-shocked or neurasthenic reappearing at the front, cured . . . talking, one or two of them, of psychiatrists, electric treatment, hypnosis . . . *Patch 'em up and send 'em back*...

[...]

Ainsworth said they should count how many northerners were shell-shocked versus the southerners, because the front was not that different from home for the northerners. Slag heaps, explosions, screaming metal, fire and iron, digging, being ordered about. (*MD*, p. 118. Corsivo dell'autrice)

Nella descrizione del disturbo e nel commento di Jack Ainsworth, uno dei soldati con cui Riley ha stretto amicizia, si percepisce l'influenza di Pat Barker, derivata a sua volta da Elaine Showalter,¹³⁵ sulla percezione che i disturbi mentali si differenziassero per classi sociali. La falsa credenza secondo cui negli operai i sintomi erano, più spesso che negli ufficiali, di natura fisica, viene qui ripresa e contestata da Ainsworth che sottolinea il fatto che, per la classe operaia, la vita di trincea non era molto diversa da quella nelle città industriali del nord del paese.¹³⁶ Quest'ultima idea era già stata esposta da Barker in *The Eye in the Door*, dove Billy Prior spiegava che:

for the vast majority of the men, the Front, with its mechanization, its reduction of the individual to a cog in a machine, its blasted landscape, was not a contrast with the life they'd known at home, in Birmingham or Manchester or Glasgow or the Welsh pit villages, but a nightmarish culmination. (*RT*, p. 467)

Un'ulteriore riflessione sulla differenza tra ferite fisiche e psicologiche viene proposta da Riley durante una degenza in ospedale a seguito di una ferita alla spalla:

Purefoy lay back in his hospital bed and considered the parts of a man. *Because my shoulder is wounded they do not look at my mental state*. He thought about Dowland and his brother. It seemed to Purefoy that if your legs are shot to pieces no one expects you to keep going, but if your nerve, the machinery of your self control, is shot to pieces, they do. It's not your will, your desire, your willingness to fight on – it's a separate part of you, but it's one they don't understand yet, because they never yet put this much on a soldier. (*MD*, p. 156. Corsivo dell'autrice)

Riley si rende conto che la pressione psicologica esercitata sui soldati al fronte è troppo alta e

¹³⁵ Cfr. Elaine Showalter, *op. cit.*, 1987, pp. 174-175.

¹³⁶ A questo proposito è interessante il confronto con la teoria di molti storici revisionisti secondo cui il mito della Grande Guerra come evento traumatico sarebbe falso e derivato solamente dal fatto che la letteratura sul tema è stata monopolizzata da giovani ufficiali appartenenti alla *upper class* molto più sensibili alle difficoltà della vita al fronte che i loro compagni delle classi sociali più basse. Cfr. Correlli Barnett, *op. cit.*, 2003, p. 55.

che i nervi di un uomo possono cedere sotto tale peso; sottolinea inoltre la modernità di questa situazione, ancora troppo insolita per essere accettata e compresa dall'autorità militare che spesso considerava i soldati affetti da disturbi psichiatrici come dei semplici lavativi o dei codardi.

La vicenda di Peter, il comandante di Riley, ricalca la narrazione proposta da molta letteratura precedente e mostra l'ufficiale traumatizzato incapace di convivere con l'orrore della guerra industriale. Durante la sua prima licenza dal fronte, Peter mostra i primi sintomi del trauma: passa moltissimo tempo nel suo studio, è taciturno e dorme molto. Peter non riesce a lasciarsi la guerra alle spalle e a rientrare nel suo ruolo di marito e questo lo porterà ad allontanarsi da Julia; i ricordi del fronte lo perseguitano e, in particolare, non riesce a dimenticare gli uomini che sono morti sotto il suo comando:

He had lost fifteen men at Loos: Burdock, Knightley, Atkins, Jones, Bloom, Bruce, Lovall, Hall, Green, Wester, Johnson, Taylor, Moles, Twyford and Merritt. The Allies had been seven to one against the Hun, and fifteen men had died under his command. [...] he saw Ainsworth's muddied face over the rim of a shell-hole, asking him for something that he couldn't make out, and he saw some limbs, just limbs, lying there, and Burdock, Knightley, Atkins, Jones, Bloom, Bruce, Lovall, Hall, Green, Wester, Johnson, Taylor, Moles, Twyford and Merritt were dead. His men. (*MD*, pp. 102-103)

Il senso di estraneità rispetto alla vita ordinaria di casa è poi ben illustrato in una scena in cui, dopo aver discusso con la moglie, si serve da bere, e la pulizia della casa enfatizza la distanza tra i due mondi tra cui Peter è diviso: “She turned and went upstairs. He pushed himself out of the chair, like an old man, and poured himself a brandy from the *sparkling clean, perfectly positioned decanter* on the *deeply polished sideboard*.”(*MD*, p. 105. Corsivo mio). Il candore della casa stride con le immagini della Francia che hanno toni completamente diversi:

He'd carried the boys back in bits. An armful of Atkins; Bloom's head on his shoulder and his arm round his neck, resting like a woman's or a tired child's. His own long-fingered hand white against Bloom's hair, embracing the dead head to keep it from flopping. (*MD*, p. 104)

Contrariamente alle aspettative di Julia, la loro prima riunione non è contraddistinta dalla gioia reciproca di rivedersi, ma è segnata dal peso dei ricordi che tormentano Peter e che lui sente di non poterle confessare. Peter non risponde alle sue tenere *avance* e solamente la notte prima del suo rientro in servizio avrà un inaspettato rapporto sessuale con lei, ma non sarà il tenero incontro che Julia attendeva, ma un rapido e violento atto fisico. Il giorno successivo, durante il viaggio verso Dover, Peter proverà vergogna e senso di colpa per il suo comportamento e per essersi lasciato

sopraffare, durante tutta la licenza, dall'immagine dei soldati morti, quelli che lui chiama: “those fleshly ghosts.” (*MD*, p. 113). La definizione di trauma fornita da Caruth – ovvero una situazione che non è vissuta appieno nel momento in cui si esperisce e che continua a ripresentarsi alla mente – è qui perfettamente incarnata dai continui flashback che perseguitano Peter. L'immagine della morte continua a ripresentarglisi alla mente:

Atkins's heavy cold leg and Bloom's damp white brow and the French boy under the duckboards. All the way to Dover her thigh and young Atkins's made an irresistible flickering exchange of images, like a magic lantern, a film show gone wrong, a dismembered can-can. (*MD*, p. 113)

Nemmeno la notizia della gravidanza di Julia lo aiuta: quando riceve la notizia la sua prima reazione è di incredulità, la sola idea di una nuova vita in arrivo gli pare irreali essendo circondato da morte e distruzione. Il declino di Peter viene segnato dal suo progressivo abbandonarsi a una vita dissoluta: per festeggiare la nascita del figlio, per esempio, si reca con Riley in un locale e, dopo essersi ubriacato, fa visita a un bordello. Da quel momento, per trovare conforto, Peter ricorrerà all'alcool e al postribolo militare:

He was on familiar terms now with most of the patchouli-and chemical-scented putes, in the course of trying out a new proposition: that if there were a living girl in his arms, the corpses of Bloom and Atkins could not come and take up their place. It didn't work. [...] Locke put on Leo Szilak singing *E lucevan le stelle*, and was able, for a minute or two, two-thirds of the way down his second bottle, to think about how sweet, how beautiful, how soft to the touch his wife was, and how she knew in so many different areas exactly what he liked, and about how he could make her mew by starting in, and then stopping, and starting in again. Then the wounds of the flesh became conflated again in his mind, and he took a whisky or two, just to settle himself. (*MD*, pp. 172-173)

Dopo tre anni di servizio attivo, Peter viene allontanato dal fronte e assegnato a un lavoro d'ufficio a Parigi dove il suo problema con l'alcool non accenna a diminuire; nell'estate del 1918 riuscirà persino, grazie all'intercessione di Rose, a incontrare Nadine – che si trova a Parigi per la sua prima licenza da quando ha messo piede in Francia – e dopo un pomeriggio passato a bere le confesserà il suo senso di impotenza per la sua condizione: “I seem to have lost all understanding of what I am meant to do. [...] I'm unreliable. I'm no bloody good for anything. Oh. Sorry. For saying bloody.” (*MD*, p. 308). Nel capitolo successivo, Peter scrive una lettera a Rose, datata settembre 1918, e le comunica il suo imminente ritorno a casa: il suo stato psicofisico lo rende inabile al servizio e gli viene ordinato di ritornare in Inghilterra e di riposare. I capitoli finali del romanzo sono ambientati nel dicembre del 1918, Peter non è ancora arrivato a Locke Hill, è rientrato in

patria, ma si è fermato a Londra dove passa le sue notti a vagare per club affollati da prostitute e da ubriachi cercando di placare la sua inquietudine con l'alcool prima di ritornare a casa da Julia.

Nel frattempo, Julia, che è stata cresciuta nella convinzione che il suo ruolo fosse solamente quello di rendere felice un marito, si sente inutile nel momento in cui si rende conto di non essere di nessun conforto per Peter. Inoltre, visto che valuta il proprio aspetto fisico come unica ricchezza, si sente doppiamente persa vedendo che la sua sola qualità sta perdendo valore dal momento in cui non solo Peter la evita, ma una larga parte della popolazione maschile è impegnata oltremarina: “The only talent I have is for looking nice and there are no men here to look at me and I'm getting old!” (*MD*, p. 112). Come ha notato Sharon Ouditt: “War is isolating and annihilating for women who live their lives through their men and who then lose their entire investment.”¹³⁷

L'inadeguatezza di Julia viene ulteriormente sottolineata dalla sua scarsa empatia nei confronti di Peter, lei si aspetta che la loro relazione possa continuare come prima, come se la partenza del marito per il fronte fosse solo una pausa nel loro matrimonio, una momentanea sospensione che non avrebbe mutato minimamente la loro relazione, ma non è così. Julia non comprende l'indifferenza del marito e nemmeno riesce a immaginare i motivi del suo distacco, la realtà del fronte è incomprensibile e inimmaginabile per lei. Quando Rose le suggerisce di mostrarsi gentile e paziente nei confronti di Peter, Julia si infastidisce e non capisce come una donna non sposata possa darle dei consigli su come comportarsi con suo marito: “Julia had given her a rather amazed look. Was *Rose* really telling *her* how to behave towards a husband? *Too funny.*” (*MD*, p. 102. Corsivo dell'autrice). Rose, dal canto suo, forte dell'esperienza presso l'ospedale militare, mostra maggior consapevolezza della situazione: “Rose recognised the look from visiting wives at the hospital, kind, good, ignorant women with no idea what they were up against. *Poor Peter*, she thought.” (*MD*, p. 102. Corsivo dell'autrice). Il senso di inefficienza di Julia è ulteriormente accentuato dalla madre, che la vorrebbe impegnata a sostenere patriotticamente la nazione come molte altre donne, ma i tentativi fatti da Julia per rendersi utile sono risultati vani: l'orrore per la vista del sangue le preclude un impiego come infermiera; il lavoro in una fabbrica di munizioni non le si addice per via della volgarità delle altre operaie e per l'effetto che le sostanze chimiche degli esplosivi hanno sulla sua pelle; fallisce anche come impiegata presso un ufficio statale da cui viene allontanata per via della sua incompetenza. La possibilità di ristabilire il proprio ruolo nella società bellica arriva grazie all'inaspettata gravidanza: grazie alla maternità, Julia sente rinforzarsi il ruolo di moglie-madre e

¹³⁷ Sharon Ouditt, *op. cit.*, 1994, p. 125.

recupera la fiducia in se stessa. Le sofferenze del parto le permettono di immedesimarsi nei tormenti dei soldati: “She, too had had a bloodbath, a dreadful wound in a good cause. Her body had been ripped like a soldier's.” (*MD*, p. 175). La gioia e il senso di soddisfazione di Julia hanno però breve durata dato che, dopo il parto, si ammala ed è costretta a cedere alle insistenti pressioni dell'autoritaria madre: incapace di contrastarla, Julia acconsente a separarsi dal neonato Tom che viene quindi allontanato e affidato alle cure della nonna. Non potendo essere utile in alcun modo allo sforzo bellico, e vedendosi fallire anche come madre, Julia decide di investire tutte le energie nella cura del proprio aspetto fisico, credendo che questo la aiuterà a risanare il rapporto con Peter. A Londra Julia si dedica allo shopping, cambia pettinatura, si sottopone a dei massaggi e dei trattamenti di bellezza e si fa applicare del trucco permanente; il desiderio di mantenere la bellezza intatta, o persino di migliorarla, per il ritorno di Peter, la porta anche a sottoporsi a un intervento chirurgico per correggere un difetto al mento – intervento che infine non avrà luogo per via di un ripensamento dell'ultimo minuto. Verso la fine del romanzo, la notizia della fine della guerra e dell'imminente rientro del marito dal fronte spinge Julia a cercare ulteriore conforto nei trattamenti estetici, si sottopone a una maschera facciale per ringiovanire la pelle, ma non soddisfatta dei risultati sente nuovamente il peso dell'incapacità di adattare la propria identità al nuovo contesto storico:

Julia was beginning to see, intellectually, that her own role – pretty, useless, adorable – had been rendered valueless by the war. She half knew it. She half knew that other women found her pathetic, banal... She had felt the ground she was bred for slipping from beneath her feet during the course of the war, and she had seen other women finding new kinds of women to be – women who had not, before the war, been so totally bred for the altar of adorability and marriage. I could have gone off with Raymond Dell, and been that kind of new woman; I could have driven ambulances, if Rose hadn't so entirely scorned the idea; I could be a decent mother; I could, I could... (*MD*, p. 320)

L'ossessione per l'aspetto fisico la porta a sottrarre delle sostanze chimiche da un centro estetico di Londra e a tentare un trattamento amatoriale per migliorarsi: la vigilia di Natale del 1918 si versa sul viso il contenuto di tre bottiglie di prodotti chimici con il solo risultato di ustionarsi la faccia e procurarsi un principio di avvelenamento. L'incidente autoinflitto di Julia traccia un parallelo tra lei e Riley, entrambi subiranno danni permanenti al volto ed entrambi entreranno in contatto – in modalità diverse e con diversi obiettivi – con la chirurgia. Il paragone tra i due personaggi serve per mettere a confronto lo sviluppo di due pratiche: la chirurgia ricostruttiva di Gillies a cui viene

sottoposto Riley e la chirurgia plastica da cui è invece attratta Julia.¹³⁸ Anne Whitehead ha letto il paragone tra la chirurgia ricostruttiva praticata nell'ospedale militare e la chirurgia plastica per fini estetici in termini di disegualianza di genere. La chirurgia praticata da Gillies sui soldati è vista come l'espressione dell'avanguardia scientifica, come un nuovo traguardo della disciplina medicina, mentre le cure estetiche a cui si affida Julia vengono presentate come una mera espressione della società dei consumi rivolte a donne che desiderano mascherare i segni dell'età. Lo stesso Dr Lamer, il chirurgo che incontra Julia a Londra, considera la chirurgia estetica un'arte rischiosa, qualcosa di poco sicuro e ancora in fase sperimentale:

Dr Lamer had considered featural surgery, nose rebuilding. He knew of less principled surgeons who offered hope and little else to saddle-nosed syphilitics. Himself, he did not care for it. It didn't work well. Easier, simpler, and just as profitable to tuck a little loose skin, tattoo an eyebrow, to shave a Jewish nose to match a new gente name, even to give a little phenol face peel like a lay skinner, a common or garden beautifier. But not adding. Adding was too risky and too difficult. (*MD*, p. 206)

Secondo Whitehead i due tipi di chirurgia vengono messi su due piani diversi a seconda dei destinatari degli interventi. Quella praticata da Gillies sui corpi dei soldati è scienza medica sperimentale, implica dei rischi che sono irrinunciabili per il progresso scientifico, mentre la chirurgia plastica rivolta ai corpi femminili è spesso opera di ciarlatani e non comparabile con la chirurgia praticata a Sidcup. Whitehead conclude che:

Young's point [...] is not to compare Riley's injuries with Julia's but rather to offer, through the lack of attention paid to Julia, a critique of the ways in which gendered hierarchies can themselves mask certain narratives from view. Rose's fascination with the militarised body as the site on which the drama of modern plastic surgery was being played out is also our own, and we are equally drawn to the heroism of Gillies as medical innovator. Young's double narrative reminds us, however, that war is only one half of the story; plastic surgery also emerged out of the beauty culture of the early twentieth century and we, like Rose, could usefully reflect on the muting or erasure of this aspect of its history.¹³⁹

La conclusione a cui giunge Whitehead è che l'intento di Young sia quello di suggerire al lettore che, oltre a Harold Gillies e alle sue moderne tecniche chirurgiche, esiste anche un altro tipo di esperienza medica che interessa il genere femminile e che non ha mai ricevuto la dovuta attenzione perché messo in ombra dall'importanza di altre narrazioni. Questa conclusione sembra sostenere

¹³⁸ Marjorie Gehrhardt descrive la differenza tra i due concetti nei seguenti termini: “the term 'plastic surgery' started to be used more often in the nineteenth century, at a time when facial surgery was associated with 'beauty' surgery. This preoccupation, or even obsession, with beautiful bodies increased again in the interwar years. In contrast, wartime practitioners were performing *reconstructive* surgery.” Marjorie Gehrhardt, *op. cit.*, 2015, p. 6. Corsivo dell'autrice.

¹³⁹ Anne Whitehead, *op. cit.*, 2015, p. 231.

l'intento di questa tesi, ovvero dimostrare che la letteratura contemporanea sulla Grande Guerra ha come obiettivo la riscoperta e la valorizzazione della memoria archivio per riportare in luce le storie e le esperienze che gravitano ai margini della narrazione ufficiale, per arricchirla e per fornire un panorama più completo di un determinato periodo storico.

Il romanzo, in questo senso, tende anche a infrangere la barriera tra fronte e fronte interno, due aree che sono solitamente considerate separate e non mescolabili e che vengono spesso identificate in termini di genere: il fronte è considerato l'universo maschile, mentre il fronte interno è descritto come un mondo femminile. Louisa Young mostra invece come questi due spazi geografici possano facilmente compenetrarsi senza nette divisioni di genere, per cui compaiono donne in zona di guerra – Nadine – e uomini relegati al fronte interno per vari motivi – Riley, o Peter verso la fine del romanzo, per motivi medici; Gillies, per motivi militari; un cameriere con cui Riley avrà un alterco perché inabile al servizio.

Il romanzo termina con uno spiraglio di ottimismo. La guerra è finita. Riley inizia gradualmente ad accettare la sua nuova condizione, esce dall'ospedale per incontrare la famiglia del suo commilitone Jack Ainsworth, incontra la madre e, alla vigilia di Natale, andrà a cercare Peter a Londra per riportarlo a casa. L'ultimo capitolo del romanzo vede confluire tutti i personaggi a Locke Hill nel giorno di Natale: lì avverrà il primo incontro e la riappacificazione tra Riley e Nadine, che nel frattempo è rientrata dalla Francia e si è recata da Rose, con cui ha ormai stretto un'amicizia che si è mantenuta viva attraverso una fitta corrispondenza. Anche la famiglia Locke è finalmente riunita: Julia, seppur sofferente per il danno che si è causata al viso, può finalmente rivedere il marito e Peter incontra per la prima volta il figlio Tom. Sebbene nella casa permanga uno stato di incredulità e di shock, il romanzo si chiude con una scena di tranquillità. Il silenzio che domina tra i personaggi riuniti a Locke Hill si diffonde all'esterno e raggiunge tutti i paesi belligeranti:

The silence seemed to have crept out across the drenched lawn and dead roses, the wet garden, the village, out over the ancient sleeping Downs, with grief and realisation hanging in it like rain in clouds. It covered England, under the grey and silver wintry air, and the sleeping heavy Channel. It lay all across France, and Belgium, and Germany, Poland and Russia; all over the great heart of Europe, her fields and rivers, grass and stones and black wet earth, and it rose up through the layers of cloud racked against the wide and empty sky, and the dusk descending. In due course it would become for some a great and unbreakable dumbness, from which reconciling truth would never be able to break free; for others, a healing silence from which some peace might be redeemed. (*MD*, p. 402)

Quest'aura di silenzio presenta una valenza purificatrice, ma, come scrive Young, prefigura anche il silenzio che caratterizzerà la generazione del dopoguerra. Come già descritto nell'analisi della produzione dei memoriali nel periodo postbellico e nell'analisi di *Birdsong*, il silenzio dell'immediato dopoguerra è parte integrante dell'esperienza del reduce; secondo quanto scrive Eric Leed è un atto sociale che fa parte del processo di oblio:

After 1919, the experience of the war was condemned to short-term memory by being denied the words, images and repetition that build memories out of experiences. The silence of the war generation was not so much a product of the war and what it did to the men who fought it as a result of what people did with the war experience. Silence is an essentially social act, not in nature. It presumes a non-response from another, a failure of communication. The tacit non-communication about the war after it was over created the gap between combatants and non-combatants noticeable to everyone after the war. [...] In the 1920s the war was officially forgotten by not being talked about.¹⁴⁰

Come per la *Regeneration Trilogy* e *Birdsong*, anche qui il paratesto è di grande importanza per una corretta interpretazione del romanzo. L'importanza degli intertitoli, con le indicazioni geografiche e temporali è evidente, ma due ulteriori elementi meritano di essere discussi: *Historical note* e *Acknowledgments*. Nei ringraziamenti che chiudono il libro, oltre ai consueti debiti di gratitudine verso familiari, colleghi ed editori, figura un ringraziamento al Dr Andrew Bamji, curatore del Gillies Archive.¹⁴¹ Questa menzione è una garanzia del fatto che l'autrice abbia consultato la documentazione storica disponibile sui soldati transitati per l'ospedale di Sidcup, molti degli episodi raccontati da Young sono infatti ricavati da casi realmente esistiti e sono frutto della ricerca nell'archivio Gillies e di conseguenza verificabili; per esempio, la scena in cui Young racconta dell'arrivo di Riley all'ospedale da campo rispecchia il passaggio del diario di J. Glubb riportato da Andrew Bamji: "I had apparently nearly swallowed my tongue during the operation and, to prevent this, they had pierced my tongue and threaded a wire through it with a wooden rod on the end of it."¹⁴²

La nota storica si apre, come nella migliore tradizione del romanzo storico, con la seguente precisazione: "This novel is fiction with aspects of fact." (*MD*, p. 403). Segue un elenco degli elementi, dei luoghi e dei personaggi reali che Young ha inserito nel romanzo, l'autrice si assicura anche di fornire una spiegazione, quando necessaria, di omonimie tra i pazienti reali di Sidcup e i

¹⁴⁰ Eric Leed, "Fateful Memories: Industrialized War and Traumatic Neuroses", *Journal of Contemporary History*, 35, 1, 2000, pp. 90-91.

¹⁴¹ Andrew Bamji, *The Gillies Archives from Queen Mary's Hospital, Sidcup*. Accessibile a: <http://www.gilliesarchives.org.uk/index.htm>. Visualizzato il 21/10/2018.

¹⁴² Andrew Bamji, *op. cit.*, 1996, p. 493. Questa descrizione viene riprodotta, con poche modifiche in *My Dear, I Wanted to Tell You*. Cfr. *supra* p. 178.

personaggi immaginari. La nota storica, come in *Regeneration* e in molti romanzi storici contemporanei, ha infine lo scopo di fornire riferimenti ai testi consultati dall'autrice durante la stesura del romanzo:

Harold Gillies' book *Plastic Surgery of the Face* (1920). Three other books I raided rather shamelessly are *The Great War and Modern Memory*, by Paul Fussell (1975); *Sexual Life during the World War*, by HC Fischer and Dr EX Dubois (1937) and *King's Nurse, Beggar's Nurse*, by Catherine Black (1939). (*MD*, p. 404)

Questi riferimenti alla letteratura secondaria sottolineano nuovamente la natura testuale del passato e la necessità di dialogare con altri testi per ricostruire un quadro storico plausibile. La menzione del testo di Paul Fussell, inoltre, concorre a inquadrare il romanzo nella schiera di letteratura radicata nel mito della Grande Guerra, già nei primi capitoli del romanzo, infatti, emergono alcune citazioni chiaramente desunte dalla lettura dell'opera di Fussell. Dopo le prime esperienze in trincea, Riley commenta con la stessa ironia di Fussell le motivazioni della guerra e le relative conseguenze: “*Two Austrian aristos get shot, and to sort that out millions of us have to get shot.*” (*MD*, p. 60). La dichiarazione del protagonista rimanda immediatamente alla discussione sull'ironia della guerra contenuta nel libro di Fussell: “*In the Great War eight million people were destroyed because two persons, the Archduke Francis Ferdinand and his Consort, had been shot.*”¹⁴³ Il debito più evidente nei confronti del mito della Grande Guerra risiede però nella rappresentazione dell'orrore dei campi di battaglia del fronte occidentale. La descrizione delle trincee e delle condizioni in cui vivevano i soldati si costruisce attraverso il consueto lessico fatto di fango, filo spinato, patimento, morte e distruzione:

Winter was so cold. So cold. And wrong – they weren't meant to be still there. Flanders had become mud beneath their feet. The trenches they had dug looked to Purefoy like one great long unhealing wound, splitting the land. The railways ran towards it, feeding it with fuel and men and ammunition. The camps and hospitals and tents and tunnels alongside were parasites, and then down the middle lay no man's land, mined and festooned with barbed wire, a long, suppurating ulcer. The wound, like a perpetual-motion machine, seemed to be taking on a life of its own, and there it was, and there was he, and that was it: a system. [...] The new trench had been in French hands before, and quite a hotspot. Rebuilding the communication lines after a hit, the Paddingtons found corpses in the walls, scraps of uniform, the smell, a hand. When a shell hit, thundering your head and splitting your eyes, it was not only fresh limbs and organs that showered you. There was a French lad under the floor of the trench too: he appeared between the duckboards. They had been walking on him. They dug him up and buried him again, and Purefoy got sick: puking and crapping like a dog, too weak to walk. (*MD*, pp. 62-68)

¹⁴³ Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, pp. 7-8.

Il romanzo riprende anche la critica ai generali e alla conduzione della guerra tanto diffusa nei discorsi sul conflitto negli anni Sessanta. Ancora una volta è attraverso le parole di Riley che l'autrice trasmette la visione stereotipata dei *lions led by donkeys*:

Did they not think? Did they just think we were too stupid to do anything more complicated than walk out in lines, slowly? Too dumb to follow a creeping barrage, perhaps, or dodge from cover to cover? Did they not consider making a feint: stop the barrage, wait and see if the Germans still had their guns and were going to use them; then, when they did, our artillery could have picked up the barrage again... We thought they knew what they were doing. (MD, p. 155. Corsivo dell'autrice)¹⁴⁴

La volontà di legare il romanzo al mito della Grande Guerra è resa evidente anche dalla scelta di collocare i protagonisti in due delle battaglie più cruente combattute sul fronte occidentale: la battaglia della Somme (Cfr. *MD*, pp. 145-149) e quella di Passchendaele (Cfr. *MD*, pp. 208-213; p. 246), che nell'immaginario popolare sono ricordate rispettivamente per il numero di perdite e per le terribili condizioni del terreno che resero quasi impossibili le operazioni militari pianificate; come ricorda Virginie Renard, le due battaglie sono spesso utilizzate nei recenti romanzi sulla Grande Guerra perché costituiscono una sintesi del conflitto.¹⁴⁵

Il romanzo di Louisa Young si articola così tra i riferimenti al mito, impalcatura che pare ormai essenziale per raccontare una vicenda ambientata nella Grande Guerra, ed elementi meno noti. *My Dear, I Wanted to Tell You* è un romanzo polifonico; l'inserimento di molteplici punti di vista propone una visione della Grande Guerra più ampia e sfaccettata, sia perché abbraccia diverse esperienze – e non solo quella del combattente al fronte – sia perché presta maggior attenzione alle conseguenze della guerra. Un recente studio in cui, tra gli altri, vengono analizzati anche i romanzi esaminati in questo capitolo giunge a conclusioni simili: “the novels [...] do not focus on combat, but on the long-lasting aftermath of the war.”¹⁴⁶ Gli effetti dell'esperienza diretta e indiretta della guerra di trincea sono analizzati nei loro risvolti fisici, psicologici e sociali: per fare questo l'autrice ricorre a schemi già costituiti e ben radicati nell'immaginario popolare britannico – l'ufficiale traumatizzato, l'orrore del fronte – ma riporta alla luce anche materiale della memoria archivio, che finora ha avuto minore circolazione e che non è mai entrato stabilmente nell'immaginario popolare

¹⁴⁴ Queste riflessioni, che Young attribuisce a Riley, sono ancora una volta derivate dalla lettura di Paul Fussell: “The planners assumed that these troops – burdened for the assault with 66 pounds of equipment – were too simple and animal to cross the space between the opposing trenches in any way except in full daylight and aligned in rows or ‘waves.’ It was felt that the troops would become confused by more subtle tactics like rushing from cover to cover, or assault-firing, or following close upon a continuous creeping barrage.” Paul Fussell, *op. cit.*, 1975, p. 13.

¹⁴⁵ Cfr. Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, p. 92.

¹⁴⁶ Anna Branach-Kallas, Piotr Sadkowski, *op.cit.* 2018, p.5.

perché di difficile interpretazione o semplicemente meno noto: le ferite al viso, l'opera pionieristica dei chirurghi maxillofacciali, la vita quotidiana dei soldati sfigurati, o la condizione della donna in tempo di guerra.

In *My Dear, I Wanted to Tell You* compare un riferimento all'*Odissea* in cui Julia, che attende il ritorno del marito, fa un paragone tra la condizione di molte donne del tempo e Penelope: “Not for the first time she thought of Penelope, weaving and unweaving her tapestry for Odysseus. Europe must be full of Penelopes, failing, one way or another, to cope.” (*MD*, p. 376). Il riferimento al poema omerico, che costituisce un perfetto intertesto per il romanzo dato che sostanzialmente narra del ritorno a casa di un reduce,¹⁴⁷ può essere letto in termini più ampi come un ulteriore desiderio di sfidare la narrazione dominante. La storia dell'*Odissea* è una storia maschile, Ulisse ne è il protagonista e il narratore, mentre Penelope è relegata allo spazio domestico ad attendere il ritorno del proprio uomo. Lo stesso accade per Julia, ma Young, raccontando la sua storia e dandole voce, rimuove questa moderna Penelope dall'oblio e la rende in qualche modo la portavoce delle migliaia di donne che in quegli anni hanno atteso il ritorno dei mariti cercando, nel frattempo, di far fronte alla loro assenza. L'idea di dare voce a un personaggio secondario e il riferimento esplicito all'*Odissea* ricordano un romanzo della scrittrice canadese Margaret Atwood, *The Penelopiad*, che fa parte di un ampio progetto editoriale di riscrittura dei miti¹⁴⁸ e ripropone la vicenda omerica raccontata dal punto di vista di Penelope e delle dodici ancelle uccise da Ulisse. Nell'introduzione al romanzo, Atwood precisa che: “Homer's *Odyssey* is not the only version of the story. Mythic material was originally oral, and also local – a myth would be told one way in one place and quite differently in another.”¹⁴⁹ L'idea della pluralità della storia – e soprattutto dei miti – è qui espressa magistralmente, ma l'autrice ribadisce, attraverso le parole di Penelope, l'esistenza di una versione dominante, la sola a venir considerata autentica – in questo caso quella proposta da Ulisse: “He was always so plausible. Many people have believed that his version of events was the true one”¹⁵⁰ Il riferimento al romanzo di Atwood serve a sottolineare come la letteratura di finzione sia spesso il

¹⁴⁷ Come afferma Umberto Rossi: “il conflitto sta all'origine della cultura europea, o almeno alla radice di una sua componente fondamentale, quella che affonda nella civiltà greca. Si potrebbe dire che tutto comincia, per quel che riguarda la letteratura, con un poema di guerra (*Illiade*), che anzi si potrebbe definire *combat poem*, in quanto abbonda di descrizioni dettagliate dei combattimenti; e con il problematico ritorno a casa di un reduce (*Odissea*).” Umberto Rossi, *op.cit.*, 2008, pp. 17-18.

¹⁴⁸ Il progetto *Canongate Myth Series* prevede una serie di romanzi in cui miti antichi, appartenenti a diverse culture, vengono riscritti da autori contemporanei. Accessibile a: <https://canongate.co.uk/collections/the-myths/>. Visualizzato il 30/10/2018.

¹⁴⁹ Margaret Atwood, *The Penelopiad*, Edinburgh; New York; Melbourne, Canongate, 2006, p. xx.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 2.

luogo più adatto per proporre revisioni del passato, come sottolineato chiaramente da Ann Rigney,¹⁵¹ ma anche riscritture di testi cardine del canone letterario, come suggerito da Aschroft, Griffiths e Tiifin nel loro volume sulla letteratura postcoloniale.¹⁵²

4.2.2 *The Heroes' Welcome* di Louisa Young

The Heroes' Welcome è stato pubblicato nel 2014 e prosegue il racconto delle vicende di Riley, Nadine, e della famiglia Locke dopo gli eventi raccontati in *My Dear, I Wanted to Tell You*. Il romanzo si apre con un'epigrafe che presenta tre citazioni da altrettanti testi letterari. La prima citazione proviene dal libro ventitreesimo dell'*Odissea* e rimanda al tema del ritorno: si tratta dei versi in cui viene descritta la gioia di Penelope nel riabbracciare Odisseo e la sensazione provata dalla donna viene paragonata alla gioia del marinaio che, sfuggito al naufragio, riesce a raggiungere terra. La seconda citazione è costituita dal brano finale di *The Stile*,¹⁵³ il racconto di Edward Thomas che Peter aveva donato a Nadine al termine del loro incontro a Parigi in *My Dear, I Wanted to Tell You*.¹⁵⁴ Nel racconto, due amici molto affiatati si salutano dopo una passeggiata nella campagna inglese e, in quel momento, uno di loro sente che la forte connessione che esiste tra loro li mette in contatto anche con la natura e con l'eternità. Il racconto, probabilmente ispirato all'amicizia tra Thomas e il poeta Robert Frost, allude all'amicizia tra Riley e Peter che sarà l'argomento dominante dei capitoli finali del romanzo, in cui Riley riassume anche il senso del racconto:

To his drowsy mind came that piece by Edward Thomas about walking all day with Robert Frost, 'The Stile,' from *Light and Twilight*. Peter had given a copy to Nadine, and Nadine had given it to him: dog roses, and musing oaks clustered round farmhouses, and how when your friend and you know each other well enough, thoughts come from either mind and you're not sure which. And these – friendship, and the earth – unite you with infinity and eternity – you're part of it. We're all part of it.
He and Peter should have had the kind of friendship those two poets had. (*HW*, p. 252)

L'ultima citazione in epigrafe proviene da un classico della letteratura inglese della Grande Guerra, *Good-Bye to All That* di Robert Graves: "It has taken some ten years for my blood to

¹⁵¹ Cfr. *supra* p. 137.

¹⁵² Cfr. *supra* p. 113.

¹⁵³ Edward Thomas, "The Stile", in *Light and Twilight*, London, Duckworth, 1911, pp. 46-51. Una versione digitale del testo originale è accessibile a: <https://archive.org/details/lighttwilight00thomuoft/page/50>. Visualizzato il 11/11/2018.

¹⁵⁴ Cfr. *MD*, p. 308. Il racconto e l'episodio vengono menzionati da Nadine anche in *The Heroes' Welcome*. Cfr. Louisa Young, *The Heroes' Welcome* [2014], New York; London, Harper Perennial, 2015, p. 91. Le successive citazioni saranno indicato tra parentesi nel testo come *HW*.

recover.” (*HW*, n.p.). La frase compare in un passo del libro in cui Graves riflette sui danni causati dalla guerra al sistema nervoso degli ufficiali; nel brano, l'autore accenna anche a una discussione con il Dr William Rivers e alla difficoltà di superare le ripercussioni – fisiche e psicologiche – dei periodi prolungati di servizio attivo al fronte. Come prefigurato dall'epigrafe, i temi centrali del romanzo saranno: il rientro dei reduci alla vita civile, l'amicizia e il superamento del trauma.

Il romanzo è diviso in tre parti, le prime due sono ambientate nel 1919, mentre l'ultima parte, composta da soli tre capitoli, è ambientata nel 1927. Nella prima parte, Young racconta i cambiamenti nella vita dei personaggi nei mesi che seguono l'armistizio a partire da marzo 1919. Nadine e Riley si sono sposati e partono per una lunga luna di miele che li porta nel sud della Francia e in Italia. Peter è sempre tormentato dalla sua esperienza di guerra e ciò lo porta a lasciare la residenza di Locke Hill per trasferirsi a Londra dove può vivere indisturbato in un clima di dissolutezza cercando oblio nell'alcool. Julia, esasperata dal comportamento del marito decide di abbandonare a suo volta Locke Hill – e il figlio Tom – per tentare di rifarsi una nuova vita; viaggia verso la Francia e si stabilisce a Biarritz, cittadina balneare ancora gremita di soldati in attesa di essere rimpatriati, che sta vivendo un momento di vitalità che ricorda il periodo prebellico: lì Julia finge di essere una vedova di guerra e stringe un rapporto sentimentale con un ufficiale americano in attesa di ritornare negli Stati Uniti. Anche la vita di Rose sembra destinata a cambiare perché le si presenta un'invitante occasione: alle donne che avevano prestato servizio volontario come crocerossine durante il conflitto viene offerta la possibilità di ottenere una borsa di studio per formarsi in campo medico.

In questa prima parte, gli anni dell'immediato dopoguerra vengono presentati come un momento in cui tutti cercano di dimenticare gli eventi disastrosi dei quattro anni precedenti:

Riley Purefoy did not think very much about the war. He didn't have to. It was part of him. If others mentioned it ...

... but then they didn't: neither the other old soldiers, who had, most of them, realised very quickly that nobody wanted to hear what they might have to say, nor the civilians, who drifted away at the same rate as the soldiers fell silent. (*HW*, p. 3)

Il silenzio, già prefigurato nella conclusione del primo libro, sembra essere il linguaggio che caratterizza questo periodo, il desiderio di lasciarsi la guerra alle spalle spinge la società a una sorta di reticenza come viene ribadito nelle prime pagine del romanzo: “It was a great time for not mentioning. No one wanted to remind anyone of anything. As though anyone had forgotten.” (*HW*,

p. 5). In questo clima, Nadine e Riley devono fare i conti con il complesso reinserimento di Riley nella società e con altre difficoltà: le rispettive famiglie non vedono di buon occhio un'unione così tempestiva il cui futuro è segnato dall'incertezza. Il padre di Nadine è il primo a esprimere apprensione dopo aver saputo del matrimonio dei due giovani: "Wounded, disfigured, penniless, war hero, *fait accompli*, cheeky sod, bright though, common as muck, his family – good people though, decent working people – and that face, that voice. Oh, good God. What a bloody cocktail." (*HW*, pp. 15-16). Le stesse preoccupazioni vengono esternate anche dalla madre di Riley che teme per il futuro del figlio: "Wounded hero only lasts so long. What about when you're just a sick, ugly man with no money? Where are you going to find a job to keep her?" (*HW*, p. 20). Il tema della differenza di classe appare ancora preponderante, Riley, pur essendo un ex-ufficiale ed eroe di guerra, viene sempre considerato un personaggio svantaggiato perché proveniente dalla classe operaia; nonostante i numerosi cambiamenti introdotti dalla guerra nella società, alcune consuetudini restano difficili da abbattere: "The surface of society had been blown around by the war, but had the architecture changed? Were things going to be different now? Where would a Riley, married to a Nadine, fit in?" (*HW*, p. 22).

In questa prima parte viene osservata anche la vita dell'altro veterano del romanzo; l'ex-ufficiale Peter è perseguitato dai ricordi che gli si ripresentano sotto forma di incubi o allucinazioni: "Sometimes he heard the barrage still, crumping away. He supposed it couldn't be real. Some trick of the ear and the brain and the nature of time." (*HW*, p. 50). Peter non riesce inoltre a sopportare il contatto fisico con la moglie perché il corpo di lei gli ricorda quello del cadavere di un giovane soldato tedesco trovato in un cratere di bomba nella terra di nessuno. Tra i pensieri che tormentano Peter è forte il senso di colpa per essere scampato alla morte, mentre molti dei suoi uomini non sono sopravvissuti: "he had been carried back when so many others stayed out there on the wire, in the sinkholes." (*HW*, p. 71). Incapace di reagire, Peter si affida all'alcol per placare il senso di impotenza e inutilità, ma questo intacca ulteriormente il rapporto con Julia, con il figlio Tom, e persino con la cugina Rose. L'ex ufficiale si isola da tutti e preferisce la solitudine e il bere alla compagnia dei familiari, sente che solamente Riley potrebbe essere in grado di capire la sua situazione, ma non riesce a confidarsi nemmeno con lui:

Once or twice, he had felt a wild urge to tell Riley about the dreams where summer rain turned into blood, the dead men, the cheap women, the drink and the shame. He had wanted to tell him that he could not continue to sleep with his wife because the weight of her body beside his was that of the dying Hun

boy in the shell crater, and he could not make love to his wife because the feeling of her body in his arms was – not even was like, but was – Bloom's corpse, which he was carrying in. [...] He wanted to tell Purefoy about the dying German boy.

'Captain,' he murmured, on one occasion, but Riley, when he caught the military word, shot him a look, and Peter could say nothing.

He was quite certain that Riley had things he wasn't saying either. They were both able to take a bit of comfort from leaving it at that.

And in between his dreams of Loos and the Somme and the eighteen hours in the shell hole and the weight of Bloom's head on his shoulder. (*HW*, pp. 52-53)

Contemporaneamente, Peter sviluppa un'ossessione per la lettura di Omero e paragona la propria esperienza a quella degli eroi cantati nei poemi epici. Un accenno all'*Odissea* era già presente in *My Dear, I Wanted to Tell You*, ma qui Young rafforza il dialogo con l'opera omerica includendo rimandi anche all'*Illiade* e inserendo nel testo riferimenti, citazioni e reinterpretazioni dei testi da parte del protagonista. Peter si paragona ad Achille, per via della pazzia che attanaglia quest'ultimo dopo la morte di Patroclo, o a Odisseo, che nel viaggio di ritorno verso Itaca perde tutte le sue navi e i suoi uomini: “He was tremendously unpopular,' Peter said. 'After all, he lost all his men. He comes down as being wise and wily and so forth, but he lost eleven ships with all hands, and his own entire crew. Seven hundred men. Makes me seem a lightweight.’” (*HW*, p. 50). L'identificazione con l'eroe greco lo porta a leggere la sua intera esperienza attraverso il filtro omerico: vede Julia come “some bloody Penelope” (*HW*, p. 37) e il figlio Tom come “some kind of Cyclops” (*Ibidem*); persino nel descrivere il suo degrado fisico e morale Peter cerca delle similitudini con gli episodi epici:

Whisky, he felt, was Scylla – the six-headed monster guarding – or welcoming you to? – the gateway to Charybdis, the whirlpool that no one can escape. Which is death. Or, perhaps, memory – the vortex of shame and horror which drags you back, over and over – or of sweet memories – of before – of what is lost...

Or am I just lotos-eating? Taking off another few years on the journey home? Or turning into a pig... (*HW*, p. 71. corsivo dell'autrice)

La prima parte del romanzo si chiude con il rientro in Inghilterra di Nadine e Riley dalla luna di miele e il ritorno di Julia a Locke Hill. Ad accompagnare questo ritorno all'ordine ci sono però due avvenimenti che scuotono la vita dei protagonisti: la morte della madre di Nadine per l'influenza spagnola¹⁵⁵ e la notizia di una seconda gravidanza di Julia.

¹⁵⁵ L'influenza spagnola scoppiò in una forma non letale nella primavera del 1918 e ritornò in forma più aggressiva nel settembre dello stesso anno. Il virus ebbe rapidissima diffusione grazie all'eccezionale movimento di uomini sul continente europeo e americano e causò un numero di vittime altissimo anche se difficile da quantificare: “Non è chiaro quante persone siano morte in tutto il mondo. Le stime oscillano tra i 20 e i 100 milioni di individui, ma non

Nella seconda parte, il romanzo prosegue l'analisi della vita dei personaggi e della società britannica durante l'anno 1919. Young accenna a molti eventi storici e alla difficile situazione economica del dopoguerra. I festeggiamenti del Peace Day del luglio del 1919 vengono descritti attraverso il personaggio di Riley come una celebrazione della vittoria a cui lui rifiuta di prendere parte; in quell'occasione, il discorso che il re rivolge agli invalidi di guerra gli pare irrispettoso alla luce delle condizioni in cui vivono molti reduci:

A few days ago had been Peace Day. The crowds had gathered and the whole of central London had gone bonkers – the park was full of people camping, Allied soldiers from all over. He could not bring himself to look out of the windows at the front of the house. He did not want to see soldiers in camps, and the glorification of military victory. What, was he to put on his medals, with their cheery nicknames – Pip, Squeak, Alfred, and Services Rendered – plus gallantry and wound stripes, and head off for a jolly day out remembering the dead? The King had issued a message to the wounded: 'To these, the sick and wounded who cannot take part in the festival of victory, I send out greetings and bid them good cheer, assuring them that the wounds and scars so honourable in themselves, inspire in the hearts of their fellow countrymen the warmest feelings of gratitude and respect.' (*HW*, p. 129)

La realtà è ben diversa da quella presentata dalla retorica monarchica e lo sfarzo delle celebrazioni non rispecchia la difficile situazione economica del paese:

Four million returning servicemen, three million munitions workers discharged, one-and-three-quarter million wounded. Women who'd worked men's jobs all through the war being turned out and expected to go home quietly, or back into service. Two-and-a-half-million workers on strike. (*HW*, p. 130)

Migliaia di reduci rimasti senza lavoro sono in cerca di migliori condizioni di vita, ma la disoccupazione imperversa; il malcontento generale trova sfogo in scioperi e rivolte a cui lo stesso Riley, durante una visita a Wigan alla moglie di Jack Ainsworth, si unisce.¹⁵⁶ Gli uomini che Riley incontra a Wigan fungono da specchio per le migliaia di ex soldati disoccupati nell'intero paese:

Almost a rank of young men with old eyes were lined up on the cobbles: an arm missing, a peg leg, overcoats shiny, and a tray of matches or pencils hanging across their chests. Next to medals. He didn't look at them direct. A conspiracy of circumstance had robbed one of them of a limb, another of a face,

sapremo mai quale sia stato realmente il numero delle vittime.” Gina Kolata, *op. cit.*, 2000, p. 11. Riguardo al numero di vittime della spagnola si veda anche Jay Winter: “La pandemia influenzale del 1918-1919 fece più vittime della stessa Grande Guerra. Approssimativamente, sull'insieme degli eserciti belligeranti, nel corso della prima guerra mondiale fra i nove e i dieci milioni di uomini morirono mentre erano in servizio attivo. Per contro, il numero delle vittime della 'spagnola' fu di tre o quattro volte più elevato. A seconda delle stime, la cifra varia fra i trenta e i quaranta milioni di morti.” Jay Winter, “L'influenza spagnola”, in *La Prima guerra mondiale. Volume II*, Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Antonio Gibelli, (a cura di); Torino, Einaudi, 2007, p. 283.

¹⁵⁶ Nel romanzo Young menziona anche le rivolte di Luton del 19 luglio 1919 in cui una folla di veterani diede fuoco al municipio.

another of his wife, another of his job. They needed something, all of them, but they didn't need to go looking at each other, comparing or pitying. (*HW*, p. 121)

Lo stesso Riley tenta invano di trovare lavoro a Londra: si presenta in un ristorante per lavorare come cameriere, ma viene rifiutato per via del suo aspetto; viene rifiutato anche come compositore tipografico e congedato con imbarazzo da una galleria d'arte. In questa cornice, l'identità del protagonista è ancora una volta messa alla prova: Riley è ora un uomo sposato e questo gli impone la necessità di conformarsi al canone maschile dell'epoca per cui un marito doveva provvedere al sostentamento della moglie e degli eventuali figli, come spiega Jessica Meyer: “The figure of the domestic male as independent householder, able to support dependants through his own work, maintained its position throughout the war.”¹⁵⁷ Riley si trova invece a vivere nella casa del padre di Nadine e a dover dipendere da una pensione di invalidità.¹⁵⁸ La situazione di spaesamento del protagonista è evidenziata in un brano che, mettendo a confronto le sue precedenti esperienze di vita, rimarca la sua condizione di “class traveller” (*HW*, p. 117):

He didn't know how to live here. At home, as a child, he had his own hook and there was only one coat each anyway, and he'd make his own tea, or his mum would. In the trenches you didn't take your coat off, and if you did you were asleep under it, and the tea came round in its billy when it wanted. In the hospital you didn't have a coat, or tea, unless someone thought you should, in which case they'd bring it. But here? No room for your coat, and tea involved ringing a bell, waiting for someone to come and ask what you want, then go away and make it and bring it to you. And no one expected you to want tea when you came in in the evening. You were meant to want sherry. (And then you didn't have your actual tea till eight, and they called it dinner, and your actual dinner they called lunch. Well, he was used to all that.) (*HW*, p. 158)

La questione della differenza di classe emerge nuovamente, il continuo cambiamento nello stile di vita di Riley viene qui ricordato anche attraverso le sue recenti esperienze come soldato e come ospedalizzato; inoltre, la distanza tra il suo mondo operaio e quello agiato di Nadine viene sottolineata anche dalle diverse abitudini a cui si deve adattare e persino nel lessico quotidiano.

La possibilità di un riscatto giunge, per Riley, nel momento in cui decide di perfezionare il suo livello di istruzione e comincia a studiare in un college per operai. Insieme a uno dei suoi insegnanti, Alan Hinchcliffe, decide di iniziare un'attività editoriale: il loro primo progetto è un pamphlet contenente consigli pratici su come scrivere correttamente in inglese indirizzato a uomini

¹⁵⁷ Jessica Meyer, *Men of War. Masculinity and the First World War in Britain*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 6-7.

¹⁵⁸ I soldati con gravi deturpazioni al viso erano considerati invalidi al cento per cento e avevano diritto a una pensione di invalidità. Cfr. Joanna Bourke, *op.cit.*, 1996, p. 65.

in difficoltà e in cerca di lavoro. Una volta realizzato il testo, Riley e Alan trovano un editore e danno alle stampe la loro creazione: *How to Write Good English*. All'impresa si uniscono altri due uomini: Owen, il titolare della casa editrice Orme Press e Ermleigh, il suo dipendente, un reduce di guerra con i polmoni danneggiati dal gas. Tra i quattro uomini si forma un legame dettato dalla comune condizione di reduci e il tempo che trascorrono assieme è per tutti un momento di mutuo-aiuto; dopo aver stampato il primo pamphlet, i quattro uomini vanno in un pub a festeggiare e lì si rendono conto dell'utilità della compagnia degli altri: "They found something very calming about one another" (*HW*, p. 128). Quello descritto da Young è un esempio di ciò che Jay Winter definisce *fictive kinship*. Secondo lo storico, negli anni del primo dopoguerra, la famiglia non era il solo luogo in cui i veterani ricevevano supporto:

[O]ne of the striking features of the inter-war years was the extension of these families in a social rather than a biological sense. In every combatant country there emerged groups of people whose business it was to help each other recover from its traumatic consequences.¹⁵⁹

Uniti da un'esperienza condivisa, lo scopo dei membri di queste unioni extra-familiari era assolutamente pratico: "to negotiate the passage to 'normality' for war victims, sometimes against and sometimes alongside the bureaucracy."¹⁶⁰ Nella sua discussione di queste 'famiglie allargate' Winter presenta proprio il caso della *gueules cassés* e spiega come:

These men needed to see that they were not reduced to their wounds or disabilities. They were men capable of acting with other men and women to resume their lives. Associative work helped people reduce trauma to handicap, so as not to let the war further truncate their lives.¹⁶¹

Nel romanzo, il personaggio di Riley esprime chiaramente questo punto di vista quando dichiara di voler essere ricordato per i suoi successi e non solamente per la sua disabilità. Il riscatto attraverso il lavoro sembra essere la via per creare una nuova identità post-bellica:

I'm not going to be the chap with the buggered-up face who gets in fights. I am going to be the chap who does – whatever it is I do. The chap who wrote that book, who published those pamphlets, founded that college, set up that publishing house. Perhaps someone might say, Wasn't he injured? And someone might say, Oh yes, I think he was. But that would not be the first thing they said. I'm not going to spend my life just surviving the war and my injury. I'm going to live my life. (*HW*, p. 128. Corsivo dell'autrice)

¹⁵⁹ Cfr. Jay Winter, *op. cit.*, 1999, p. 47.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 47.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 48.

La modesta pubblicazione si rivela un successo e le prime copie si esauriscono velocemente, inoltre, non appena Riley racconta del suo progetto a Gillies, il medico si offre subito di comprarne un cospicuo numero di copie e si informa sull'eventualità di future pubblicazioni scoprendo che Riley ha già una lista di nuovi titoli a cui sta lavorando assieme a Hinchcliffe. Riley rifiuta però la proposta del medico di investire nel suo progetto, deciso a mostrare il suo valore e a evitare qualsiasi forma di compassione da parte del prossimo:

He would accept no money, no investment, that smelt of sympathy, war shame, or guilt. Not a penny. He was a man like any other and would make a living and build a business like anyone else. Enough of being given everything on a bloody plate and being denied the opportunity to prove himself. (*HW*, pp. 152-153)

La necessità di un capitale per sviluppare il progetto in questa fase embrionale spinge però Riley ad accettare del denaro da Sir Robert, il padre di Nadine; seppur inizialmente riluttante, Riley accetta il denaro come un prestito, con la promessa di restituirlo entro tre anni. La disponibilità economica gli permette di assumere altri reduci e, in un certo senso, di allargare la famiglia adottiva che si è venuta a creare grazie al progetto editoriale. La forza del legame che unisce i reduci si mostra chiaramente nel momento in cui Owen decide di licenziare Ermleigh per poter assumere qualcuno in grado di lavorare più duramente; sarà l'intervento di Riley e la sua minaccia di stampare altrove i suoi pamphlet a convincere l'editore a riassumere il dipendente: "Put Ermleigh back, Mr Owen, or our business goes elsewhere." (*HW*, p. 156). Riley sottolinea, attraverso questo gesto, l'esistenza di un forte legame tra ex-combattenti, oltre che la volontà di prendersi cura del benessere comune derivata da uno stimolo di ordine morale: "Mr Owen. With the Empire collapsing, we're just a clever little country. That's all. But we are meant to have standards. In theory – in principle, we have principles." (*HW*, p. 157). Il sentimento di essere legati dall'esperienza comune si estende anche agli altri personaggi del libro, fatto che viene intuito, pur non sapendone i motivi, anche dal piccolo Tom:

Of the webs that had bound these adults together over the past years he knew nothing. That his father had been Riley's commanding officer; that Riley had carried his father back from No Man's Land; that Rose had nursed Riley; that Riley had deserted Nadine; that Julia had comforted Nadine and offered her a home. He knew that they were tangled up with each other, but he knew only with a child's aeonic instincts, not as information. (*HW*, p. 26)

Nel corso del romanzo il rapporto tra i protagonisti va intensificandosi: Julia cerca di rimediare

ai suoi errori riallacciando i rapporti con Nadine, invitando lei e Riley a passare più tempo con lei e con Peter, ormai ritornati stabilmente alla residenza di Locke Hill e decisi a tentare di ricostruire il loro rapporto grazie anche al nuovo figlio in arrivo. Julia pensa che il rapporto con un ex commilitone possa aiutare Peter a superare il periodo di crisi: “It seems to me that Riley is good for Peter. Bring him down? He's saved Peter's life twice. Perhaps he can do it again. Third time lucky!” (*HW*, p. 181); allo stesso tempo Julia cerca di recuperare il rapporto con Rose, che sente di aver sempre trascurato e trattato con superiorità. Le cose sembrano destinate a migliorare, nonostante il continuo stato di ebrezza di Peter, ma tutto precipita al momento del parto di Julia. La descrizione di quello che accade dal momento in cui inizia il travaglio fino alla nascita della bambina viene riportato dal narratore attraverso il punto di vista di Peter che sovrappone i suoi ricordi del fronte a quello che sta realmente accadendo in casa:

He wasn't sure where he was. Behind the lines, anyway – somewhere safe, for now. Nice billet. He'd better go and take a look around inside.

Just about then a medic turned up – out of uniform, sloppy – been off duty, presumably, but someone was yelling blue murder upstairs. The MO was taking his coat off and so forth, so Locke ran up ahead of him. If they'd set up some kind of hospital here someone should have given that poor blighter his morphine or something by now.

He burst in where the cries of pain were coming from – a room, a nice one, familiar. There were women in there – nurses – but the wounded soldier seemed to be a woman too, and yelling like he was still at the Casualty Clearing Station... (*HW*, p. 187)

Il disorientamento spaziale di Peter è evidente, è convinto di trovarsi nei pressi di un ospedale nelle retrovie, crede che il ferito sia Riley o Jack Ainsworth e che il medico stia praticando un'amputazione. Quando i lamenti cessano il medico va verso di lui con un fagotto cercando di porgerglielo: “He turned, carrying something: It'll be whatever they just amputated. It was wrapped in cloth, and looked like some kind of small limb – half an arm, perhaps. Lower leg.” (*HW*, p. 188); solo in quel momento, quando gli viene posta tra le braccia la figlia appena nata, Peter rinsavisce e si rende conto che la sua mente, come in altre situazioni, ha distorto la realtà; se ha sempre tollerato i precedenti episodi senza parlarne con nessuno per paura di apparire pazzo, questa circostanza gli pare però più grave e lo costringe a considerare il peso che la guerra ha avuto sulla sua vita:

Every now and again, over the past year or so, he heard things which logic told him could not be there: snaky streams of cool saxophone jazz, late at night, in the Kent countryside; distant explosions in the office. His dreams had seeped a little into reality. He had accepted that. It didn't seem too much. You wouldn't tell anyone about those things anyway. They'd have you at Craiglockhart within the week, signed and certified as a lunatic.

But this?

He knew perfectly well that nothing as bad, as strong, as interesting, as terrible as the war would ever happen to him again. In effect, nothing would ever happen to him again. His entire life from now on would constitute nothing but getting over the fucking war. (*HW*, pp. 188-189. Corsivo dell'autrice)

La realizzazione che nulla, dopo la guerra, potrà mai eguagliare quell'esperienza lo porta a rendersi conto del fatto che superare e dimenticare quanto accaduto sarà il compito di una vita. Dopo la nascita della figlia, sembra ci siano le possibilità per Peter e Julia di tornare a essere felici, ma un altro trauma mette fino a questa parentesi di speranza: a seguito delle complicazioni del parto Julia muore per un'emorragia. La narrazione del momento in cui Peter trova la moglie morta sembra l'ennesima descrizione di un'allucinazione, l'uomo si sveglia e non si rende conto che il sangue che lo ricopre appartiene a Julia, crede che sia una creazione della sua mente, un incubo da sopprimere e respingere: "He pushed back the blankets and scrambled from the bed. He didn't want his bloody dreams to disturb her, to pollute this bed, even." (*HW*, p. 191) Infine, una volta resosi conto che il sangue è reale e che Julia è morta, la reazione di Peter ricalca quella dell'eroe omerico dell'*Iliade*: "he carried the corpse of his beloved out from his tent and laid her like Patroclus before the walls of Troy, at the foot of the lawn." (*Ibidem*). Nelle ore che seguono il decesso di Julia, Peter, sotto shock, resterà in giardino a vegliare il cadavere fino al mattino seguente quando Nadine li scoprirà.

La terza e ultima parte del romanzo è ambientata nell'agosto del 1927, sono passati dieci anni dalla ferita di Riley e dal termine della sua esperienza di guerra, ora è diventato un editore di successo e Kitty e Tom – i figli di Peter e Julia – vivono a Londra con lui e Nadine. Rose ha conseguito l'obiettivo che si era prefissata ed è diventata medico; Peter è invece sempre immerso nel suo dolore, si è trasferito a vivere in un cottage lontano da tutto e tutti, ha smesso di bere, ma continua a preferire la vita isolata ed evita qualsiasi contatto con la società e persino con i figli. Il perdurare dello *shell shock*, anche ad anni di distanza dal termine della guerra, è un fatto documentato:

The 'sacrifice' did not end in 1918. As we have already seen, nightmares continued long after the battlefields had reverted to farmland. Familiar sights – like that of a butcher's shop – could spark another attack. [...] the armistice resulted in a fresh wave of such cases as the failure of many men to adapt back to civilian life led them to act neurotically.¹⁶²

L'ossessione per Omero è sempre presente e viene evocata più volte negli ultimi tre capitoli del

¹⁶² Joanna Bourke, "Effeminacy, Ethnicity and the End of Trauma: The Sufferings of 'Shell-Shocked' Men in Great Britain and Ireland, 1914-39", *Journal of Contemporary History*, 35, 1, 2000, p. 62.

romanzo, innanzitutto in una riflessione sulla possibilità di superare il trauma di guerra:

Riley felt a twist of nerves in his solar plexus as he spoke. 'I can't help wondering,' he said, 'if you're going to come out of this. Ever.'

Peter smiled into his tea at Riley's question. 'So,' he said. 'No small talk.'

'No,' said Riley.

'I thought I might,' Peter said. 'After ten years. That's how long it took Odysseus, you remember – but that was one year for each year of his war, which for me meant I should have been through it by 1922 – and the thought didn't occur to me till 1925. So the equation was wrong.' (*HW*, p. 242)

Peter, inoltre, sovrappone sempre il poema omerico alla sua esperienza per cercare un senso e una giustificazione alla sua condizione di disadattato:

I don't really know about the present. Odysseus' ten years, you know – the long voyage home from war. I've been thinking about all that. All the places he had to stop along the way. When Circe entranced them, drugged them, and that was a long delay, with the drugs and the seductress – it makes me feel a bit better about when I was drunk all that time, and going to the brothels. I mean, if even Odysseus went through an immoral stage... and he spent seven years with Calypso... I'm just taking my time, I think. I'm probably somewhere between Scylla and Charybdis. Not much use in the real world, I know. (*HW*, pp. 247-248)

L'unica discrepanza tra la sua vicenda e quella omerica si trova nel destino della moglie, infatti: “Penelope was not meant to die” (*HW*, p. 248). Inoltre, anche il comportamento del figlio Tom non ricorda quello di Telemaco; invece di sentire la mancanza del padre, Tom preferirebbe rimanere a vivere con Riley e Nadine. Seppur apparentemente sereno, anche Riley deve ancora liberarsi completamente dalle ombre della guerra:

The ghosts were still bothering him. August, ten years ago. He tried to remember walking in from Zonnebeke with his face hanging off: pulling his clagged boots out of mud, duckboards, slipping, the noise and furore of battle behind him, the chaos of its margins all around him. (*HW*, p. 252)

Il ricordo di quei momenti lo convince a prendere di petto la situazione e affrontare Peter, utilizzando proprio il legame indissolubile creatosi in trincea per spingere il suo ex-superiore a uscire dalla sua apatia:

'I need you,' Riley said. 'I need your help. I can't fucking bear this, not to put too fine a point on it. I need you, for example, to come to the pub, sir, with me and Hinchcliffe and Ermleigh. We go every Thursday, some of the lads come along – Burgess turned up a few weeks ago, he's an orderly now at St Mary's Paddington; you'd never believe it. Jarvis comes sometimes – don't think you knew him, sir, he was with me at the Queen's. He's been working for eight years in a cinema, projectionist, so that nobody has to see his face.'

[...]

'Also,' he said. 'I need you to write me a book about Homer and the war. All your *Iliad* and *Odyssey* stuff. You've done all the research. We could publish next year for the tenth anniversary of the peace. [...] There's three things, sir, you're going to do for me. You're coming to the pub, you're writing me a fucking book and you're coming to France where we are going to sit on Jack Ainsworth's grave and cry like fucking babies. You're going to do it because I need to do it and I'm not doing it alone and you and I are not separate, sir. We're not separate things, sir. We're the same fucking thing, sir. You're coming with me.' (HW, pp. 254-256)

Come sottolineano da Anna Branach-Kallas e Piotr Sadkowski nella loro analisi di *The Heroes' Welcome*:

Young depicts Peter's recovery through kinship and pragmatic action, as Riley enables him to enter the friendly circle that he has created with other ex-serviceman. [...] Ultimately, *The Heroes' Welcome* offers a cautious vision of healing from war wounds, insisting on the dynamics of trauma and resilience, as well as the power of adoptive kinship in the process of reintegration in the aftermath of war.¹⁶³

L'importanza dei legami extra-familiari precedentemente discussa ritorna in questa parte finale del romanzo: l'informale adozione dei figli di Peter da parte di Riley e Nadine testimonia della volontà di prendersi cura dei membri della famiglia allargata; l'incontro settimanale al pub tra i reduci e la necessità di recarsi in Francia per ricordare assieme i compagni caduti, sono invece esempi di pratiche del ricordo su piccola scala che hanno grande importanza per i veterani – in questo caso per il ristretto gruppo di reduci e commilitoni che si è formato attorno a Riley – perché forniscono uno spazio “in which the story of their war, in its local, particular, parochial, familial forms, can be told and retold.”¹⁶⁴ Le dinamiche messe in scena da Young collimano sostanzialmente con quanto teorizzato da Jay Winter: “This form of small-scale collective memory [...] gave men and women a way to live on after the horrors of war.”¹⁶⁵

The Heroes' Welcome va ovviamente letto in relazione al testo che lo predece. Il paratesto del romanzo si mostra molto simile a quello di *My Dear, I Wanted to Tell You*: ogni capitolo è introdotto da un intertitolo con indicazioni geografiche e cronologiche; non è qui presente una *historical note*, la questione riguardante l'esistenza storica dei personaggi è stata già risolta nel romanzo precedente, ma il compito di fornire informazioni bibliografiche è assolto dalla sezione dei ringraziamenti in cui l'autrice cita due volumi che indagano rispettivamente il disturbo da stress post traumatico e il difficile rientro alla vita civile dei militari, comparando l'esperienza dei veterani del

¹⁶³ Anna Branach-Kallas, Piotr Sadkowski, *op. cit.*, 2018, pp. 103-104.

¹⁶⁴ Jay Winter, *op. cit.*, 1999, p. 40.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 60.

Vietnam con l'opera omerica: *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character* e *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*.¹⁶⁶ I riferimenti all'opera di Omero sono numerosissimi nel romanzo, ma compaiono anche numerosi rimandi intertestuali ad altri testi letterari: il riferimento al racconto di Edward Thomas mette il libro in un rapporto di contiguità con il romanzo precedente; Peter cita alcuni versi da una poesia di Siegfried Sassoon: “he had found himself *blind with tears, staring into the dark. Cheero!* That was Sassoon – what was the poem? 'To Any Dead Officer'? Something like that.” (*HW*, p. 69. Corsivo dell'autrice); Riley, dopo la morte di Julia, ripensa invece ai corpi dei soldati che sono stati gettati in fosse, o che giacevano abbandonati nel fango, oppure a quelli che semplicemente non sono mai stati ritrovati e i celebri versi di Rupert Brooke riecheggiano nella sua testa: “Would any of their poor bodies ever come home and be honoured? That bloody poem – *some corner of a foreign field that is for ever England...*” (*HW*, p. 210). In una trama che – pur mostrandone le conseguenze – offre meno spazio a una rappresentazione dell'orrore fisico e materiale del fronte, il mito letterario della Grande Guerra viene evocato attraverso i versi dei *war poets* e, offrendo un'esplicita linea di continuità con *My Dear, I Wanted to Tell You*, attraverso l'immagine della morte. In entrambi i romanzi appaiono continui riferimenti alla morte e ai caduti; la reiterazione di questi temi contribuisce a rendere i due romanzi dei luoghi della memoria per via della funzione commemorativa che svolgono. Nella *historical note* di *My Dear, I Wanted to Tell You* Young presenta una dichiarazione di intenti che si rivela, di grande interesse per lo scopo di questa analisi: “I intend my use of these men's names to honour all the patients at Sidcup, and the staff: in particular I think often of Corporal Riley, number 139 in Harold Gillies's book *Plastic Surgery of the Face* (1920).” (*MD*, pp. 403-404). Il romanzo di Louisa Young si offre come oggetto commemorativo sotto diversi punti di vista. In primo luogo è un monumento al lavoro di Kathleen Scott, la nonna dell'autrice; inserendo Scott nella narrazione, Young celebra la memoria della sua antenata e il suo impegno nell'ospedale di Sidcup. In termini più ampi, il romanzo rappresenta una testimonianza del lavoro del personale dell'ospedale di Sidcup e un invito a ricordare il destino degli uomini in esso ricoverati, come l'autrice stessa ha segnalato nella nota finale del romanzo. Nel suo studio, Sokolowska-Paryz sottolinea il fatto che molti autori contemporanei di romanzi sulla Grande Guerra rendono palese “the need to commemorate family and national past.”¹⁶⁷ Al contrario del caso francese, dove grazie all'associazionismo i soldati

¹⁶⁶ Jonathan Shay, *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York; London, Scribner, 1994; *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, New York, Scribner, 2002.

¹⁶⁷ Marzena Sokolowska-Paryz, *op. cit.*, 2012, p. 188.

sfigurati sono riusciti a mantenere viva la propria identità e a far sentire la propria voce, nel Regno Unito questa categoria di invalidi è spesso vissuta nell'ombra e la loro raffigurazione nella *fiction* contemporanea appare come una sorta di omaggio retrospettivo. È Sempre Sokolowska-Paryz a dichiarare che: “The incentive to write about the Great War has also been to honour those who, according to the author, have not received the attention they deserve or have been excluded from the domain of public and cultural memory.”¹⁶⁸

Vi è un ulteriore aspetto del libro che mostra, per via di una scelta compositiva, la propria affinità con il linguaggio della commemorazione. Come discusso nel secondo capitolo, una delle più importanti caratteristiche dei monumenti ai caduti è la presenza dell'elenco dei nomi: questo elemento è presente anche in alcuni testi di finzione sulla Grande Guerra come *Evermore* e *Birdsong*, che ripropongono le liste di nomi presenti sui monumenti, ma è in *My Dear, I Wanted to Tell You* che l'elencazione dei nomi diventa un motivo ricorrente nella trama. Un primo elenco di soldati caduti si trova nel prologo del romanzo:

Purefoy was staring out through a periscope from the fire-step, thinking about Ainsworth, Couch, Ferdinand and Dowland. And Dowland's brother, and Bloom, Atkins, Burdock, Taylor, Wester... and the rest. He was reciting their names, all the names he could remember, and their qualities, and trying to remember their faces, and their voices, their Christian names, and their little ways, and how they had died, and when, and where. (*MD*, p. 12)

Successivamente, la stessa lista, con poche variazioni, viene ripetuta da Riley per ben nove volte nel corso del romanzo.¹⁶⁹ La lista dei caduti viene ripresa altre due volte, a breve distanza nel testo, anche in un paragrafo in cui Peter ripensa alla battaglia di Loos e ricorda i quindici uomini della sua unità che sono caduti in combattimento: “He had lost fifteen men at Loos: Burdock, Knightley, Atkins, Jones, Bloom, Bruce, Lovall, Hall, Green, Wester, Johnson, Taylor, Moles, Twyford and Merritt.” (*MD*, pp. 102-103). L'immagine della morte dei compagni è una costante che il romanzo evoca frequentemente attraverso la ripetizione dei nomi, una pratica che assume quasi il ruolo di una formula magica contro l'oblio: “Ferdinand, Couch, Dowland, Jessop, Bloom, Wester, Lovall, Green, Atkins – *God, what are their names? I'm forgetting their names* – and proceeded on back up the tiny hill.” (*MD*, p. 148. Corsivo dell'autrice).

In *The Heroes' Welcome* la morte tocca la madre di Nadine e, quasi fosse un colpo di coda della guerra, nel finale del romanzo raggiunge anche Julia.¹⁷⁰ L'immagine della morte perseguita Peter,

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 191.

¹⁶⁹ Cfr. *MD*, pp. 139; 148; 151; 153; 154; 155; 156-157; 245; 326.

¹⁷⁰ Nei primi capitoli del romanzo, Peter considera la moglie una vittima di guerra: “*she is a casualty of that war just as*

l'ufficiale continua a pensare alle perdite nei combattimenti di Loos e della Somme¹⁷¹ e fa risalire l'origine del suo turbamento esattamente alle giornate iniziali delle due battaglie: “And my peace of mind. I lost that. July the first, Purefoy. July the first, and the twenty-fifth of September.” (*HW*, p. 245). Come in *My Dear, I Wanted to Tell You*, Young dissemina nel libro i nomi dei commilitoni di Peter morti al fronte. Anche qui, la continua ripetizione dei nomi di caduti crea la sensazione di una costante presenza della morte ad aleggiare sui protagonisti. Se nel primo romanzo era Riley a ricordare i nomi dei compagni, qui è invece Peter che ripete in continuazione la lista dei caduti: “*Atkins Lovall Bloom Jones oh stop it STOP IT*” (*HW*, p. 33. Corsivo dell'autrice); questo breve elenco, con alcune variazioni o integrazioni, viene ripetuto altre volte nel corso del romanzo (Cfr. *HW*, p. 52; p. 191).

La ripetizione dei nomi, in alcuni casi, precede il ricordo dell'orrore della morte e della distruzione del corpo:

Burdock... Knightley... Atkins... Jones... Bloom, Bruce, Lovall... Hall, Green, Wester... Johnson, Taylor, Moles, Twyford... and Merritt... Half of them unburied... loss upon bitter loss. An armful of Atkins; Bloom's head on his shoulder and Bloom's arm round his neck, resting like a woman's or a tired child's. His own long-fingered hand white against Bloom's hair, embracing the dead head to keep it from flopping... (*HW*, p. 46. Corsivo dell'autrice)

Il ricordo dell'effetto della guerra sul corpo dei soldati, nell'ultima parte del brano citato, ripete parola per parola la descrizione fatta sempre da Peter in *My Dear, I Wanted to Tell You*;¹⁷² reiterando, anche verbalmente, il recupero di questo ricordo, Young non fa altro che rappresentare i sintomi del trauma che si ripetono – identici – nella mente della persona che ne soffre. L'idea di trauma come presenza costante nella vita del protagonista è poi ripresa nel testo, oltre che con la consueta elencazione dei nomi, anche attraverso l'immagine dei fantasmi dei caduti che perseguitano i vivi, un tema già utilizzato da Pat Barker nella sua trilogia:

[W]herever he went he was followed, sooner or later [...] by the consciousness of duty, by fears and shames, by the memory of the expectations of others, and the ghosts of failures past, and, on occasion, the ghosts of Burdock, Knightley, Atkins, Jones, Bloom, Bruce, Lovall, Hall, Green, Wester, Johnson,

much as Riley, or me...” (*HW*, p. 33. Corsivo dell'autrice).

¹⁷¹ La battaglia della Somme inizia nel luglio del 1916, cfr. *supra* p. 76. La battaglia di Loos, iniziata il 25 settembre 1915 e terminata l'8 novembre, è passata alla storia come una delle più importanti battaglie del 1915 e si concluse con una vittoria tedesca. Fu la prima volta in cui l'esercito britannico impiegò i gas tossici. Cfr. Olivier Lepick, “Le armi chimiche”, in *La Prima guerra mondiale. Volume I*, Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Antonio Gibelli, (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, p. 265.

¹⁷² Cfr. *supra* p. 187.

Taylor, Moles, Twyford and Merritt. Patroclus. (*HW*, p. 70)

Inoltre, in una scena seguente, Peter condivide con Julia alcuni dei suoi ricordi e i nomi degli uomini morti nella battaglia a cui ha partecipato: “Propped up on four pillows beside him in bed, she listened as he told her, carefully and with much apology, the names of the men who had died at Loos and on the Somme, and something about the dreams he had been having.” (*HW*, p. 168). Julia racconterà successivamente a Nadine della confessione di Peter e le ripeterà i nomi che lui ha elencato: “And – later – he told me the names of men of his who had died. Burdock and Atkins and... Lovell... and' [...] 'Jones,' said Julia, frowning 'And Bloom, and Bruce, and... Merritt... There were more’” (*HW*, pp. 179-180). L'ultimo elenco dei caduti che compare nel romanzo viene invece recitato da Riley, in lacrime, durante il suo tentativo di smuovere Peter e di spingerlo a reagire:

'There was Ferdinand, sir, praying at the wire. Couch, in the mud, three feet from the top of the ladder. Dowland, running back, and his brother with no legs – Captain Jessop who shot Dowland. Baker – do you remember Baker? Injected paraffin wax into his leg, died of cancer a year later – Bloom, Hall, Johnson, and Atkins, Lovall, Burdock, Knightley, Bruce, Jones. Green and Wester, Taylor and Moles, and Twyford. And Merritt ... and everyone. Captain Harper.' He gulped. Captain Harper, flying across the sky like a whirling sunflower before shattering into a flaming shell crater –
'Ainsworth,' he said. (*HW*, p. 255)

Il fatto che queste liste di nomi non abbiano un referente reale, come invece accade per qualsiasi monumento, non le rende meno efficaci dal punto di vista della rappresentazione dei meccanismi del trauma, del lutto e del ricordo. Servono a rinforzare l'idea che, nella guerra di massa, l'unico elemento distintivo dei soldati sia il nome, fatto che appare ancora di maggior valore nel momento in cui, come nel caso dei soldati nominati da Peter, non fosse possibile recuperare i resti mortali degli uomini per poterli seppellire.

Il tema commemorativo viene evocato anche in altri momenti del romanzo con dei riferimenti alla funzione commemorativa o 'monumentale' dei personaggi. Nadine considera Riley un monumento alla vita per via della sua capacità di far fronte alle avversità e di ricostruirsi una vita nonostante l'invalidità: “*Riley obliges you to keep things together. He's a sort of – not a memento mori, but a memento vitae. Memento fortunae.*” (*HW*, p. 218. Corsivo dell'autrice). Sarà ancora Nadine ad accostare l'immagine del monumento a uno dei protagonisti nel momento in cui osserva Peter seduto accanto al corpo morto della moglie:

Peter, sitting, in his heavy coat, smoking, one knee up, one leg out – with all the lazy elegance of a

soldier on a war memorial, ruined, beautiful, his long hands fluttering in the dull winter light as he lit cigarette after cigarette. (*HW*, p. 202)

Un monumento ai caduti reale, viene infine evocato nell'ultimo capitolo del libro, dove viene descritta la visita di Peter e Riley al Menin Gate Memorial di Ypres: “ahead of them loomed the great new white arch at the Menin Gate, the biggest headstone of them all, glowing slightly.” (*HW*, p. 257). Il romanzo si chiude richiamando la pratica descritta da Jay Winter in *Sites of Memory, Sites of Mourning*: “Touching war memorials, and in particular, touching the names of those who died, is an important part of the rituals of separation which surrounded them.”¹⁷³ Toccare i nomi dei caduti è un gesto simbolico che aiuta a superare il dolore della perdita e, anche nel romanzo, Riley sfiora con le dita alcuni di questi nomi:

They looked at the names by lamplight. Hundreds of them. Thousands of them. They went on and on. Some names they knew, and many many more that they didn't. Riley choked at the sight of them. Yards and yards of names, tidy and clean in the stone. He put his finger on one or two. (*HW*, p. 259)

I riferimenti al linguaggio commemorativo si ripropongono con molta frequenza all'interno dei due testi esaminati tanto che è impossibile ignorarne il significato. La ripetizione delle liste dei nomi richiama la materialità dei monumenti ai caduti e l'orientamento delle scelte commemorative del dopoguerra. L'inserimento del Menin Gate Memorial nella trama rimanda alla pratica già segnalata da Sokolowska-Paryz e discussa nel secondo capitolo, ossia quella di dotare il romanzo storico di un senso ulteriore a quello della semplice rappresentazione della guerra e degli effetti sui personaggi, rendendolo uno strumento in grado di far riflettere sulle pratiche commemorative e, allo stesso tempo, un luogo in cui commemorare uomini e azioni.¹⁷⁴ In termini generali, il confronto tra i personaggi dei romanzi e i *war memorials* appare più chiaro se si considera il romanzo storico nella sua natura di oggetto retrospettivo: i personaggi, come i luoghi della memoria, hanno la capacità di sintetizzare degli aspetti del conflitto che l'autrice intende commemorare perché il loro ricordo non avviene più naturalmente. Estendendo questa riflessione all'intero romanzo storico, è chiaro che i due libri di Young sono per loro natura dei luoghi della memoria che attraverso le vicende di Riley, Nadine, Peter, Julia e Rose attualizzano la memoria di alcuni aspetti del conflitto già noti e ne fanno riemergere altri meno popolari. Come precisa Jay Winter, i luoghi della memoria vengono creati anche in contesti diversi da quelli ufficiali e nazionali, da piccoli gruppi che ricordano attivamente:

¹⁷³ Jay Winter, *op. cit.*, 1995, p. 113.

¹⁷⁴ Cfr. *supra* p. 88.

Memories are both personal and social, and sites of memory are created not just by nations but primarily by small groups of men and women who do the work of remembrance. They are the 'social agents' of remembrance; without their work, collective memory would not exist.¹⁷⁵

Gli autori e le autrici di romanzi storici fanno sicuramente parte di questi piccoli gruppi e sono soggetti attivi nelle pratiche del ricordo; come precedentemente segnalato anche attraverso l'affermazione di Maria Holmgren Troy, il romanziere è a tutti gli effetti: “an agent of collective remembrance.”¹⁷⁶

4.2.3 *Toby's Room* di Pat Barker

Toby's Room di Pat Barker è un romanzo che si integra in un progetto più ampio, iniziato nel 2007 con *Life Class* e terminato con l'ultimo capitolo, *Noonday*, nel 2015. I protagonisti di questa trilogia sono Elinor Brooke, Paul Tarrant e Kit Neville, tre amici artisti che frequentano la Slade School of Fine Art di Londra; Pat Barker segue le loro vicende attraverso la prima guerra mondiale – nei primi due romanzi – e durante la seconda guerra mondiale – nell'ultimo libro.

In *Life Class* Barker osserva le vicissitudini artistiche, sentimentali e familiari dei protagonisti dalla primavera del 1914 fino al primo anno di guerra. La prima parte del romanzo dipinge, come già visto per il romanzo di Louisa Young, l'innocenza del periodo pre-bellico che verrà spazzata via dagli spari di Sarajevo e che costringerà i protagonisti a riconsiderare il loro futuro come artisti.

Nel romanzo, Pat Barker riflette sul ruolo dell'arte e sulle scelte personali di fronte a un cataclisma come la guerra mondiale: “in *Life Class* her protagonists are forced by the onset of war to test the relative importance of art in the face of incredible human suffering.”¹⁷⁷ I protagonisti del libro si trovano a prendere decisioni riguardo alla natura del loro coinvolgimento nel conflitto: Elinor mostra disinteresse e distacco per ciò che accade oltremania, nonostante il fratello Toby sia al fronte e nonostante il suo legame sentimentale con Paul, la guerra rappresenta per lei qualcosa di doloroso e distruttivo, in cui non vuole investire energie; Kit si arruola appena possibile nella Croce Rossa belga perché costituisce il canale più rapido per arrivare al fronte, convinto che la guerra possa fornire materiale per il suo lavoro come pittore; anche Paul, inizialmente scartato alla visita

¹⁷⁵ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 136.

¹⁷⁶ Maria Holmgren Troy, *op. cit.*, 2007, pp. 47-78.

¹⁷⁷ Fiona Tolan, “‘Painting While Rome Burns’: Ethics and Aesthetics in Pat Barker's 'Life Class' and Zadie Smith's 'On Beauty’”, *Tulsa Studies in Women's Literature*, 29, 2, 2010, p. 378.

medica militare, opererà per la Croce Rossa spinto dal desiderio di contribuire allo sforzo bellico della nazione.

Nella seconda parte, il romanzo si concentra sulla storia d'amore tra Elinor e Paul e sul lavoro di quest'ultimo in un ospedale da campo non lontano dalla città di Ypres.¹⁷⁸ Seppur in parte ambientato al fronte, anche in questo romanzo, come del resto in tutta la trilogia di *Regeneration*, Barker evita le rappresentazioni dei combattimenti; l'ambientazione negli ospedali da campo della Croce Rossa permette invece di tratteggiare alcune scene di feriti e di morti dal forte impatto grafico e di presentare alcune riflessioni di natura medico-sanitaria. Durante una chiacchierata con Paul, per esempio, un chirurgo spiega i motivi dell'alto tasso di mortalità sottolineando l'inadeguatezza dell'organizzazione medico-militare:

What we really need to do is to operate sooner, very few of them, you know, are on the operating table within twenty-four hours – that's what we need to look at. You can pour hydrogen peroxide and carbolic into the wound till you're blue in the face, but if the infection's well established you're not going to shift it that way. Browne was saying, in the Boer War he'd seen men with terrible injuries – sometimes they'd lain out in the veldt for days with no medical attention whatsoever and yet they survived. But that was on sand. You know, everybody talks about machine guns and shells, but it's not bullets and shrapnel that are killing the men in there. It's the *soil*. [...] Turn the Casualty Clearing Station into theatres. At the moment they just patch them up to get them here, but that's no use. You've got to do the surgery *there*.¹⁷⁹

Tra i personaggi secondari di *Life Class* compaiono alcuni personaggi storici come Lady Ottoline Morrell, attorno alla quale si raduna un gruppo di obiettori di coscienza, il pittore e incisore Augustus John, o Henry Tonks che, come già spiegato, presterà servizio presso l'ospedale di Sidcup. Anche i tre protagonisti sono in realtà ispirati a figure realmente esistite: i personaggi di Elinor, Paul e Kit sono basati rispettivamente su Dora Carrington, e su un amalgama di Paul Nash e Stanley Spencer, Mark Gertler e Christopher Nevinson, tutti allievi della Slade School e di Henry Tonks.¹⁸⁰ Nel finale del romanzo, come la vera Dora, Elinor inizia a frequentare Lady Ottoline Morrell e il Bloomsbury Group; allo stesso tempo, imitando la sorte delle loro controparti reali, Kit viene presentato come un affermato artista di guerra e Paul, rientrato in patria dopo una ferita alla gamba, viene mostrato alla ricerca di un'occasione per esporre i quadri realizzati al fronte durante il

¹⁷⁸ Sebbene per gran parte del romanzo non venga nominata, la città è riconoscibile dalle descrizioni e dai fatti bellici che la colpiscono. Il nome della città compare in una lettera scritta da Elinor a un infermiere che presta servizio con Paul solo nel ventottesimo capitolo.

¹⁷⁹ Pat Barker, *Life Class*, London, Penguin, 2008, p. 156. Corsivo dell'autrice.

¹⁸⁰ Cfr. Hermione Lee, "Toby's Room by Pat Barker. Review", *The Guardian*, 10 agosto 2012. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/10/toby-room-pat-barker-review>. Visualizzato il 25/11/2018; Anne Whitehead, *op. cit.*, 2015, p. 217.

primo anno di guerra.

Il paratesto di *Life Class* è ancora una volta uno strumento indispensabile per decodificare il romanzo. Nella sezione *Acknowledgements* l'autrice indica le fonti utilizzate per la stesura del romanzo: la lista include una serie di biografie, tra cui spicca il riferimento a quella di Henry Tonks, accompagnata da una breve nota biografica sull'artista; compaiono anche delle opere autobiografiche di infermiere che prestarono servizio durante il conflitto, due libri di storia della medicina e due opere storiche riguardanti la vita nel fronte interno.

A cinque anni di distanza dall'uscita di *Life Class*, Pat Barker decide di proseguire la narrazione della storia di Elinor, Paul e Kit con *Toby's Room*, che è il romanzo della trilogia che ha avuto maggior successo e visibilità. Nonostante questa continuità, entrambi i libri possono essere letti singolarmente e non costituiscono un effettivo *prequel* o *sequel* l'uno dell'altro. In una recensione sul *The Guardian*, Hermione Lee segnala come possibile stimolo per la prosecuzione della storia dei giovani artisti, la pubblicazione, nel 2009, di *A Crisis of Brilliance. Five Young British Artists and the Great War*, di David Boyd Haycock: una monografia che racconta dell'esperienza di guerra degli artisti che hanno ispirato i protagonisti di Barker.¹⁸¹

Oltre ai tre giovani artisti, Toby, che aveva un ruolo marginale in *Life Class*, assume qui una posizione centrale nella trama e nel titolo del romanzo che ricalca quello dell'opera di Virginia Woolf, *Jacob's Room*.¹⁸² Il rapporto tra i due testi va però oltre alla semplice allusione: sia Jacob che Toby perdono la vita durante la Grande Guerra; in entrambi i romanzi, i protagonisti vengono evocati attraverso le impressioni di altri personaggi senza mai comparire effettivamente nella trama – Toby in realtà compare nei primi otto capitoli del libro per poi scomparire. Lo stesso *Jacob's Room*, aveva inoltre in nuce un doppio intento commemorativo, nei confronti dei caduti, e del fratello dell'autrice: “As well as mourning the dead of the Great War, Woolf's novel may also be an elegy on her brother Thoby who died of fever in 1906.”¹⁸³ Alla luce di questa rivelazione, il titolo scelto da Pat Barker si mostra come ulteriore richiamo alla biografia di Virginia Woolf proprio perché ispirato al nome del fratello della scrittrice.

Toby's Room è diviso in due parti ambientate rispettivamente nel 1912 e nel 1917. La lacuna cronologica è sostanzialmente colmata dal contenuto di *Life Class* che, seppur pubblicato nel 2007,

¹⁸¹ Cfr. Hermione Lee, *op. cit.*, 2012.

¹⁸² Virginia Woolf, *Jacob's Room*, London, Hogarth, 1922.

¹⁸³ Jane Goldman, *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 51.

si inserisce al centro dei fatti raccontati nel secondo volume della trilogia. La prima parte di *Toby's Room* inizia in una torrida estate del 1912 nella casa di campagna di proprietà dei Brooke. Elinor viene immediatamente presentata come una ragazza emancipata desiderosa di scostarsi dal modello di donna dell'epoca, oltre a studiare arte, come la Nadine di Louisa Young, si mostra totalmente disinteressata al matrimonio: “Why couldn't they leave her alone? All this nonsense about young men... It was just another way of drilling it into you that the real business of a girl's life was to find a husband. Painting was, at best, an accomplishment; at worst, a waste of time.”¹⁸⁴ Elinor e Toby hanno sempre avuto un legame speciale, ma durante una gita al fiume accade qualcosa che cambierà radicalmente il loro rapporto: Toby bacia la sorella per poi scusarsi e allontanarsi imbarazzato. Dopo questo fatto i due si evitano per il resto della giornata, ma quella stessa notte, Elinor, spinta dal desiderio di confrontarsi con il fratello, si reca nella sua stanza e la narrazione termina lasciando intendere che tra i due si consumi un rapporto incestuoso: “He reached out, closed his hand gently round her wrist, and pulled her down towards him.” (*TR*, p. 14). Quanto accaduto verrà chiarito da una successiva allusione di Elinor che ripensando a quella notte e al fratello ricorderà: “[the] weight on her chest in the darkness [that] cut off her breath.” (*TR*, p. 41).

L'azione si sposta poi a Londra dove Toby è impegnato negli studi di medicina ed Elinor coltiva la sua passione per l'arte seguendo i corsi della Slade School e approfittando della relativa libertà che la sua condizione di studentessa le concede. Attraverso una pagina del diario di Elinor, datata ottobre 1912, si scopre che, per migliorare le proprie abilità nel dipingere il corpo umano, Elinor inizia a seguire un corso di anatomia dove si cimenta con la dissezione dei cadaveri. Una delle caratteristiche di *Toby's Room* è quella di presentare l'esperienza di molti dei protagonisti divisa tra la disciplina medica e quella artistica: Paul e Kit sono due artisti di guerra che hanno prestato servizio in unità mediche, mentre Elinor sfrutta il corso di anatomia per migliorare le proprie capacità nel disegno del corpo umano. Infine, la presenza di Henry Tonks, richiama immediatamente alla mente i suoi ritratti di soldati mutilati realizzati per Harold Gillies, che costituiscono forse il più chiaro esempio di interazione tra le due discipline. Arte e medicina si mescolano durante le prime lezioni di anatomia di Elinor nel momento in cui la ragazza descrive i primi contatti con i cadaveri servendosi di paragoni mutuati dall'arte. Appena il cadavere su cui deve lavorare viene liberato dal lenzuolo che lo copre le sovviene il *Cristo morto* di Mantegna,¹⁸⁵

¹⁸⁴ Pat Barker, *Toby's Room*, London, Hamish Hamilton, 2012, p. 6. Le successive citazioni saranno indicate tra parentesi nel testo come *TR*.

¹⁸⁵ Andrea Mantegna, *Cristo morto*, Pinacoteca di Brera, Milano.

mentre, quando inizia la dissezione e viene aperta la gabbia toracica esponendo l'interno del corpo, la similitudine passa dalla pittura all'architettura: “they got the first glimpse of what lay beneath: the pectoral muscles, glistening under a translucent layer of connective tissue, fanning out in two huge wings to cover the ribs. It reminded Elinor of the roof of King's College Chapel.” (*TR*, p. 35). Una successiva conversazione tra Toby ed Elinor permette invece di anticipare quello che sarà uno dei temi centrali del romanzo. Nel momento in cui la dissezione del cadavere giunge al viso, Elinor teme di non essere in grado di deturpare il volto di una persona:

'Where've you got in the dissection' he asked.
'The face. And I'm not sure I can face it.' She winced. 'Sorry, not intended.'
'Why can't you?'
'The face is the person, I suppose. Cutting into that, it's... I don't know. Different.' (*TR*, p. 43)

Elinor allude al valore identitario che viene generalmente associato al viso: “Our faces are privileged signifiers of gender, age, social and familial identity, ethnicity, emotion and much more besides.”¹⁸⁶ Intervenire sul viso, nonostante sia il viso di un cadavere, le sembra inappropriato. A dissezione quasi ultimata, il senso di colpa di Elinor la spinge a ricostituire l'identità dell'uomo cercando di scoprirne il nome e la storia:

At the start of each session she looked into the pallid eyes, still in place inside the dissected orbits, and once again became possessed by the desire to know who he was. The need to name him, to understand how and why he'd come to this, grew in her with each stage of his disintegration. (*TR*, p. 45)

Già nei primi capitoli, l'autrice dissemina elementi che introducono alcuni dei temi centrali del libro: gli effetti della guerra sul corpo dei soldati e la morte. La morte viene evocata dai continui riferimenti ai corpi utilizzati durante le dissezioni, rinforzata anche da un accenno al caso di Burke e Hare, i celebri ladri di cadaveri e assassini. (Cfr. *TR*, p. 32). Quelli che in quel momento vengono semplicemente descritti come oggetti di studio, agli occhi del lettore contemporaneo anticipano i morti sui campi di battaglia del fronte occidentale. Inoltre, la descrizione della dissezione della salma allude all'idea del corpo umano come un sistema di elementi e parti scomponibili. Terminata la dissezione dei cadaveri, Elinor descrive ciò che resta sui diversi tavoli della sala come dei semplici cumuli di frammenti, simili agli avanzi di un pasto: “bundles of bones [...] like a Christmas turkey the day after Boxing Day, when all the bones have been picked clean.” (*TR*, p. 47). L'immagine del

¹⁸⁶ Suzannah Biernoff, *op. cit.*, 2011, p. 669.

corpo smembrato è destinata a diventare un simbolo della guerra moderna. La realtà quotidiana del fronte impose infatti alla medicina di guerra la necessità di agire sui corpi dei soldati in maniera nuova e di affrontare ferite mai viste prima: ai medici veniva richiesto di intervenire chirurgicamente sulle parti del corpo dei soldati, una massa enorme di parti che potevano essere 'riparate', 'asportate,' o 'sostituite' come quelle di qualsiasi oggetto o ingranaggio; come sottolinea Joanna Bourke in *Disemembering the Male*: “the war altered perceptions of the male body.”¹⁸⁷

Anche il destino di Toby viene anticipato da avvenimenti che possono apparire, a questo punto della trama, poco significativi. Nonostante quanto accaduto tra loro, Elinor e il fratello cercano di chiarirsi e di comportarsi come se nulla fosse successo, la loro vita a Londra trascorre su due binari separati: Elinor si impegna nelle lezioni di anatomia e nel frattempo stringe amicizia con Kit Neville, anche lui studente presso la Slade, mentre Toby è impegnato con lo studio per gli esami di medicina e con il suo circolo di amicizie. Solamente quando Toby si ammala ed è bloccato a letto dalla febbre, Elinor, allertata da Andrew, un compagno di studi di Toby, si reca nell'alloggio del fratello per accudirlo. Durante una notte in cui lui è in preda al delirio, una scena prefigura quello che sarà il suo destino durante il conflitto, mentre Elinor cerca di dargli sollievo coprendogli la fronte con una pezza bagnata si presenta alla sua mente un'immagine di morte: “At the end, she soaked the flannel in cold water and laid it across his eyes. She felt the darkness on her own lids, the cold weight, like the pennies they used to put on the eyes of the dead.” (*TR*, p. 57). Riflettendo sulla possibilità che Toby sarebbe potuto morire quella notte, Elinor fornisce al lettore contemporaneo un ulteriore indizio riguardo alla svolta ironica che prenderanno gli eventi, un'interpretazione che ricorda l'analisi proposta da Paul Fussell nel suo celebre studio e che suona premonitrice al lettore che conosce il destino che di lì a poco avrebbe interessato migliaia di giovani britannici: “He was, after all, young and strong, and strong young men don't die.” (*TR*, p. 59). La parte iniziale del romanzo si chiude con l'abbandono della scuola d'arte da parte di Kit Neville, e con Elinor che comunica a Henry Tonks la decisione di ritirarsi dalle lezioni di anatomia; fa inoltre la sua prima comparsa l'altro protagonista della trilogia, Paul Tarrant, che è immediatamente connotato socialmente dal suo aspetto esteriore e dal suo accento: “he was wearing a black overcoat so long it nearly reached the floor, and so shabby it must surely be second-hand [...] clutching a battered portfolio to his chest. [...] The northern working-class accent came as a bit of a shock.” (*TR*, pp. 60-62). Paul introduce nel romanzo la voce della classe operaia del nord dell'Inghilterra.

¹⁸⁷ Joanna Bourke, *op. cit.*, 1996, p. 20.

La seconda parte del romanzo inizia nel 1917, Paul Tarrant si trova su un treno per il trasporto di feriti e sta tornando a Londra per essere ricoverato in ospedale a causa di una ferita alla gamba. La relazione tra Paul ed Elinor, descritta nelle pagine di *Life Class*, appare qui ormai deteriorata: dopo la decisione di Paul di arruolarsi volontario come combattente i contatti tra i due diminuiscono fino a esaurirsi del tutto. Elinor, collegandosi agli avvenimenti narrati nel romanzo precedente, racconta dei suoi rapporti con il Bloomsbury Group e della sua visita alla Charleston Farmhouse, la tenuta di Vanessa Bell nell'East Sussex in cui erano ospitati molti obiettori di coscienza che venivano impiegati in lavori utili nei campi per poter evitare la coscrizione obbligatoria. Il racconto dei giorni passati a Charleston viene presentato attraverso alcune pagine del diario di Elinor in cui racconta dell'incontro con Vanessa Bell e con Virginia Woolf, dei discorsi sulla guerra degli intellettuali presenti e dei gossip che riguardano il suo rapporto con Paul – nel diario di Elinor viene fatta anche una rapida allusione al loro incontro nella città di Ypres raccontato in *Life Class* (Cfr. *TR*, p. 74) – e del fatto che sia lui che Kit Neville saranno probabilmente commissionati come *war artists* ufficiali. (Cfr. *TR*, p. 73).

L'interazione tra arte e guerra, nel Regno Unito, assume una dimensione ufficiale tanto che lo stato diventa mecenate di artisti. Nel 1916 l'ente ufficiale di propaganda con sede a Wellington House inizia a commissionare opere sul conflitto da poter usare nelle pubblicazioni di propaganda: “The British Government first began to employ war artists in 1916 and non-combatant artists were sent on a tour to the Front to witness the sights for an excluded Home Front audience.”¹⁸⁸ Muirhead Bone è il primo artista a essere inviato ufficialmente a dipingere al fronte; tra i più noti *war artists* che gli succedettero figurano anche Paul Nash e Christopher Nevinson che, al contrario di Bone, avevano servito attivamente sul fronte occidentale, rispettivamente come ufficiale di fanteria e come autista di ambulanze. Incarichi ufficiali vengono conferiti anche in momenti successivi e con intenzioni differenti, tra gli enti coinvolti in questo progetto figuravano: “the Department, and later Ministry, of Information (February 1918), as well as the Imperial War Museum (March 1917), the British War Memorial Committee (February 1918) and the abortive Hall of Remembrance project.”¹⁸⁹ Da questi sforzi, non più rivolti a creare immagini a uso propagandistico, ma con un intento più longevo e di natura commemorativa, nascono alcune tra quelle che possono essere

¹⁸⁸ Sue Malvern, “War Tourism: 'Englishness', Art, and the First World War”, *Oxford Art Journal*, 24, 1, 2001, p. 47.

¹⁸⁹ Matthew Potter, “The 'Abysmal Inexcusable Middle Class', Painting, Commemoration, and the First World War”, in *The Edinburgh Companion to the First World War and the Arts*, Ann-Marie Einhaus, Katherine Isobel Baxter, (a cura di), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p. 112.

considerate le migliori opere d'arte prodotte durante la guerra e ora conservate presso l'Imperial War Museum di Londra: *Gassed*, *The Menin Road*, e *A Battery Shelled*.¹⁹⁰

La vita di Elinor, che fino a quel momento aveva vissuto cercando di ignorare la guerra,¹⁹¹ subisce una svolta con la notizia della scomparsa di Toby: il telegramma ufficiale lo segnala “Missing. Believed Killed.” (TR, p. 82). Il lutto si abbatte sulla casa e la madre di Elinor, devastata dalla morte del figlio, entra in uno stato di apatia. A breve distanza di tempo dalla ricezione della notizia viene recapitato anche un pacco contenente gli effetti personali di Toby:

The scissors were duly fetched and the string cut, but even before the first layers of brown paper had been stripped away, something entirely unexpected entered the room: the smell of the front line. Filthy water, chlorine gas, decomposition – and because it was a smell and not a sight, Elinor was defenceless against it. She walked, still-legged, to the window where she looked out over the lawn and trees, not seeing anything, every nerve and muscle in her body fighting to repudiate that smell. (TR, pp. 80-81)

Il pacco viene prontamente accantonato in solaio e nascosto per evitare che gli oggetti turbino la madre che, incapace di restare ancora nella casa che le ricorda il figlio, parte per andare a vivere con la figlia maggiore. Elinor, rimasta da sola nella tenuta di famiglia, è invece determinata ad affrontare attivamente la perdita del fratello attraverso l'arte e a non lasciarsi sopraffare dal dolore come la madre:

She couldn't bear the weeping and wailing that punctuated her mother's long silences. Elinor was determined not to grieve, and particularly not to grieve *like that*. [...] Grief was for the dead, and Toby would never be dead while she was alive and able to hold a brush. (TR, p. 80. Corsivo dell'autrice)

Durante il giorno si dedica alla pittura, si rifugia nel fienile e dipinge fino al tramonto evitando spesso di mangiare e quando arriva la notte dorme nella stanza del fratello. Col passare dei giorni e delle settimane, Elinor è però tormentata dal desiderio di conoscere la sorte del fratello e le circostanze della sua morte, dato che queste necessità non sono state soddisfatte dalle

¹⁹⁰ Queste opere furono commissionate nel 1918 dal British War Memorial Committee per essere esposte in un edificio appositamente costruito per la commemorazione dei caduti, la Hall of Remembrance, che non fu poi realizzato. John Singer Sargent, *Gassed*, Imperial War Museum, Londra. Accessibile a: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/23722>. Paul Nash, *The Menin Road*, Imperial War Museum, Londra. Accessibile a: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/20087>. Percy Wyndham Lewis, *A Battery Shelled*, Imperial War Museum, Londra. Accessibile a: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/16688>. Visualizzati il 26/11/2018.

¹⁹¹ Si veda la sua frequentazione del circolo Bloomsbury qui e in *Life Class* e il suo apprezzamento per una dichiarazione di Virginia Woolf: “*I'd heard Mrs Woolf say last night after dinner, about how women are outside the political process and therefore war's got nothing to do with them.*” (TR, p. 71. Corsivo dell'autrice).

comunicazioni ufficiali:¹⁹²

She knew so little. What did 'Missing. Believed Killed' actually mean? What degree of certainty did it imply? Apart from the telegram and the official letter that followed, there were only two brief notes, one from Toby's CO, another from the Chaplain. She read them again and again. [...] She was left with nothing to fill the gap but her own imagination, and even imagination needs some facts to work on. (*TR*, pp. 82-83)

La mancanza di un cadavere, di una tomba e la mancata possibilità di celebrare un funerale impediscono a Elinor di dare un senso di finitezza all'accaduto: “She had to make his dead real; otherwise this half-life could go on for ever.” (*TR*, p. 82). La necessità di 'sapere' diventa un'ossessione e assume una forma concreta palesandosi in un forte odore che sembra invadere la casa. Elinor, convinta che l'odore sia sprigionato dal pacco contenente l'uniforme e l'equipaggiamento di Toby si reca in solaio dove lo aveva abbandonato per controllare e, trasportatolo in camera, inizia a disporne il contenuto sul letto fino a formare la sagoma del fratello:

[S]he began lying out the garments on the bed: the peaked cap, the tunic, the Sam Browne belt and revolver case, breeches, putties, boots... And there he was, his body shaped by the clothes he'd worn in life.

The smell was getting stronger again. Nothing else, nothing, could have made her want to imagine how he'd died. No words, no photographs, would have been powerful enough to break the taboo she'd imposed on herself: that the war was not to be acknowledged. But now smell, the most primitive of the senses, the one most closely linked to memory and desire, had swept all that away. (*TR*, pp. 84-85)

Questa scena rispecchia in certo qual modo quella nel finale di *Jacob's Room* in cui la madre di Jacob, mentre sistema gli effetti personali del figlio nella stanza ormai semivuota, trova le sue scarpe; attraverso quell'immagine: “Woolf conveys the desperate sense of emptiness, unreality and absurdity felt by the wartime mother who has lost her son.”¹⁹³ Anche qui, i vestiti distesi sul letto restituiscono un senso di vuoto e non fanno altro che rendere evidente la dimensione della perdita. A rendere impellente la necessità di avere maggior informazioni sulla morte di Toby concorre il ritrovamento, nella tasca della sua giubba, di un misterioso biglietto con un messaggio di addio che prelude alla sua morte e suggerisce di interrogare Kit Neville, che presta servizio nella sua stessa unità medica come barelliere, per avere maggiori informazioni. Da questo punto in avanti il romanzo assume i toni di un *detective novel* in cui i personaggi iniziano a seguire i pochi indizi a

¹⁹² Per una descrizione sulla modalità di comunicazione dei decessi tramite lettera cfr. Alice Kelly, *op. cit.*, 2017, pp. 88-90.

¹⁹³ Mark Hussey, *Virginia Woolf and War. Fiction, Reality, and Myth*, New York, Syracuse University Press, 1992, p. 15.

disposizione per cercare di risolvere il mistero della morte di Toby; George Simmers, in una recensione sul suo blog, descrive infatti il libro come: “a detective story of sorts.”¹⁹⁴ L'idea di inserire una struttura di tipo investigativo che ricalca il genere poliziesco, se non nel *setting* e nei personaggi, almeno nel modo di procedere e tentare di risolvere un mistero, è un espediente già utilizzato da molta fiction contemporanea sulla Grande Guerra. Inoltre, la comparsa del messaggio indirizzato a Elinor rappresenta, secondo Branach-Kallas e Sadkowski, una violazione del confine tra passato e presente: questo elemento, unito al forte odore di decomposizione sprigionato dal pacco contenete gli effetti personali di Toby, sembra indicare una sorta di intervento paranormale per avvisare Elinor del mistero che circonda la morte del fratello.¹⁹⁵ L'elemento soprannaturale compare nuovamente nel romanzo quando, dopo la decisione del padre di Elinor di vendere la casa, la ragazza passa un'ultima notte nella stanza del fratello. Elinor prima percepisce il corpo di Toby disteso nel letto accanto a lei e poi, sentendosi chiamare per nome, scende in cucina dove il fantasma del fratello le appare:

She flung out her arm and encountered something solid: another body was lying beside her, cold and inert. The cold was spreading into her bones. She opened her eyes. God, what a dream. Rolling over, she reached for the bedside lamp meaning to turn it on, but she couldn't get to it. Something was in the way, an obstacle the size and shape of a bolster, lying along her side.

The body was still there.

[...]

When she woke again, she heard him calling her name. The voice was coming from downstairs [...] And there he was: standing with his back to the windows, stripped to the waist, his braces dangling round his hips, and his arms outstretched in a parody of a crucifixion. (*TR*, pp. 262-263. Corsivo dell'autrice)

L'apparizione del fantasma aggiunge una sfumatura da romanzo gotico a *Toby's Room* e conferma come la mescolanza di generi sia una delle peculiarità del romanzo storico contemporaneo. La naturalezza con cui Elinor si rivolge al fantasma punta decisamente in questa direzione, mostrando l'apertura del romanzo al soprannaturale: “She walked up to him, smiling, happy, full of the wonder of his being there. 'Oh, you're back,' she said.” (*TR*, p. 263).

Nel tentativo di fare chiarezza sulla fine di Toby, Elinor prova a contattare Kit per interrogarlo, ma le sue lettere non ricevono alcuna risposta; decide quindi di invitare a casa Paul, ormai uscito dall'ospedale, per spiegargli la situazione e chiedere il suo aiuto. Quando lui la raggiunge, Elinor lo alloggia nella camera di Toby ed è qui che, nonostante l'assenza fisica, la presenza del protagonista

¹⁹⁴ George Simmers, “Pat Barker's 'Toby's Room'”, *Great War Fiction*, 25 settembre 2012. Accessibile a: <https://greatwarfiction.wordpress.com/2012/09/25/pat-barkers-tobys-room/>. Visualizzato il 25/11/2018.

¹⁹⁵ Cfr. Anna Branach-Kallas, Pietr Sadkowski, *op. cit.*, 2018, p. 151, nota 13.

viene richiamata dalle fotografie e dai libri allineati sugli scaffali pieni di note e commenti scritti da un giovanissimo Toby: “Paul was smiling as he closed the book. That little boy was suddenly a powerful presence in the room.” (*TR*, p. 103). La descrizione della stanza di Toby, conservata intatta dalla sua partenza, ricorda l'abitudine di molte famiglie che alla perdita di un figlio in guerra ne trasformavano la stanza in una sorta di santuario; un esempio emblematico è quello dell'artista tedesca Käthe Kollwitz che perse il figlio Peter, solamente diciottenne, durante la guerra:

The Kollwitzes left Peter's room intact. They put flowers on the chair next to his bed, and tried to conjure up his spirit in the room. [...] This was a sacred space both for the family and for those who had joined in these acts of remembrance. [...] Käthe Kollwitz used to sit in her son's room and try to commune with him.¹⁹⁶

Le azioni e i rituali della famiglia Kollwitz descritti da Jay Winter sono simili a quelli riportati da Pat Barker in *Toby's Room*: “her mother often came up here and sat in the window, for hours on end sometimes, looking down the road into the village, to the train station where she'd seen him for the last time.” (*TR*, p. 81); ugualmente, Paul riflette sulle abitudini di migliaia di famiglie che spesso arrivavano a ricorrere a delle sedute spiritiche per contattare i morti: “The room was a shrine, but there was nothing unusual in that: thousands of women were tending shrines to dead young men. Many of them went to seances, and were battered on by people who claimed to be able to contact the dead.” (*TR*, p. 103).¹⁹⁷ Il dolore di Elinor per la perdita del fratello è amplificato dal fatto che i due personaggi sembrano rappresentare uno il doppio dell'altra ed Elinor tenderà, nel corso della vicenda a identificarsi sempre più con il fratello. Nei primi capitoli del romanzo, la madre di Elinor rivela che Toby aveva in realtà un gemello, una femmina morta prima della nascita, schiacciata nel ventre materno dal corpo di Toby che si stava espandendo: si tratta di una rarità medica conosciuta come “papyrus twins” (*TR*, p. 17) perché il feto schiacciato si assottiglia assumendo la forma di una pergamena. Il romanzo, da quel momento in poi, presenta in più occasioni degli indizi che suggeriscono l'immedesimazione, anche fisica, di Elinor con il fratello: i suoi capelli corti mostrano la forma della sua testa “which is remarkably like Toby's” (*TR*, p. 21); Andrew, l'amico di Toby, rimarca la loro somiglianza: “You're awfully like him, aren't you?” (*TR*, p. 52). Anche Paul si trova a paragonare i due mentre osserva un ritratto del fratello che Elinor deve ancora ultimare: “The resemblance to Elinor – she and Toby hadn't been so alike in life, surely they hadn't? – impressed

¹⁹⁶ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 147.

¹⁹⁷ Sulla diffusione dello spiritualismo tra chi aveva perso dei cari nel conflitto cfr. Jay Winter, *op. cit.*, 1995, pp. 54-77.

itself on him with unpleasant force.” (TR, p. 111). Questa fusione sarà quasi completa verso la fine del romanzo, come riconoscerà la stessa Elinor: “*It's almost as if I'm turning into Toby.*” (TR, p. 206. Corsivo dell'autrice). L'apice verrà raggiunto nel momento in cui la ragazza osserva il ritratto che sta dipingendo: “Perhaps without realizing she'd slipped into self-portraiture, producing, in the end, a composite figure, the joint person she and Toby had become” (TR, p. 261). Secondo la lettura di Branach-Kallas e Sadkowski: “in Elinor's case, bereavement is complicated by her repressed, incestuous desire.”¹⁹⁸ Questa situazione è ulteriormente sottolineata dal suo rapporto con Paul: quando lui le fa visita i due hanno un rapporto sessuale nella camera di Toby e, la mattina dopo, Elinor chiede a Paul di indossare il cappotto di Toby e poi comincia a baciarlo appassionatamente. L'identificazione con il fratello e il desiderio di ricongiungersi fisicamente con lui segnalano la difficoltà di Elinor di accettare la separazione e di procedere con il processo di elaborazione del lutto. La condizione di Elinor coincide con quella descritta da Winter e Sivan come *melancholia*: “Mourning may never end, and even when it seems to be completed, it may re-emerge. This form of mourning is usually termed 'melancholia'.”¹⁹⁹

A seguito della richiesta di aiuto di Elinor, una volta tornato a Londra, Paul contatta Catherine, un'amica dei tempi della Slade, che aveva avuto una storia con Kit, ma anche da lei non giungono notizie sull'amico in comune. Sarà l'incontro con l'ex-professore Henry Tonks a dare una svolta alle ricerche:

'Kit Neville's back.'
 Paul struggled to take it in.
 'Wounded?'
 'Shrapnel injury to the face.'
 How did he know? There was nothing in the newspapers. 'Is he in Queen's Hospital?'
 'Yes, he was admitted a few days ago. I only found out yesterday.' (TR, p. 125)

Nonostante la contrarietà di Paul, Elinor insiste per andare a trovare Kit in ospedale, ma durante l'incontro non ottiene da lui nessuna informazione rilevante. Solamente quando la ragazza lascia i due uomini da soli Kit confessa a Paul di sapere qualcosa, ma di non avere alcuna intenzione di raccontare: “You know the rules as well as I do. What happens out there stays out there' He stood

¹⁹⁸ Anna Branach-Kallas, Piotr Sadkowski, *op. cit.*, 2018, p. 151.

¹⁹⁹ Jay Winter, Emmanuel Sivan, *op. cit.*, 1999, p. 32. Il concetto di melanconia viene discusso da Sigmund Freud in *Lutto e melanconia* e si può sintetizzare come la risposta patologica a una perdita che si manifesta con il desiderio di incorporare l'altro spinti dal desiderio di preservarne il ricordo. Cfr. Sigmund Freud, “Lutto e melanconia”, in *Opere. Volume 8. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti. 1915-1917*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp.102-118.

up. 'Along with my fucking nose.'" (*TR*, p. 135).

Nei capitoli centrali del romanzo la trama si muove da un personaggio all'altro, concentrandosi però su Elinor, che su richiesta di Tonks inizia a lavorare come ritrattista presso l'ospedale, e sulla vicenda di Kit e della ricostruzione chirurgica del suo viso. In questi capitoli compaiono con maggior frequenza le figure storiche del romanzo: nelle parentesi ambientate nell'ospedale di Sidcup c'è la presenza costante di Henry Tonks, che avrà il compito di ritrarre Kit dopo la sua prima operazione; accanto a Tonks compare l'altro personaggio reale legato al Queen's Hospital, il dottor Harold Gillies che lo opererà utilizzando la tecnica sperimentale dei pedicelli; nel diario di Elinor viene infine nominata una visita a Garsington Manor, la residenza di Lady Ottoline Morrell e in quell'occasione viene fatto un riferimento all'atto di protesta di Siegfried Sassoon e alla sua permanenza a Craiglockhart (Cfr. *TR*, pp. 204-205).

Il ricovero in ospedale di Kit offre la cornice adatta per inserire nella trama i flashback della sua esperienza al fronte con l'unità medica comandata da Toby Brooke. I ricordi emergono a seguito della sua prima operazione quando, sotto il costante effetto della morfina per attenuare il dolore, Kit alterna stati di veglia a stati di allucinazione dovuti anche alla febbre causata da un'infezione; successivamente, ulteriori flashback vengono presentati attraverso sogni, oppure nei momenti in cui Kit, sotto anestesia, affronta la sua seconda operazione. Questi brani permettono di scoprire i dettagli del rapporto tra Kit e Toby e illustrano gli ultimi momenti della vita del fratello di Elinor. Queste rievocazioni del tempo passato al fronte offrono le classiche descrizioni di una quotidianità caratterizzata da sporcizia, fatica e costante rischio. Kit ricorda il viaggio verso il fronte nei carri utilizzati per il trasporto degli animali, descrive gli uomini ormai ridotti a bestie e la metafora del bestiame inviato al macello serve qui per alludere all'insensatezza del sacrificio dei soldati:

Many of the men were sleeping now, sprawled out, heavy limbs straining against wet cloth, sullen, cold, slack-mouthed faces pressed against kitbags and rolled-up coats. The air was full of snores, coughs, snuffy breaths: the same sound horses or cattle would have made. [...] Cattle don't know about the slaughterhouse, at least not until they smell blood. Only men have foreknowledge, and the thought of what was facing them kept him and others like him awake. (*TR*, p. 158)

Le descrizioni della vita al fronte seguono poi il classico copione di “slushing of boots on muddy ground” (*TR*, p. 160) e di pagliericci “invaded by lice” (*TR*, p. 161). Kit e gli altri uomini che lavorano come portafiniti sono sottoposti a turni massacranti e sono fisicamente e psicologicamente esausti, lo stesso Kit riscontra nel suo comportamento i segnali di un imminente crollo nervoso:

Increasingly, he needed a drink to take the edge off his fear. With one part of his mind he could, quite objectively, analyse his condition because he'd seen it so often before, in other men. You began by being appropriately, rationally afraid, the extent of the fear always proportionate to the danger. [...] But the process of erosion is unrelenting. After repeated episodes of overwhelming fear, you start to become punch-drunk. You take stupid risks, and sometimes you get away with it, but not for very long. If you're lucky you may be wounded, but don't count on it. If you're not, the third stage is just round the corner. Fear is omnipresent. [...] Fear has become a constant companion; you can't remember what it's like not to be afraid. He was at that stage now. And the next? Breakdown: stammering, forgetting how to do even the simplest things, shaking, shitty breeches... (TR, p. 215)²⁰⁰

Dalle descrizioni contenute in queste pagine emerge la guerra di trincea di Sassoon e Owen, quella ripresa da Sebastian Faulks e dalla stessa Barker nella sua trilogia: una guerra fatta di fango e pidocchi, di uomini sfiniti e con i nervi a pezzi. Il supporto su cui scrivere la narrazione delle ferite al volto è, nuovamente, un palinsesto realizzato con gli elementi derivati dalla mitologia popolare e dalla letteratura precedente. Nel rivelare i fatti che portano alla morte di Toby, Barker si ispira a un'altra autrice che ha contribuito a formare l'immaginario britannico della Grande Guerra: Vera Brittain. Come segnalato da Mark Bostridge nella recensione a *Toby's Room* sul *Times Literary Supplement*: “[Toby's] fate almost exactly mirrors that of Brittain's brother Edward uncovered in biographical work on Brittain, and presented, lightly disguised, in her novel *Honourable Estate* (1936).”²⁰¹ Toby muore suicida nella terra di nessuno per evitare la corte marziale – oltre che la vergogna che ricadrebbe sulla sua famiglia – dopo essere stato scoperto ad avere un rapporto sessuale con un soldato; una sorte analoga è quella di Edward Brittain che probabilmente si espose volontariamente al pericolo cercando la morte per evitare la corte marziale dopo aver ricevuto simili accuse.²⁰² Nel caso di Toby, è Kit a scoprirlo nella stalla assieme a uno degli stallieri e sarà lui a denunciarlo ai superiori. Come in *Jacob's Room* la conferma della morte di Jacob è chiara al lettore solamente al termine della storia, anche qui, la confessione di Neville avviene solamente nel finale del romanzo: Paul viene invitato nel villaggio del Suffolk in cui Kit si è trasferito dopo essere uscito dall'ospedale e, durante una notte di tempesta, ascolta il racconto degli eventi che portarono alla morte di Toby.

²⁰⁰ La descrizione dei primi segnali della nevrosi ricorda quella fatta da Rivers in *Regeneration*: “Taking unnecessary risks is one of the first signs of a war neuroses.” (RT, p. 16. Corsivo dell'autrice).

²⁰¹ Mark Bostridge, *op.cit.*, 2012, p. 21.

²⁰² Cfr. Paul Berry, Mark Bostridge, *Vera Brittain. A Life*, London, Chatto & Windus, 1995. Edward Brittain muore il 15 giugno del 1918 sull'Altipiano di Asiago in una controffensiva durante la battaglia del solstizio, o seconda battaglia del Piave ed è sepolto nel cimitero britannico di Granezza (Asiago, VI). Cfr. CWGC, “Remembering Captain Edward Brittain”, Accessibile a: <https://www.cwgc.org/learn/news-and-events/news/2018/06/14/15/59/remembering-captain-edward-brittain>. Visualizzato il 2/12/2018.

Aldilà del mistero attorno a cui si costruisce la trama, il romanzo esplora il rapporto tra arte e guerra, tra la brutalità che ne deriva e la sua rappresentazione. Quando Elinor vede per la prima volta i ritratti dei feriti eseguiti da Tonks ne è sconcertata e non è in grado di comprendere la reale natura di quelle opere: “Were they portraits, or were they medical illustrations? [...] Here, in these portraits, the wound was central. [...] I don't know what I'm looking at – a man or a wound” (*TR*, pp. 138-139). Elinor è confusa dal fatto che, come notato anche da Branach-Kallas e Sadkowski, in un ritratto ogni dettaglio dovrebbe ricondurre l'attenzione dell'osservatore al viso del soggetto, mentre nei disegni di Tonks questo non accade, la ferita occupa il centro della rappresentazione complicando la ricezione dell'opera da parte dell'osservatore.²⁰³ Quelli di Tonks sono: “anti-portraits, in the sense that they stage the fragility and mutability of subjectivity.”²⁰⁴ Durante un'altra visita all'ospedale, osservando Tonks mentre ritrae un paziente, la confusione di Elinor di fronte ai danni causati dalla guerra si rivela nell'incapacità di visualizzare la possibilità di un disegno partendo dal soggetto da ritrarre:

Confronted by this mess of torn muscle and splintered bone, nothing she'd learned about anatomy, whether at the Slade or in the Dissecting Room, was the slightest use. 'Drawing,' as *Professor* Tonks never tired of telling his students 'is an explication of the form.' Well you can't explicate what you don't understand. (*TR*, p 166. Corsivo dell'autrice)

La vista delle deturpazioni sul viso di alcuni pazienti ricordano a Elinor le antiche sculture che utilizzava alla Slade per fare pratica di disegno. Come per le statue, le imperfezioni create dalle ferite più lievi hanno l'effetto di amplificare la bellezza di alcuni pazienti: “He reminded her of the 'fragments' they used to draw at the Slade where so often a chipped nose or broken lip seemed to give the face a poignancy that the undamaged original might have lacked.” (*TR*, p. 166). Il paragone con le statue antiche viene ripreso più tardi, durante una conversazione tra Tonks e Neville, in cui viene menzionata, come nell'opera di Young, anche Lady Scott:

'Oh and Lady Scott. You know, Scott's widow.' He peered at Neville's face. 'Interesting woman. She was saying sometimes the injury makes them more beautiful.
'More beautiful?'
'You know, like an Antique sculpture with bits missing.' (*TR*, pp. 196-197)

Curiosamente, l'aneddoto riguardante l'affermazione di Kathleen Scott viene riportato anche da

²⁰³ Cfr. Anna Branach-Kallas, Piotr Sadkowski, *op. cit.*, 2018, p. 46.

²⁰⁴ Suzannah Biernoff, *op. cit.*, 2010, p. 39.

Louisa Young in *My Dear, I Wanted to Tell You*: “She was very gentle with him. ‘You look like a broken statue,’ she said. ‘Some young god lying around at the Acropolis.’” (*MD*, p. 285),²⁰⁵ anche in un altro punto del romanzo di Young, il viso danneggiato di Riley viene paragonato a una statua: “And there lay the ruined face, with its gaping lack, swathed in white sheets like an ancient statue's head half buried in a mossy grove.” (*MD*, p. 292). Persino il lavoro del chirurgo viene presentato da Young come l'opera di un artigiano intento a lavorare alla sua opera con perizia e mano sicura:

Tidy the edges; snipping. Leave enough border to sew on the new.

[...]

The scalpel. Cut cut cut, slide underneath with the blade to release: lift. Not much give – good. Slide over forehead, swing down, twist, position under the new jaw. It's so simple – beautiful. The pedicles are already curling in on themselves – tack them, swiftly, carefully, into tubes.

Stitch into place.

Turn the edge for the lower lip.

Clean.

Dress.

Good. (*MD*, pp. 292-293)

Questo paragone tra corpo del ferito e opera d'arte è un tema che percorre sia *My Dear, I Wanted to Tell You*, sia *Toby's Room* e che mette in discussione le categorie estetiche in relazione alle menomazioni della guerra. Lo stesso accade con i ritratti di Tonks:

In Barker's rendering of Tonks's portraits, the damaged faces of the wounded men reveal a paradoxical beauty, resembling antique sculptures with their missing features, while those feature that remain intact seem enhanced in poignancy. Across different aesthetic practices, then, the idea that war art unmasks a brutal and ugly truth is balanced against other possibilities, which bring into view a more complex sense of art's potential simultaneously to reveal and mask violence.²⁰⁶

Un ulteriore elemento che entrambi i romanzi hanno in comune è quello di sintetizzare la distruzione del viso e del corpo attraverso la descrizione della devastazione del paesaggio. Quando, in *My Dear, I Wanted to Tell You*, Riley vede per la prima volta il suo viso ferito allo specchio, quello che descrive non è un volto, ma il paesaggio del fronte deturpato dalla guerra.²⁰⁷ I riferimenti al paesaggio sono numerosi anche in *Toby's Room* e, quando non direttamente paragonati a delle ferite, servono a ricordare l'effetto della guerra nella ridefinizione della sensibilità degli artisti che la

²⁰⁵ Lo stesso episodio viene poi ripreso anche in *The Heroes' Welcome*, dove si evince che Riley lo ha raccontato a Nadine: “He had told her once, months ago, about the woman who had cast his face at Sidcup, who had said he looked like a broken statue, like something lying around on the Acropolis.” (*HW*, p. 98).

²⁰⁶ Anne Whitehead, *op. cit.*, 2015, p. 225.

²⁰⁷ Cfr. *supra* p. 181.

dipinsero. Paul Tarrant e Kit Neville, in diverse occasioni, vedono in ciò che li circonda un'estensione dei campi di battaglia. Durante il tragitto che dalla stazione dei treni conduce alla casa di Elinor, Paul rivede il panorama dell'agosto del 1914, quando per la prima volta, insieme a Kit, era stato ospite della famiglia Brooke; la campagna circostante viene però percepita in maniera totalmente differente da prima della guerra:

[T]he ploughed fields had become a waste of mud; black, leafless trees were stencilled on to a white sky. Everything he saw, everything he felt, seemed to be filtered through his memories of the front line, as if a thin wash had been laid over his perceptions of this scene. *Columns* of sleety rain *marched* across the fields while, in the distance, grey clouds massed for another *attack*. (*TR*, p. 87. Corsivo mio)

Non solo la rappresentazione ricorda quella della terra di nessuno, o di un quadro di Paul Nash, ma anche il lessico utilizzato da Pat Barker per descrivere la pioggia proviene dal campo semantico militare. Anche nel finale del romanzo, il villaggio costiero di Slaughden nel Suffolk ricorda a Paul il Belgio:

This place, the way water and land merged, reminded him of that other inundated landscape: the countryside around Ypres. Only there, the mud was full of death – bodies, gas, strings of bubbles popping on the surface, God knows what going on underneath. Only rats and eels flourished there. (*TR*, p. 239)

Un procedimento simile si ripropone quando Kit Neville, osservando la campagna inglese, sovrappone la sua esperienza al fronte ai campi e ai boschi che si stendono davanti a lui:

Neville saw only potential battlefields. Nameless English woods became, in the blinking of an eye, Devil Wood, High Wood, Sanctuary Wood. It took no time at all to blast craters into these fields, splinter the trees, and blow up the farmhouse over there. (*TR*, p. 200)

Anche la pittura di Elinor, dopo la morte di Toby, diventa di tipo paesaggistico. Come spiegava in una conversazione con Paul, nel finale di *Life Class*, qualora Toby fosse morto in guerra la sua reazione sarebbe stata quella di dipingere i luoghi: “I'd go home, I'd paint the places we knew and loved when we were growing up together. I'd paint what made him, not what destroyed him.”²⁰⁸ Paul descrive le opere realizzate da Elinor come: “a series of winter landscapes, empty of people” (*TR*, p. 94). Osservando quelle tele Paul vi ritrova quello che è un paradosso del fronte: “Oddly enough he recognized the feeling. It was an apparently empty landscape that is actually full of men.” (*TR*, p. 96). La stessa sensazione viene magistralmente sintetizzata nei quadri di Paul Nash, a cui è

²⁰⁸ Pat Barker, *op. cit.*, 2008, p. 244.

ispirato il personaggio di Paul Tarrant, in cui la presenza umana è quasi assente per lasciare spazio a dei panorami desolati; come segnala Annette Becker:

[G]li artisti ritraggono molto più le conseguenze della guerra e i feriti in particolare (si vedano le ambulanze di Zadkine o le bende di Sargent) che i campi di battaglia veri e propri, a meno che questi ultimi non siano metafore di ferite di guerra o di morte: alberi caduti, crateri pieni d'acqua ma senza uomini, come nelle opere dell'artista inglese Paul Nash.²⁰⁹

L'idea del paesaggio come metafora delle ferite viene ripresa frequentemente nel corso del romanzo. Durante una discussione tra Kit Neville e Henry Tonks, la carne deturpata viene equiparata al terreno danneggiato dalla guerra:

'Nothing special. Churned-up flesh; churned-up earth. If you take the other features away, the wound becomes a landscape.'

'Well I've always thought landscape's the only way of telling the truth about this war.' (TR, p. 198)

Nel finale del romanzo è Paul Tarrant a suggerire come la scelta del paesaggio sia anche dettata da ragioni pratiche per sfuggire alle imposizioni della committenza ufficiale che impediva di mostrare morti e poneva delle limitazioni alla rappresentazione dei feriti:

'It's all straightforward. No bodies. You can show the wounded, but only if they're receiving treatment. I think in practice that means bandages.'

'So no wounds, either?'

Paul shrugged. 'I don't know. It hardly applies to me.'

'Well, I intend to push it as far as I can.'

'Why, what's the point? If you push it too far they won't let you show it. Beside, you can get round it...'

'You can. Your landscapes are bodies.' (TR, pp. 234-235)

Paul conclude chiarendo la propria idea di pittura e non lasciando adito a fraintendimenti, il paesaggio deturpato serve solamente a rivelare la brutalità della guerra sui corpi degli uomini: “The point is, the wound and the wasteland are the same thing. They aren't metaphors for each other, it's closer than that.” (TR, p. 234). Come evidenziato da Anne Whitehead, l'utilizzo della pittura paesaggistica consente all'arte di presentare la brutalità della guerra: “For both Elinor and Paul, then, the genre of landscape painting is harnessed to the agenda of revealing war's effects; in Paul Nash's iconic war paintings *We are Making a New World* (1918) or *The Menin Road* (1919), for example, on which Paul's art is based, the beauty of the canvases sears the violence of war into the

²⁰⁹ Annette Becker, “Gli artisti”, in *La Prima guerra mondiale. Volume II*, Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Antonio Gibelli, (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, p. 169.

memory of the viewer, at the same time as the paintings resist the uplift of the very symbolism that they evoke.”²¹⁰

Il successo della letteratura contemporanea sulla Grande Guerra è dovuto anche al fatto che gli autori sono in grado di adattare la rappresentazione della guerra per inglobare nella narrazione argomenti di interesse per un pubblico contemporaneo.²¹¹ Testi come quelli di Young e Barker permettono di riflettere, per esempio, sul rapporto tra la società e la disabilità e su quella che Suzannah Biernoff ha definito una *culture of aversion* nei confronti dei veterani sfigurati. Secondo Biernoff questa tendenza alla repulsione si manifestava in molte forme: nell'assenza di specchi nei reparti degli ospedali, nell'isolamento fisico e psicologico dei pazienti con gravi menomazioni, nella possibilità di nascondere le ferite con protesi facciali e nella censura ufficiale che ha eradicato l'immagine del soldato sfigurato dalla stampa e dalla propaganda britannica.²¹² Questi temi specifici vengono affrontati sia in *My Dear, I Wanted to Tell You*, sia in *Toby's Room*, ma va segnalato che anche nella produzione precedente di Pat Barker era presente una riflessione sui mutilati e sul loro rapporto con il resto della società. In *Regeneration*, Sarah Lumb, accompagnando l'amica Madge a fare visita al fidanzato in ospedale, si scontra con la realtà delle mutilazioni di guerra e resta scioccata. Cercando l'uscita dell'ospedale, Sarah si perde tra i corridoi e si ritrova in un'area dell'edificio in cui sono alcuni soldati invalidi:

Once across the threshold she became aware of a silence, a silence caused, she suspected, by her entrance. She was still dazzled by the brightness of the light outside and the relative dimness of the interior, and so she had to blink several times before she saw them, a row of figures in wheelchairs, but figures that were no longer the size and shape of adult men. Trousers legs sewn short; empty sleeves pinned to jackets. One man had lost all his limbs, and his face was so drained, so pale, he seemed to have left his blood in France as well. The blue of the hospital uniform looked garish against his skin. They'd been pushed out here to get the sun, but not right outside, and not at the front of the hospital where their mutilations might have been seen by passers-by. (*RT*, p. 214)

Sarah prova subito un senso di impotenza di fronte a una situazione di questo tipo, seguito dal senso di colpa per non aver saputo gestire meglio la situazione e dalla rabbia per l'indifferenza con

²¹⁰ Anne Whitehead, *op. cit.*, 2015, p. 224.

²¹¹ A questo proposito, Emmeline Burdett ha sottolineato come il romanzo di Louisa Young sia un ottimo strumento per stimolare discussioni rispetto alla disabilità: “Louisa Young's 2011 novel *My Dear, I Wanted to Tell You* provides a useful way in to a discussion of these issues, not because it offers a disability studies-friendly portrayal of impairment, but because prior knowledge of disability studies can help students analyze the book critically, and instructors can suggest areas of research about aspects of disabled ex-soldiers' lives which Louisa Young herself seems not to have considered.” Emmeline Burdett, “Using Historical Materials to Teach Representations of Disability: A First World War Case Study”, *Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy*, 25, 2, 2014, p. 180.

²¹² Cfr. Suzannah Biernoff, *op. cit.*, 2011, p. 668.

cui questi uomini vengono trattati:

But no, she thought, there was nothing she could have done that would have made it better. Simply by being there, by being that inconsequential, infinitely powerful creature: *a pretty girl*, she had made everything worse. Her sense of her own helplessness, her being forced to play the role of Medusa when she meant no harm, merged with the anger she was beginning to feel at their being hidden away like that. If the country demanded that price, then it should bloody well be prepared to look at the result. (*RT*, pp. 214-215. Corsivo dell'autrice)

Lena Steveker, commentando questa scena,²¹³ evidenzia sostanzialmente il valore etico insito nella decisione dell'autrice di voler affrontare determinati argomenti:

Barker seems to argue that British society should have accepted its others instead of excluding and silencing them. Recognising them would have constituted an ethical act of acknowledging that these men and their traumas too were part of British society during and after the First World War.²¹⁴

Elinor si trova in una situazione simile in *Life Class*. La protagonista prova vergogna durante un incontro con degli invalidi di guerra per il semplice fatto che la sua presenza rende ancora più evidente le loro menomazioni; lei è giovane e carina, anche loro sono giovani, ma disabili:

Men in blue, some with missing legs. Arms as well sometimes. They wheel them here from the hospital on fine days – it's still quite warm – though I think some of the men look cold. They can't move around to keep the circulation going and they're sometimes left out a long time. I walk past them on my way in and again on my way back, and either I walk quickly with my head down or extra slowly give them a big cheery smile and say hello. I watch them watching me noticing the missing bits, looking at the empty trouser legs or, equally awful, not looking at them. And I feel ashamed. Just being what I am, a girl they might once have asked to dance, is dreadful.²¹⁵

L'incontro con le mutilazioni causate dalla guerra è amplificato, per via della gravità delle ferite, nei romanzi in esame. Come spiega Biernoff, era opinione condivisa che, tra le menomazioni possibili, quella al volto fosse “the worst loss of all.”²¹⁶ In *My Dear, I Wanted to Tell You* il primo personaggio a imbattersi in un soldato sfigurato è Julia che, passeggiando, scorge una figura in lontananza che indossa la tipica uniforme blu dei degenti dell'ospedale di Sidcup. L'uomo non mostra ferite visibili al corpo e Julia lo saluta:

²¹³ Nel suo contributo, Lena Steveker cita erroneamente il brano come proveniente da *The Eye in the Door*, in realtà la scena è contenuta in *Regeneration*.

²¹⁴ Lena Steveker, “Reading Trauma in Pat Barker's Regeneration Trilogy”, in *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Susana Onega, Jean-Michel Ganteau, (a cura di), Amsterdam; New York, Rodopi, 2011, p. 35.

²¹⁵ Pat Barker, *op. cit.*, 2008, pp. 149-150.

²¹⁶ Suzannah Biernoff, *op. cit.*, 2011, p. 670.

'Good day,' she said. He turned, suddenly, unsmiling, unspeaking. His face was perfect. A handsome, healthy-coloured face, regular, unmoving – shocking, actually, in its immobility. Expressionless. A mask. *Dear God, it is a mask – a real mask. Not a face at all.* The surprise of it made her utter a tiny squawk. Her squawk filled her with shame. The face said nothing. Did nothing. Expressionless, emotionless, made of tin, painted, perfect. Only the eyes looking out. Ordinary blue eyes. *Don't make it worse.* 'Oh – I'm sorry,' she said. Smile. She smiled. 'I didn't mean to disturb you.' *Can he talk? Am I making it worse?* He leant forward a little, a sort of bow, a sort of nod. He didn't seem able to speak. [...] Dear God, she thought. It's not just that I don't know how to look at him without giving him pain – which I don't. It's that looking at me gives him pain. He's seen me. Seen me seeing him. I have hurt him. She started crying. (MD, pp. 218-218. Corsivo dell'autrice)

L'incontro di Julia è reso meno traumatico dal fatto che il soldato sta indossando una maschera per celare il volto, ma, nonostante questo, la donna rabbrivisce per poi vergognarsi della propria reazione. Di natura peggiore è l'effetto che la vista di alcuni pazienti di Sidcup ha sulla madre di Riley. Bethan Purefoy, recatasi senza preavviso in ospedale nella speranza di potere incontrare il figlio, riesce a entrare nel reparto senza essere fermata e si trova di fronte a dei pazienti operati che presentano malformazioni mostruose:

That's not right, she thought. *Is that – that's not even real...* But it was, so she started screaming, screaming and screaming, trying to silence herself, appalled at herself even as the sound came bellowing out, but incapable of stopping. Riley, who had been asleep, was woken; he saw his mother standing, shocked, her arms spread against the double doors, and the choked-up parts of the machinery of his voice instinctively, inaudibly, called out to her, a hideous croaky noise, *Mum, Mamma!* She saw all the men of the ward, scarred, bandaged, swollen, sliced, shattered, festooned with pedicles: staring at her, this interloper, this pair of healthy, well-set eyes from the outside world, come in to tell them the truth – that they were terrifying, pitiable, horrible. She clapped her hand over her mouth, held it in place with the other over the top, but the screaming kept coming out, through her fingers, into their ears as they lay there, helpless. (MD, pp. 252-253. Corsivo dell'autrice)

In *Toby's Room*, la reazione all'incontro con gli uomini sfigurati viene inizialmente esaminata attraverso il personaggio di Elinor. Quando la ragazza, dopo la sua prima visita a Kit, si avventura per l'ospedale, si imbatte in alcuni pazienti e la descrizione che ne fa, come per il cadavere delle lezioni di anatomia paragonato al quadro di Mantegna, proviene ancora una volta dalla pittura e in particolare dai quadri di Pieter Bruegel:

She was walking head down when a near-collision with somebody in a blue uniform forced her to look up. The corridor, almost empty when she set off, had become crowded with people all moving in the same direction: some nurses, but mainly patients. Faces loomed up in front of her, all kinds of faces; the bodies in their garish uniforms hardly registered. Men with no eyes were being led along by men with no mouths; there was even one man with no jaw, his whole face shelving steeply away into his neck. Men, like Kit, with no noses and horribly twisted faces. And others – the ones she couldn't understand at all – with pink tubes sprouting out of their wounds and terrible cringing eyes looking out over the top of it all.

Brueghel; and worse than Brueghel, because they were real. (*TR*, pp. 136-137)²¹⁷

Come nel romanzo di Young, anche qui vengono descritte le misure adottate per cercare di limitare il contatto tra la popolazione e i degenti nei dintorni dell'ospedale: “Blue-painted benches were set at regular intervals along the grass verges. Hospital blue. Evidently the colour was intended as a warning: *Don't look this way, if you don't want to see horrors.*” (*TR*, p. 130. Corsivo dell'autrice). Successivamente sarà Kit ad affrontare il problema dell'emarginazione dei soldati che, come lui, presentano gravi lesioni al volto. Raccontando a Paul di quando Gillies operava all'ospedale di Aldershot, spiega che: “there used to be a weekly parade, patients in uniform, brass band, flags, whole bloody works... It was supposed to give a grateful nation the chance to say thank you. Three bars of 'Tipperary' and the streets were empty.” (*TR*, p. 189).²¹⁸

Un aspetto discusso nell'articolo di Biernoff, che caratterizza il contesto di censura attorno ai veterani sfigurati, è l'utilizzo di protesi facciali per nascondere il viso. Come già indicato precedentemente, esistevano dipartimenti specializzati nella realizzazione di maschere che riproducevano nella maniera più fedele possibile il viso del soldato prima della ferita. Queste protesi venivano utilizzate in due casi: per coprire momentaneamente il viso negli intervalli tra un'operazione e l'altra, evitando quindi di imporre la vista delle menomazioni al loro stadio più grave, oppure come soluzione estrema in quei casi in cui la chirurgia non poteva migliorare l'aspetto del paziente. Nei romanzi esaminati, sia Riley che Kit si trovano nella condizione di utilizzare una di queste maschere: Riley prova a indossarne una per la sua prima uscita dall'ospedale, ma dopo averla provata ed essersi reso conto della scomodità, rinuncia a utilizzarla (Cfr. *MD*, pp. 328-329); Kit, invece, dopo essersi rimesso dall'operazione, contatta l'amico Paul ed esce dall'ospedale per una serata in città, in quell'occasione prende a prestito la maschera di un altro paziente e la indossa. La maschera di Kit non ha però le sembianze del suo proprietario, ma quelle di Rupert Brooke:

'Chap it belongs to – well, no face at all, basically; I don't think even Gillies could do much for him. So off he went to the tin-noses department. The last resort.'
'It's beautiful.'
'Bloody should be, it's Rupert Brooke.' (*TR*, p. 186)

²¹⁷ La descrizione del corteo di uomini sfigurati ricorda il quadro di Bruegel in cui un cieco guida un gruppo di uomini ciechi. Pieter Bruegel il Vecchio, *Parabola dei ciechi*, Museo nazionale di Capodimonte, Napoli.

²¹⁸ Questo tipo di esclusione dalle celebrazioni ufficiali nel Regno Unito viene segnalato anche da Biernoff: “Unlike amputees, these men were never officially celebrated as wounded heroes.” Suzannah Biernoff, *op. cit.*, 2011, pp. 668-669.

Il riferimento a Rupert Brooke offre l'occasione per citare la sua celebre poesia. Mentre i due uomini sono in un taxi, l'autista riconosce il viso di Brooke e racconta un aneddoto ai due passeggeri, che Kit interrompe bruscamente rovesciando il significato patriottico dei versi di Brooke:

'I had him in my cab once.'

'Who?' Neville asked.

'Rupert Brooke. He was good, him. «There's some corner of a foreign field/That is forever England».'

'That would be the bit with my nose under it; just fucking drive, will you?' (TR, p. 189)

Durante la serata i due si recano in un pub e successivamente al Café Royal, il locale alla moda che frequentavano prima della guerra e che, ironicamente, era frequentato anche dal vero Rupert Brooke; lì, quando tutti gli occhi sono puntati su di lui, Kit Neville si alza in piedi e si toglie la maschera causando uno shock ai presenti. Con la sua azione Kit Neville forza gli avventori del caffè a rapportarsi con l'orrore della guerra e con il suo effetto sui combattenti:

Kit's performance in *Toby's Room* shows the gap between the competing narrative of the British nation during World War One, as a national discourse celebrating the perfect bodies of young martyrs, epitomised by Rupert Brooke and his idealistic poetry, clashes with the disfigured face of the disillusioned veteran.²¹⁹

Le similitudini tra i romanzi di Louisa Young e Pat Barker sono evidenti. Entrambi si occupano delle conseguenze della guerra in campo medico: oltre a presentare casi di soldati traumatizzati, l'argomento delle ferite al viso è quello preponderante. Alcuni aspetti della società del tempo si ripropongono, in maniera quasi identica, nei due testi. Tra i personaggi principali compaiono figure appartenenti alla *working class* (Riley Purefoy e Paul Tarrant), figure femminili provenienti da una famiglia benestante, emancipate e dedite all'arte (Nadine Waveney e Elinor Brooke). Le figure storiche realmente esistite, per via dell'attinenza con i temi trattati, sono le medesime in entrambe le vicende, compaiono infatti Henry Tonks e Harold Gillies, ma anche Kathleen Scott, che se appare una scelta dovuta nel caso di Louisa Young, è meno scontata per Barker. Ad accomunare ancor più le opere delle due autrici contribuiscono i rimandi alla letteratura di guerra precedente, le citazioni e i riferimenti a Siegfried Sassoon e la citazione della poesia di Rupert Brooke presente sia in *Toby's Room* che in *The Heroes' Welcome*. L'inserimento di lettere o brani di diario che interrompono la narrazione è poi un meccanismo utilizzato da entrambe le autrici che sottolineano, in questo modo,

²¹⁹ Anna Branach-Kallas, Piotr Sadkowski, *op. cit.*, 2018, p. 49.

l'importanza di questi due forme di scrittura durante il conflitto. La centralità della corrispondenza in tempo di guerra è innegabile: la lettera permetteva di attraversare “the boundary between the home front and the actual front”²²⁰ e di ricostruire un legame spezzato dalla distanza; la funzione della lettera come oggetto che ricrea la comunicazione e supplisce all'assenza della persona non si esaurisce però a guerra finita, nel dopoguerra, come segnalato da Alice Kelly:

[L]etters came to stand in for the person. [...] Because the bodies of British soldiers were not returned home from 1916, this quality became particularly explicit if the soldier didn't survive the war. In these cases, the soldier's letters functioned as a substitution for his corpse, and, when published in memorial volumes, as biographies.²²¹

Il diario, invece, trattandosi di una scrittura personale e privata, viene spesso considerato un esempio di testo autentico, perché registra in tempo reale gli eventi durante il loro svolgimento. Questo tipo di testo pare in grado di trasmettere la verità di un evento storico, perché non è influenzato da un'interpretazione retrospettiva degli eventi, cioè alla luce delle loro conseguenze, inoltre, non essendo indirizzato ad altre persone, non è passibile di censura o autocensura e quindi genuino. L'uso di lettere o brani di diario, per quanto fittizi, contribuisce a quello che Barthes ha definito l'effetto di realtà del testo.²²² Ricreando nel romanzo questi documenti d'archivio – lettere, diari, persino una lettera che riporta i segni della censura nel caso di Young – le scrittrici ribadiscono come la nostra relazione con il passato sia essenzialmente di tipo testuale. Come discusso nel terzo capitolo, secondo i principi del postmodernismo l'accesso al passato avviene attraverso l'utilizzo di frammenti testuali che riferiti, citati, o parodiati, permettono di rappresentare una realtà altrimenti ineffabile. Questa conclusione rimanda alla necessità di utilizzare materiali d'archivio, o di consultare quanto scritto precedentemente, prima di cimentarsi con la scrittura della storia e proporre una narrazione, per quanto fittizia, del passato.²²³

Seppur più evidente in *Toby's Room*, il legame intertestuale con il romanzo di Vera Brittain è riscontrabile anche in *My Dear, I Wanted to Tell You*: la vicenda di Nadine che diventa crocerossina

²²⁰ Alice Kelly, *op. cit.*, 2017, p. 79.

²²¹ *Ibidem*, p. 79.

²²² Cfr. *supra* p. 94.

²²³ Questo concetto risulta ancora più chiaro se si ricorda una delle funzioni del paratesto nei romanzi storici in esame: quella di fornire un elenco di fonti e riferimenti bibliografici. *Toby's Room*, per esempio, presenta una *Author's Note* a chiusura del romanzo dove Barker fornisce l'indirizzo del sito web a cui è possibile consultare i ritratti di Henry Tonks congiuntamente ai titoli di alcuni testi, tra cui una biografia dell'artista e due monografie sul lavoro dei medici durante il conflitto. Pat Barker, come Louisa Young, esprime anche il suo debito di gratitudine nei confronti del Dr Andrew Bamji.

mentre il fidanzato è impegnato al fronte ricalca approssimativamente quella biografica raccontata in *Testament of Youth*. Questo riferimento a un testo canonico contribuisce a inquadrare i romanzi in uno schema drammatico, l'intertestualità assume qui la forma di una condanna che costringe la trama contemporanea a reiterare quanto narrato nel testo a cui fa riferimento, come suggerisce Whitehead: “In returning to canonical texts, novelists evoke the Freudian notion of repetition-compulsion, for their characters are subject to the 'plot' of another('s) story.”²²⁴ Entrambi i romanzi si inseriscono inoltre all'interno di una serie che copre un periodo di tempo molto ampio, dal punto di vista dell'organizzazione temporale vengono abbracciati gli anni che precedono lo scoppio della guerra e quelli che seguono. La suddivisione di entrambi i romanzi, che separano nettamente il periodo prebellico dal dopoguerra, sottolinea inoltre chiaramente il profondo impatto del conflitto nella storia del Ventesimo secolo.

Evidenziare queste similitudini, ai fini di questo studio, serve a indicare come negli anni che precedono l'inizio del centenario della Grande Guerra alcuni argomenti provenienti dalla memoria-archivio abbiano la priorità su altri. Il caso dei soldati sfigurati nel Regno Unito può benissimo essere considerato marginale, Suzannah Biernoff cita due recenti mostre come possibili generatori di interesse nei confronti di questo argomento: *War and Medicine*²²⁵ della Wellcome Collection e *Faces of Battle*²²⁶ ospitata dal National Army Museum, ma in sintesi sostiene che:

[T]he disfigured face is almost entirely absent from British art. [...] Neither the drawings by Tonks, nor the photographs in the men's case files, found their way into anti-war publications, as happened in Germany, and they never featured in the illustrated histories of the war. As historical documents, they speak volumes about the kinds of injuries sustained in modern combat, and the medical response to these injuries, but it could not be said that they have been part of British cultural history in any broader sense; at least not until very recently.²²⁷

In una riflessione sul ruolo della letteratura nel ridefinire la memoria culturale, Einhaus afferma che: “Although it is difficult to ascertain the exact mechanisms by which fiction impacts upon cultural memory, the best-seller status of certain texts can ensure the wide reach of their specific versions of the war.”²²⁸ Un giudizio sull'impatto dei romanzi in esame sulla memoria della Grande Guerra potrà essere formulato solamente a distanza di qualche tempo, certo è che l'osservazione del

²²⁴ Anne Whitehead, *op. cit.*, 2004, p. 85.

²²⁵ La mostra *War and Medicine* è già stata citata in riferimento a Louisa Young, cfr. *supra* p. 170.

²²⁶ La mostra *Faces of Battle* si è tenuta a Londra nel 2009 presso il National Army Museum di Chelsea. Dettagli sul progetto sono consultabili a: <http://paddyhartley.com/faces-of-battle/>. Visualizzato il 28/10/2018.

²²⁷ Cfr. Suzannah Biernoff, *op. cit.*, 2011, p. 667.

²²⁸ Ann-Marie Einhaus, *op. cit.*, 2016, p. 193.

fenomeno dei soldati sfigurati da parte di due autrici di spicco non può che dare risalto a quello che prima di allora era un argomento poco conosciuto.²²⁹ Se a questo si aggiunge l'attenzione riservata dai romanzi alle questioni di classe, più o meno approfondite, ma sempre presenti, e alla condizione delle donne e al loro ruolo nel sostenere lo sforzo bellico, emerge un affresco della Grande Guerra più ampio di quello che veniva rappresentato nel canone della memoria culturale britannica.

4.2.4 *The Lie* di Helen Dunmore

Il romanzo di Helen Dunmore, *The Lie*, pubblicato nel 2014, rientra nella schiera di libri che, pur mantenendosi entro la cornice di riferimento del mito della Grande Guerra, gettano uno sguardo alle vicende che si trovano al limite della narrazione canonica. Come confermato da Alex Peake-Tomkinson, che ha recensito il romanzo sul *Times Literary Supplement*, *The Lie* non diverge dall'idea di guerra come “tragic waste,” ma mette anche in luce “the impact of the war on its less visible and obvious participants.”²³⁰ Il romanzo è ambientato nel 1920 e osserva la vita di un veterano di umilissima estrazione sociale e di una vedova di guerra. Helen Dunmore, è conosciuta e apprezzata anche come poetessa e viene spesso lodata per il carattere poetico della sua prosa: “her novels have all shown a poet's gift for language that combines vibrant imagery with precision of meaning.”²³¹ *The Lie* non si discosta da questa descrizione, inoltre, Anne Whitehead ha segnalato i parallelismi tra il romanzo e una poesia di Dunmore sulla Grande Guerra ambientata in una spiaggia della Cornovaglia.²³²

Il romanzo presenta un'epigrafe che non lascia dubbi rispetto ai toni con cui la guerra verrà dipinta nel testo. La morte viene immediatamente evocata dal celebre distico di Rudyard Kipling composto ricalcando l'epitaffio di Simonide agli Spartani: “If any question why we died / Tell them, because our fathers lied.”²³³ Successivamente, la presenza della morte viene ribadita nel primo paragrafo del romanzo:

²²⁹ La stessa Pat Barker ha affermato, sulle pagine del *Guardian*, che mentre scriveva *Life Class* non era a conoscenza dei ritratti di Tonks. Cfr. “Untold stories of the war”, *The Guardian*, 26 luglio 2014. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2014/jul/26/untold-stories-first-world-war-leading-writers>. Visualizzato il 8/12/2018.

²³⁰ Alex Peake-Tomkinson, *op. cit.*, 2014, p. 20.

²³¹ Nick Rennison, *Contemporary British Novelists*, London; New York, Routledge, 2005, p. 57.

²³² Cfr. Anne Whitehead, Marie Cecilie Stern-Peltz, *Beyond Shell-Shock. Care, Trauma and the First World War in British Fiction*, Newcastle upon Tyne, Newcastle University, 2016, p. 59. La poesia di Helen Dunmore, *The Duration*, è accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/26/helen-dunmore-cynthia-asquith-war-poem>. Visualizzato il 8/12/2018.

²³³ Rudyard Kipling, *op. cit.*, 1986, p. 390.

He comes to me, clagged in mud from head to foot. A mud statue, but a breathing one. The breath whistles in and out of him. He stands at my bed-end. Even when the wind is banging over the roof that I've bodged with corrugated iron, it's very quiet. He doesn't speak. Sometimes I wish that he would break the silence, but then I'm afraid of what he might say. I can smell the mud. You never forget the reek of it. Thick, almost oily, full of shit and rotten flesh, cordite and chloride of lime. He has got himself coated all over with it. He's camouflaged. He might be anything, but I know who he is.²³⁴

Il protagonista, Daniel Branwell, è visitato dal fantasma dell'amico Frederick Dennis morto in Francia. L'apparizione è accompagnata, come in *Toby's Room*, dal fetore emanato dal fango che ricopre le trincee del fronte occidentale e, di conseguenza, anche il corpo inconsistente del fantasma. La descrizione del fango, seppur compressa in una frase, trasmette chiaramente l'immagine dello squallore delle trincee che accoglievano i soldati, rimandando al binomio fango-Grande Guerra. La figura del fantasma e la scelta dell'ambientazione conferiscono al romanzo dei toni cupi che alludono, ancora una volta, al genere del romanzo gotico. La storia si svolge in un villaggio della Cornovaglia di cui non viene mai nominato il nome – l'autrice fornisce solo dei punti di riferimento nominando i vicini villaggi di Senara e Tremellan, e le città di Truro e Bodmin;²³⁵ la casa in cui Daniel trova rifugio si trova vicino a una scogliera sotto la quale si agita un mare minaccioso, inoltre, il clima della regione offre rari giorni di sole ed è caratterizzato da un cielo scuro, da pioggia, vento, e grandine. La percezione del fantasma è inoltre ambigua, a tratti sembra una semplice costruzione della mente di Daniel, ma a tratti, come per lo spettro di Toby nel romanzo di Pat Barker, la visione assume una consistenza quasi reale: “The weight of him is a real thing, slumped against me. I put my right arm around his shoulders, to support him. He is dense, heavy, cold. This is how I know he isn't a ghost.” (*TL*, p. 200).

Il romanzo è narrato interamente in prima persona da Daniel, il protagonista maschile. I primi capitoli raccontano la sua vita nel dopoguerra, dopo il ritorno in patria, e sono intervallati da frequenti flashback della sua infanzia e dai ricordi di guerra. Attraverso i flashback si scopre che il padre di Daniel è morto quando lui era ancora molto giovane e la madre ha sempre lavorato a servizio nelle case benestanti della zona per provvedere a entrambi. Quando Mr Dennis, un ricco

²³⁴ Helen Dunmore, *The Lie*, London, Windmill Books, 2014, p. 1. Le successive citazioni saranno indicate tra parentesi nel testo come *TL*.

²³⁵ Con *The Lie*, Dunmore ritorna nell'area geografica in cui era ambientato il suo precedente romanzo storico sulla Grande Guerra, *Zennor in Darkness*; il nome del paese di Zennor deriva da Santa Senara, il nome in lingua cornica della santa locale.

ingegnere minerario recentemente diventato vedovo, la assume per badare ai suoi figli, anche Daniel guadagna l'accesso alla vita di Albert House, l'imponente casa della famiglia Dennis, e agli agi che ne conseguono: cibo migliore, un luogo caldo e la possibilità di accedere alla biblioteca; in questo modo conosce anche quello che diventerà il suo migliore amico, Frederick, il figlio di Mr Dennis, e sua sorella Felicia. L'amicizia tra Daniel e Frederick si forma nell'infanzia e prosegue nell'adolescenza, anche quando Daniel inizia a lavorare come giardiniere in una tenuta della zona, o quando i due partono per il fronte – Frederick come ufficiale e Daniel come soldato semplice.

Mentre Daniel si trova a combattere in Francia la madre muore e, al suo ritorno, il reduce si trova orfano e senza una casa. Riceve ospitalità da un'amica della madre, Mary Pascoe, una vecchia solitaria che gli permette di costruire un riparo nel terreno che circonda il cottage in cui vive. Anche la figura di Mary aggiunge una tinta sinistra alla vicenda, l'anziana donna viene infatti dipinta come un'eremita: è malata, quasi cieca, e vive ai margini della società. La descrizione che Daniel propone del cottage della donna contribuisce poi ad associarne la figura a quella di una strega:

It was full of smoke and the walls were black with it. The house and everything in it was kipped. I coughed until my eyes watered, but she seemed untroubled. There were other smells, of age and sickness and the two cats that she used to keep, which twined around her legs and gave her the reputation of a witch. (*TL*, p. 7)

Quando Mary muore, Daniel, seguendo le sue ultime volontà, la seppellisce nel terreno vicino al cottage, si sistema nell'alloggio e inizia a prendersi cura delle due capre e delle galline. Il protagonista decide però di non avvisare nessuno del decesso, la bugia che dà il titolo al romanzo riguarda proprio questa decisione: per evitare di dover dare spiegazioni e per evitare il rischio di perdere l'usufrutto della casa e degli animali, Daniel inizierà a mentire riguardo alla sorte dell'anziana raccontando a tutti che la donna è bloccata a letto e che lui se ne sta prendendo cura.

Ogni capitolo del libro è dotato di un'epigrafe. La maggior parte delle citazioni proviene da materiale stampato dall'Army Printing and Stationery Service durante la guerra: si tratta di manuali per l'addestramento degli ufficiali alla guerra di trincea, o di manuali tecnici sull'uso delle armi; alcune delle epigrafi dei capitoli finali sono invece tratte da *The Rime of the Ancient Mariner* di S.T. Coleridge. Le citazioni dai manuali servono spesso da introduzione a quello che sarà l'argomento del capitolo e hanno il potere di sovrapporre il mondo militare a quello civile: un paragrafo riguardante la gestione dei cadaveri al fronte introduce il capitolo in cui Daniel seppellisce Mary Pascoe (*TL*, p. 13); istruzioni su come lanciare una granata a mano precedono il capitolo che

contiene un flashback del fronte in cui Daniel e Frederick, bloccati in un cratere nella terra di nessuno, temono che i soldati tedeschi possano gettare delle bombe a mano per riprendere possesso del loro momentaneo riparo (*TL*, pp. 85-107). *The Rime of the Ancient Mariner* funge, invece, quasi da ipotesto del romanzo: il carattere soprannaturale della vicenda, la figura centrale del personaggio che racconta, il finale tragico e il senso di esclusione che circonda Daniel ricordano la sorte del vecchio marinaio, rimasto solo sulla nave e successivamente costretto a raccontare incessantemente la sua storia. I versi di Coleridge compaiono in epigrafe a tre dei capitoli finali del romanzo, ma sono anche inseriti nella trama, spesso con una funzione di commento al testo. Il tema del ritorno è quello che emerge con maggior chiarezza dal paragone con la poesia. Il brano in cui il vecchio marinaio vede la sua città natale viene citato due volte nel romanzo:

*Oh! dream of joy! is this indeed
The lighthouse top I see?
Is this the hill? is this the kirk?
Is this my own countree?*²³⁶
(*TL*, p. 34; p. 54. Corsivo dell'autrice)

A Daniel sovengono questi versi mentre ripensa a come deve essere stato il ritorno a casa per il vecchio marinaio: “I wonder what the Ancient Mariner did once he came back to his home country.” (*TL*, p. 54). L'immagine dell'uomo che vede all'orizzonte il profilo dei luoghi che gli sono familiari viene ripreso anche dal protagonista che in questo modo sovrappone le due vicende: “Like a fool I turn and look back across the bay to the town. There is the lighthouse, standing sheer on its black rock. Nothing has changed.” (*TL*, p. 55). Daniel riflette sulla sensazione del ritorno a casa, un ritorno che però non avverrà mai definitivamente per lui: nel romanzo, infatti, apparirà irrimediabilmente diviso tra un'esistenza prebellica e un presente che appare inconciliabile con il mondo lasciato nel 1914. Il marinaio di Coleridge sconta il suo debito per aver ucciso l'albatro, così come Daniel porta il pesante marchio dell'esperienza che gli impedisce una naturale transizione alla vita civile. Un chiarimento sulla provenienza di tutti i brani citati nel romanzo viene fornito nel paratesto: nella sezione *Acknowledgments* al termine del libro, oltre all'origine delle epigrafi, l'autrice segnala anche i titoli delle numerose poesie che compaiono nel testo. Il romanzo presenta infatti moltissimi riferimenti letterari e citazioni da altri testi. Come già indicato, alcune citazioni sono di carattere militare, altre prettamente letterarie. Daniel viene dipinto come un amante della

²³⁶ Martin Scofield, (a cura di), *Wordsworth and Coleridge. Lyrica Ballads and Other Poems*, Ware, Wordsworth Editions, 2003, p. 222.

lettura e possiede inoltre un'ottima memoria che gli consente di ricordare una grande quantità di storie e di poesie. Frederick lo paragonerà a una biblioteca per via di questo dono: “You don't know how lucky you are, you old blowviator, carrying a library around in your head the way you do.” (TL, p. 248). Nel corso del romanzo vengono elencati parecchi testi: i libri presenti nella biblioteca di Albert House (Cfr. TL, p. 47); *The Jungle Book* e *Kim* di Rudyard Kipling (Cfr. TL, p. 41; p. 94); alcuni romanzi di Dickens (Cfr. TL, p. 92; p. 128). Viene inoltre citato l'*Oxford Book of English Verses* curato da Arthur Quiller-Couch, che Daniel definisce come “the most important of all” (TL, p. 100); è da questa raccolta che vengono tratti la maggior parte dei versi che Daniel recita a Frederick nel corso del romanzo.²³⁷ Il riferimento a questa raccolta di poesie non va sottovalutato, Paul Fussell ha più volte evidenziato l'importanza dell'*Oxford Book* per la creazione di un immaginario poetico al fronte:

Indeed, the *Oxford Book of English Verse* presides over the Great War in a way that has never been sufficiently appreciated. [...] Even more interesting, the *Oxford Book* was also the apparent source of one of the most popular of the front-line soldiers' sardonic songs 'The Bells of Hell'.²³⁸

Secondo il critico americano, le poesie contenute nel libro curato da Quiller-Couch hanno ispirato Sassoon e Owen.²³⁹ Inoltre, anche il tono pastorale di molta poesia di guerra deriverebbe dalla lettura dell'*Oxford Book*:

When we go right through the *Oxford Book of English Verse*, we find that half the poems are about flowers and that a third seem somehow to involve roses. The man with the *Oxford Book* in his haversack has with him the main English pastoral poems, from Spenser's *Prothalamion* and *Epithalamion* to Arnold's *Scholar Gypsy*.²⁴⁰

La menzione della raccolta da parte di Dunmore suggerisce l'idea di 'guerra letteraria' descritta nello studio di Fussell; quasi a confermare la considerevole presenza della lirica inglese nelle trincee del fronte occidentale, Dunmore propone alcune allusioni alla poesia attraverso i commenti del suo protagonista una volta giunto al fronte: “There wasn't any poetry here, except what was in my head.” (TL, p. 77); “I'm sick of the whole crew of them: Matthew Arnold, Tennyson, Coleridge,

²³⁷ Le poesie presenti nella raccolta che vengono citate nel romanzo sono: *Invictus* di William Ernest Henley; *When we Two parted* di George Gordon Byron; *Peace* di Henry Vaughan. Nel romanzo Daniel recita anche versi tratti da *The Destruction of the Sennacherib* di Byron, *Dover Beach* di Matthew Arnold, e da due ballate anonime: *The West Country Damosel's Complaint* e *There was an old man called Michael Finnegan*. Cfr. TL, pp. 293-294.

²³⁸ Paul Fussell, *op.cit.*, 1975, p. 159.

²³⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 160.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 231.

Lord Byron, Christina Rossetti, the lot. The trenches of my mind are crammed with poets, squatting in their dugouts, not to be moved. I want Christina Rossetti up on the fire-step.” (*TL*, p. 250).

La narrazione principale, ambientata nel 1920, oltre alla vicenda individuale di Daniel, osserva il riavvicinamento tra lui e la sorella di Frederick, Felicia. I continui salti temporali riportano però il lettore costantemente al periodo prebellico, ai ricordi del protagonista e alla sua esperienza al fronte: così, in brevi brani che si inseriscono nella trama principale, vengono raccontate anche le ultime ore di vita di Frederick. Come le epigrafi introduttive, anche molti degli episodi della narrazione principale fanno da eco a ciò che è accaduto in Francia. La morte di Mary Pascoe offre per esempio l'occasione per riflettere sul tasso di mortalità sul fronte occidentale e sul problema delle sepolture. L'anziana donna viene sepolta “in her own land, instead of under a stone among strangers. It wasn't a terrible thing, compared to how men lie rotting.” (*TL*, p. 116). In diverse occasioni Daniel sottolinea le difficoltà nel garantire una degna sepoltura ai caduti: “We dug them graves and stuck in a wooden cross if we got the chance, then the graves were shelled and then we dug them again. If there was anything to put in the graves in the first place.” (*TL*, pp. 43-44). La staticità dei combattimenti e la precarietà delle condizioni in cui gli uomini lavoravano non permettevano di creare dei cimiteri duraturi e delle strutture definitive:

They would bring the bodies and lay them on the ground, each with a wooden cross on top of it, if there were crosses to be had. But often there was no time for that. We'd stick a piece of wood with a man's name and number on it into the burial mound, if we knew them. But the German brought up their heavy artillery and shelled the graveyard to bits. So, either the dead were killed twice, or they rose up, as the Bible says, in a shower of earth and flesh. (*TL*, pp. 81-82)

Oltre alla qualità della sepoltura, anche il numero delle vittime viene commentato offrendo dei paragoni che chiamano in causa la popolazione civile. Se i civili in Inghilterra avessero un'idea del ritmo con cui la distruzione procede oltremania, suggerisce Daniel, la guerra verrebbe fermata: “If those graves had been dug here in England, they'd have filled up so many fields the farmers might have put a stop to the war, out of pure self-interest.” (*TL*, pp. 43-44). Lo stesso accadrebbe se la portata della morte potesse essere resa visivamente trasportandone i simboli in patria:

They ought to have put the graveyards of all the dead over here. They ought to have covered the farms and dug up the furze and foxgloves and had nothing but crosses as far as you could see. Miles and miles of them, going from town to town. Hasty wooden crosses like the ones we made, all leaning different ways from shell-blast. Bodies blown out of their graves. (*TL*, p. 259)

Inoltre, l'idea dei morti 'riesumati' dalle loro tombe dai bombardamenti nemici, oltre agli accenni che già compaiono nelle precedenti citazioni, viene ripresa nuovamente da Daniel mentre ricorda la notte passata nella terra di nessuno circondato dai cadaveri: “There are dead men all over, out here in the darkness. This is where they live. You can bury them, but they rise up again with every bout of shelling.” (TL, p. 204). La descrizione del fronte come un luogo in cui vivi e morti erano costretti a convivere è unanime tra i testimoni oculari del conflitto, come spiega Antoine Prost:

[S]oldiers lived in promiscuity with dismembered bodies, putrefying, desecrated, abandoned or summarily buried more or less where they fought. The dead were inescapable: bodies to be stepped over or trampled on, bones uncovered while digging a fresh shelter or enlarging the trench, fragments of boots or uniform scattered around, decomposing remains crawling with worms. Not to mention the smell of rotting corpses.²⁴¹

La continua menzione, nel romanzo, dei soldati che non trovano riposo e che si 'alzano' dalle loro tombe, oltre a evocare la celebre scena del film di Abel Gance,²⁴² rimanda all'idea del morto che perseguita i vivi e ben si collega al tema del fantasma che attraversa tutto il romanzo. A commento di questa situazione, Dunmore offre anche una citazione classica proveniente dall'*Odissea*, si tratta dell'episodio di Elpenore, il compagno di Ulisse che, dopo la morte, non essendo ancora stato tumulato, rimane all'esterno dell'Ade e appare a Ulisse pregandolo di dargli sepoltura: “*The first ghost I saw was that of my comrade Elpenor, for he had not yet been laid beneath the earth. We had left his body unwatched and unburied in Circe's house, for we had too much else to do.*” (TL, p. 240. Corsivo dell'autrice). Il motivo dello spettro del soldato morto in guerra era già presente nel romanzo precedente di Helen Dunmore: in *The Greatcoat*, pubblicato nel 2012, un soldato morto durante la seconda guerra mondiale ritornava a visitare i vivi; in *The Lie*, è il fantasma di Frederick che appare frequentemente a Daniel costituendo una metafora per la persistenza della guerra, che accompagna i vivi anche in periodo di pace, oltre che una spia del disordine psicofisico del protagonista. Daniel è traumatizzato dall'esperienza al fronte e mostra i sintomi dello *shell shock* che si manifestano attraverso allucinazioni visive e olfattive. La continua comparsa dello spettro di

²⁴¹ Antoine Prost, *op. cit.*, 2014, p. 561.

²⁴² Cfr. *supra* p. 167. Una scena simile a quella ideata da Abel Gance viene presentata in uno dei capitoli finali del romanzo: “But the landscape dances too. Men are rising lazily out of their beds. They stretch their limbs, and the soil falls off them. The uniforms are unmarked. Their faces are round, and tanned with living in the open air. They stare about them. I am afraid that one of them will catch my eye and so I lean my face right into Felicia and the flank of the mare, and I shut my eyes, but they are still there. Puzzled, looking about them. They don't know this place. I want them to go back. I want the earth to cover them. I want them to be blown to bits again if it only stops them coming on.” (TL, p. 259).

Frederick è solo una delle manifestazioni del perdurare del trauma nel tempo: “I know he'd be back again the next night, with the mud still on him. It never dries or forms a crust. It is always wet and shining, like the eyes of a rat in the back of a dugout.” (TL, p. 3). Il fatto che lo spettro porti con sé la materialità e la fisicità del fronte, attraverso il fango e gli elementi tipici della trincea, fa sì che anche altri sensi, oltre alla vista, vengano coinvolti. L'apparizione di Frederick è infatti spesso annunciata dall'odore del fango e della trincea:

I wrapped my arms around my body and tucked my head down, ready to sleep. That was when the smell came to me. [...] It was the smell of earth. Not clean earth, turned up by the spade or the fork, to be sunned and watered. This earth had nothing to do with growth. It was raw and slimy, blown apart in great clods, churned to greasy, liquid mud that sucked down men or horses. It was earth that should have stayed deep and hidden, but was exposed in a its filth, corrosive, eating away at the bodies that had to live in it. (TL, p. 21)

In un'altra circostanza sono il freddo e il rumore di un fischio ad accompagnare l'apparizione: “I know that he is here. The blanket wraps me tight but I'm growing cold, and there's the faintest whistling, the same that goes on all day long only I can cover it in the daylight.” (TL, p. 50).

Frederick appare, ma non proferisce mai parola, il fatto che resti in silenzio aggiunge al senso di ambiguità rispetto alla reale natura dell'apparizione, facendolo sembrare un frutto dell'immaginazione: “Frederick?’ I say. No one answers. 'Frederick, are you there?' Again silence.” (TL, p. 88). L'immagine del morto che si avvicina al letto del vivo è un'immagine già utilizzata dalla letteratura di guerra. Uno degli esempi più noti proviene dai primi versi della poesia *Sick Leave* di Siegfried Sassoon:

When I'm asleep, dreaming and lulled and warm, –
They come, the homeless ones, the noiseless dead.
While the dim charging breakers of the storm
Bellow and drone and rumble overhead,
Out of the gloom they gather about my bed.²⁴³

La poesia è strettamente connessa allo *shell shock* per diversi motivi: è stata scritta da Sassoon nel 1917, durante la sua permanenza a Craiglockhart, e inviata in una lettera a Lady Ottoline Morrell; viene riportata anche da Pat Barker in *Regeneration*, contribuendo quindi, a posteriori, all'associazione tra questi versi e il disturbo nervoso.²⁴⁴ Come i morti di Sassoon, anche Frederick si

²⁴³ Siegfried Sassoon, *op. cit.*, 1983, p. 94.

²⁴⁴ Cfr. *RT*, p. 253. La poesia viene lievemente modificata dall'autrice che sostituisce la parola *lulled* con *drowsed*, nel primo verso.

posiziona ai piedi del letto di Daniel:

I knew he would be at the foot of my bed tonight, and here he is. His head is bowed. His back is turned to me, and he's deep in thought, away by himself in that place where you can never reach even those you know best. (*TL*, p. 123)

Ulteriori segnali del disturbo nervoso del protagonista si riscontrano nella sua paura di stare in mezzo alla gente. Gli episodi vissuti al fronte si sovrappongono alla realtà trasformandola in un quadro animato da immagini di corpi lacerati o di morti:

I am afraid to go into crowds. In Turk Street it seems to me that every creature is in disguise. Their skin is veil to hide the intestines and the raw, slimy flesh within. I see how their bones would split and separate. I see a jagged edge protrude through a thigh or an elbow. I see bodies picked up, torn to pieces, flung on to the ground. (*TL*, p. 33).

Un resoconto completo degli avvenimenti che portano alla morte di Frederick si delinea solamente nella conclusione del romanzo. Si intuisce che una notte, dopo una missione fallita, Daniel e Frederick trovano riparo nel cratere generato da un'esplosione; Frederick è ferito gravemente e non può muoversi, Daniel cerca di mantenerlo sveglio e allo stesso tempo di orientarsi in mezzo alla terra di nessuno in modo da tentare una fuga verso le linee britanniche e la salvezza: "I had no idea where we were, although I could tell the direction of the line from the firing. We were in no-man's-land, and no-man's-land was as big as Africa once you were in it at night." (*TL*, p. 105). Il racconto dell'episodio ambientato nella terra di nessuno viene ripreso successivamente facendo fondere i piani temporali. L'apparizione del fantasma di Frederick avviene nel presente, ma la narrazione si sposta senza interposizione all'interno del cratere, lo stacco temporale viene segnalato solamente da una riga vuota a dividere i due paragrafi:

'Frederick,' I say, but he doesn't turn. The frost holds him. Tonight I'm less afraid of him than I've ever been, but farther from him too. He stands and dreams, lost in himself, and my voice doesn't touch him.

We are together in the shell-hole. He's propped against the back of the dugout. I've had to push and shove to make him safe, and I'm afraid I've hurt him, but this is the best place he can be. (*TL*, p. 124)

Lo stesso espediente viene utilizzato per descrivere il momento in cui un bombardamento spazza via il corpo di Frederick e Daniel viene scaraventato in aria; anche in questo caso l'azione che si svolge nel presente rispecchia quello che Daniel ha vissuto nella terra di nessuno:

I don't know when it is that Frederick leaves me. I would swear I never took my eyes off him, but one moment he is there at the bed-end, and then he is not. He has never stayed with me for so long before.

[...]

I did what I could. You are the only person who understands that. There was nothing. Nothing to be done. I turned and you were gone. You were a rain of earth, a fine rain and wet with your blood, your body, every bit of you gone into it. You threw me back. I thought it was you and not the shell-blast. Your arms shoving me into safety. I cried out *Frederick!* But my mouth was stuffed with earth. (*TL*, p. 136. Corsivo dell'autrice)

La vicenda di Frederick diventa più chiara proseguendo la lettura, il dodicesimo capitolo del romanzo è ambientato interamente durante gli anni del conflitto e Daniel riassume la sua esperienza di soldato raccontando la partenza dall'Inghilterra, l'arrivo in Francia e i primi mesi di vita al fronte. Da questo resoconto si scopre che la compagnia in cui prestava servizio Frederick è stata annientata durante un'azione e che lui è stato messo al comando del plotone di cui fa parte anche Daniel. Questo offrirà ai due amici l'occasione per riavvicinarsi e per passare del tempo assieme e comportarsi naturalmente, per lo meno nei rari momenti di solitudine in cui possono entrambi ignorare la distanza che è imposta loro dal grado militare di Frederick. Nei successivi capitoli la narrazione ritorna al 1920 e al rapporto tra Felicia e Daniel. Quando quest'ultimo si offre di riparare la caldaia di Albert House, il racconto del tempo speso nel seminterrato della casa si dilata e permette nuovamente alle immagini del fronte di entrare nella vicenda; mentre Daniel si muove all'interno del complesso sistema di tunnel dell'impianto di riscaldamento, i piani temporali si fondono e nemmeno il protagonista riesce a distinguere la realtà dal ricordo: “I'm in the dugout in the side of the shell-hole. I'm under Albert House. Those two things are true, and I go in and out of them. The thing that doesn't change is that Frederick is here.” (*TL*, p. 200). Il fantasma di Frederick è un intermediario tra passato e presente e la sua comparsa spesso confonde i piani temporali; anche in una successiva scena, ambientata al fronte, Daniel mescola le due esperienze, quella in casa di Frederick e Felicia e quella nella terra di nessuno: “I don't think we're in the cellar of Albert House. The sides of the shell-hole are wet. There's a hell of a noise outside, like a thousand furnaces exploding.” (*TL*, p. 201). Come sottolineato in una recensione al romanzo uscita su *The Guardian*, in *The Lie*: “memory, hallucination and haunting blur into one another until it is not quite clear where they end and reality begins.”²⁴⁵ I fatti che portano alla morte di Frederick vengono ricostruiti attraverso ulteriori flashback presentati in ordine non cronologico nei capitoli successivi: Frederick

²⁴⁵ Stephanie Merritt, “The Lie by Helen Dunmore. Review”, *The Guardian*, 12 gennaio 2014. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/12/helen-dunmore-the-lie-review>. Visualizzato il 7/12/2018.

viene incaricato di condurre una complessa azione nelle trincee nemiche che prevede un addestramento di qualche giorno nelle retrovie e chiede a Daniel di offrirsi volontario; l'azione si rivela un fallimento perché i tedeschi, avvertiti dal bombardamento preparatorio, si riparano e si organizzano per contrastare l'attacco. Gli uomini di Frederick si disperdono ed è allora che Daniel, strisciando nella terra di nessuno cercando di mettersi in salvo, si imbatte nell'amico ferito e lo trascina al sicuro all'interno del cratere. Successivamente trasporta il corpo fino alle linee britanniche e lo abbandona davanti al reticolato per andare a cercare aiuto, mentre ritorna con i barellieri per recuperarlo, il corpo di Frederick viene colpito da un proietto e disintegrato:

'There!' I whisper, pointing. 'There he is.'

'Where?' they turn to me, their face grey and grainy now. I see how much the darkness has weakened.

'There!'

I remember that. I don't see or hear the shell-burst. One minute I see Frederick. The next I am punched into the earth.

We survived the three of us, because there was a slight ridge in the ground between us and Frederick. So I couldn't have seen him, even though I was right about where he was. It was the blast that threw me back.

If I'd dragged him even a bit farther, a few yards, twenty yards, Frederick would have lived too. He'd have been over that little ridge. I can't remember why it was that I left him just there, exactly in that place. Why did I do it? I crawled away from him so fast, like a rat flicking from hole to hole. I was fetching help for him. (*TL*, p. 208)

La casualità della morte, che giunge improvvisa quando ormai il peggio sembra essere passato, era all'ordine del giorno nelle trincee. Daniel racconta un episodio, simile a quello di Frederick, in cui un commilitone, Billy Ransom viene colpito da una raffica di mitragliatrice non appena sporge inavvertitamente la testa sopra il parapetto della trincea:

In an instant, in the blinking of an eye, he's not Billy Ransom any more. [...] And what I feel isn't shock or anger or even pity for him: it's annoyance. It sounds a simple enough thing: a wet grey morning and Billy Ransom here one minute and gone the next, but I can't get past it, and no one who wasn't out there can get anywhere near it. What were the odds? Ten to one, a hundred to one, a thousand to one? It made no odds. (*TL*, p. 227)

Alla luce dei fatti raccontati, è possibile attribuire il trauma di Daniel anche al senso di colpa per essere sopravvissuto all'amico e a molti altri commilitoni. Anche la poesia di Sassoon citata in precedenza esprime il senso di colpa dell'autore per essersi allontanato dai suoi uomini al fronte a seguito della sua protesta e del suo internamento in ospedale.²⁴⁶ Il legame tra le allucinazioni e il

²⁴⁶ In Sassoon il senso di colpa per l'abbandono degli uomini viene spesso letto in chiave omoerotica. Anche in *The Lie*

senso di colpa viene chiarito nei versi finali della poesia:

They whisper to my heart; their thoughts are mine.
'Why are you here with all your watches ended?
From Ypres to Frise we sought you in the Line.'
In bitter safety I awake, unfriended;
And while the dawn begins with slashing rain
I think of the Battalion in the mud.
'When are you going out to them again?
Are they not still your brothers through our blood?'²⁴⁷

Durante un incubo, Daniel esprime distintamente il timore di aver tradito l'amico, abbandonandolo nella terra di nessuno:

The mud is too deep and it holds you, I've left him there. He thought I was coming back, and I never did.
'I'm sorry,' I say, 'I didn't mean it.' I'm shaking all over and the bed is creaking too, banging off its springs. [...] 'I'm sorry, Frederick. I'm so sorry.'
[...]
I should have stayed with you. You know that, just as much as I do. That's why you keep coming back. You can't find peace any more than I can.
[...]
I can't live with it. I'm still trapped in it, going round and round. (*TL*, pp. 272-273. Corsivo dell'autrice)

È questo il motivo che impedisce al protagonista di liberarsi dai ricordi traumatici del fronte che gli si ripresentano in continuazione, sia sotto forma di apparizioni, sia nella percezione dell'ambiente che si mescola spesso con quello delle trincee. Una fattoria in cui lui e Felicia chiedono ospitalità per ripararsi dalla pioggia durante una giornata passata assieme gli appare, irrimediabilmente, come una sistemazione militare. Il lessico che usa per descrivere quello che accade potrebbe benissimo essere utilizzato per raccontare un episodio ambientato in Francia: “This is a cushy *billet* all right. Out of the wind and rain and *mud*. Nothing to think of until morning, except sleep.” (*TL*, p. 271. Corsivo mio). La ripetizione dell'esperienza traumatica scardina in questo modo la temporalità degli eventi, passato e presente si confondono e si fondono in un'unica narrazione. In questo senso, la scelta di Dunmore di raccontare l'esperienza traumatica di un veterano ambientandola nel 1920, e non durante gli anni di guerra, appare sottolineare la persistenza del trauma e la necessità di esaminare il conflitto all'interno di una parentesi temporale più ampia di

alcuni passaggi fanno intuire che tra Daniel e Frederick esista un'attrazione di tipo sessuale. Cfr. *TL*, p. 189; pp. 249-250.

²⁴⁷ Siegfried Sassoon, *op. cit.*, 1983, p. 94.

quella comunemente proposta, come sottolinea anche il protagonista del romanzo: “They say the war's over, but they're wrong. It went too deep for that. It opened up a crack in time, a crater maybe.” (*TL*, p. 271).

The Lie mostra molte similitudini con i romanzi esaminati nei capitoli precedenti; nel descrivere il rapporto tra un ragazzo di modesta estrazione sociale e uno appartenente a una classe sociale più elevata ricorda molto la vicenda di Riley e di Nadine raccontata da Young e permette di esaminare le differenze sociali della società prebellica. I flashback ambientati nell'infanzia dei protagonisti tratteggiano una società fortemente stratificata. Le differenze di classe tra i personaggi vengono continuamente rimarcata da Dunmore attraverso i commenti di Daniel. Il paragone più frequente è tra la vita dell'amico Frederick e la propria: “Frederick was going to be a lawyer. He'd stayed on at school, gone upcountry to Truro for his education, and then farther still to boarding school. I left school when I was eleven [...] My mother needed my wages.” (*TL*, p. 4). La diversa possibilità economica si rivela più chiaramente nelle abitudini alimentari, mentre Daniel e la madre sono costantemente tormentati dalla fame, Frederick e la sua famiglia vivono nell'abbondanza: “Frederick ate meat every day, once if not twice or three times. They had eggs and bacon for breakfast every morning, and kidneys in a dish.” (*TL*, p. 24). Anche la descrizione della casa dei Dennis, Albert House, serve a evidenziare la distanza tra la famiglia di Daniel e quella di Frederick: “a square granite house surrounded by a high granite wall. It wasn't beautiful, but it would stand for ever.” (*TL*, p. 25); la casa ha inoltre un moderno impianto di riscaldamento in grado di scaldare gli ambienti e l'acqua corrente: “It sounded like magic, that you could open a tap at any time and hot water would gush out. Mr Dennis was in a position to care nothing for the price of coke or coal.” (*TL*, p. 73). Lo stesso fascino viene risvegliato dall'immensa biblioteca di Albert House: “Yards and yards of books, in dark red livery, with gold names printed into the spines. Later, I understood that they were bound like that for the look of it, and that Mr Dennis had made a library by writing a cheque.” (*TL*, p. 47). Come veniva notato anche da Riley in *The Heroes' Welcome*, a dividere la società, in questo caso il mondo di Daniel da quello di Fredrick e Felicia, vi sono anche differenze diastratiche:

The morning room. Of course. I'd forgotten that was what they called it. They had so many words for things, the Dennis family, but I suppose that, in their lives, such words were necessary and had been devised for a purpose. That is, they described what was real to the Dennises. (*TL*, p. 115)

La coscienza di classe di Daniel si manifesta spesso anche nelle sue descrizioni, cariche di riferimenti alle maggiori possibilità economiche o alla più fortunata sorte degli altri personaggi del romanzo. Daniel ricorda Geoff Paddick, figlio del proprietario di una fattoria, che a scuola portava sempre sandwich con bacon e tè zuccherato, al momento della chiamata alle armi Geoff venne inoltre esonerato perché necessario al lavoro nella fattoria di famiglia (Cfr. *TL*, pp. 58-59); oppure Andrew Sennen, che grazie alla sicurezza economica garantita dal negozio di ferramenta del padre ha potuto proseguire gli studi in una *grammar school*, suscitando l'invidia di Daniel (Cfr. *TL*, p. 132). Anche nel resoconto della vita presente Daniel sottolinea la propria condizione svantaggiata, condizione che risulta ulteriormente aggravata dallo status di veterano. La prima apparizione del protagonista lo presenta come un uomo in precarie condizioni economiche intento a rattopparsi i pantaloni (Cfr. *TL*, p. 2), sempre affamato, tanto che uno dei suoi primi pasti decenti è un pezzo di pane con formaggio che gli viene offerto da Felicia: “It tastes so good, better than anything I've eaten since I came back.” (*TL*, p. 72). Per nutrirsi si affida a ciò che riesce a pescare, a quello che riesce a produrre coltivando il terreno e allevando gli animali lasciati dalla vecchia Mary. La sua modesta autosufficienza gli pare tutto sommato migliore della condizione di molti reduci nelle grandi città: “Ex-servicemen are selling matches, dusters and fretwork boxes all over London, door to door and on street corners.” (*TL*, p. 31). La differenza di classe viene poi evidenziata dallo scoppio della guerra. Frederick, per via della sua estrazione sociale e della sua istruzione, diventa ufficiale: “Frederick dropped out of my life as a stone. He was an officer cadet, because he'd been in the OTC at his school.” (*TL*, p. 75). Quando i due amici si rivedono in Francia, Frederick è un superiore di Daniel, e lui percepisce immediatamente le differenze che la guerra e il sistema militare rendono più visibili:

He'd always been Fredrick. Now he was Mr Dennis, in command of our platoon. [...] I looked at him and saw how different from the rest of us he looked. His skin. His uniform. The way his hair was cut, and the way he stood. I saw all the things as if I'd never seen them before. As if someone was pointing them out in a lecture. (*TL*, pp. 179-180)

Il romanzo segnala il divario tra i due amici anche nel tipo di sigarette fumate: Daniel e il resto del plotone fumano Woodbine, una marca economica generalmente associata alla *working class*,²⁴⁸

²⁴⁸ “[T]he cheap cigarette range (Wills' Woodbine, Carreras' Club, Gallagher's Park Drive, sold at five for one penny before the First World War and at two pence in 1939) was mainly seen as masculine. Indeed, there is a celebration of the male working class in Woodbine's advertising.” Matthew Hilton, *Smoking in British Popular Culture 1800-2000*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 109.

mentre, quando si incontrano, Frederick offre a Daniel una Players, una marca di sigarette più diffusa tra la *middle-class* del sud dell'Inghilterra. (Cfr. *TL*, p. 247).

The Lie presenta poi delle similitudini con *Toby's Room* nel personaggio di Felicia e nel suo modo di affrontare il lutto. Come Elinor, la ragazza non vuole lasciare la casa in cui è cresciuta insieme al fratello perché andandosene “[she] won't be in a place where Frederick has ever been.” (*TL*, p. 81). Allo stesso modo, anche per Felicia, la difficoltà di accettare la perdita del fratello è aumentata dal fatto di non avere un corpo da seppellire, una situazione che accomuna diverse famiglie della zona: “there wasn't a body to wash and bury. All they have is a telegram, like we had about Frederick. And then a letter.” (*TL*, p. 114). Anche l'idea dell'odore della trincea che invade la casa dei Brooke viene ripreso qui in maniera molto simile. Durante una visita ad Albert House, Daniel trova Felicia sdraiata sul letto nella camera di Frederick circondata dalle cose del fratello. Qui, come per il caso della famiglia Kollwitz o nel romanzo di Barker, si ripresenta l'idea della camera del soldato conservata intatta, come un santuario in cui attualizzare il ricordo del defunto:²⁴⁹ “piles of books, photographs, Frederick's school trunk with his initials on it in red, a heap of clothes in the middle of a sheet on the floor, as if someone was sorting them.” (*TL*, p. 152), ma, oltre ai suoi ricordi, nella camera c'è l'equipaggiamento militare recapitato a casa dopo la sua morte. Come in *Toby's Room*, l'odore di trincea che si sprigiona da quegli oggetti ha un forte potere evocativo: “The squat bundle of his kit, by the end of the bed. That's what the smell was. Everything that's been near that mud smells of death. [...] Raw mud, old gas, cordite, shit, rotting flesh.” (*TL*, p. 154). In questo caso l'odore acre che si percepisce nella camera è sufficiente per causare a Daniel una violenta crisi nervosa:

I step back through the open door, and into the corridor. I am trembling and although I am freezing cold, sweat is starting out all over my body.

'Felicia.'

I've got to get her out, but I can barely speak. I hear the bedspring and then her footsteps on the drugget. I sink to my knees and cover my head with my arms and rock myself to stop trembling. I think that I cry out. (*TL*, p. 155)

Anche Felicia, come Elinor in *Toby's Room*, è una figura emarginata dalla famiglia: Mr Dennis e

²⁴⁹ Lo stesso concetto viene accennato anche verso la fine del romanzo. Daniel e Felicia vengono sorpresi da un forte temporale durante una gita in campagna e trovano riparo in una fattoria. La proprietaria li invita a fermarsi per la notte e li alloggia in una stanza che Felicia crede essere appartenuta al figlio minore della donna, morto in guerra. Daniel, osservando dei recenti segni di intervento, conclude che non è possibile, perché in quel caso la donna avrebbe certamente preservato la stanza nelle sue condizioni originali: “Do you think that this was her son's room? [...] I look around. It's a narrow bedroom, very clean. The walls are freshly distempered. I shouldn't think so. She'd leave his room as it was.” (*TL*, p. 269).

la seconda moglie, in attesa di un figlio, hanno abbandonato Albert House, Felicia e la sua bambina, per trasferirsi in città; il fatto di vivere nella grande casa senza la propria famiglia, senza un marito, e nemmeno della servitù ad aiutarla, rende Felicia una figura inerme e indifesa: “Families like the Dennises live in their own houses like children, not knowing how things work. And now that all the people who used to run the house for them have gone, Felicia is next door to helpless.” (TL, p. 110). La sua condizione di vedova con una figlia piccola appare un ulteriore fattore limitante per la sua emancipazione personale. Felicia è intelligente, ma come la maggior parte delle figlie femmine non ha potuto studiare come il fratello: “Girls can't learn Greek. They haven't the brains for it, and girls who try to be like boys only succeed in becoming unwomanly” (TL, p. 238). Nonostante tutto lei si interessa di matematica, studia, legge il bollettino di una società francese di matematica e sogna di trasferirsi a Cambridge per seguire i corsi: “I know they wouldn't accept me as an undergraduate, not with the baby.' says Felicia ' I don't think you can even go if you're married. But there are open lectures, and you can get a tutor.” (TL, p. 80). Quello che potrebbe costituire una realizzazione professionale è però relegato a uno sfogo personale; in questo senso gli studi matematici di Felicia sembrano riflettere l'ossessiva necessità di dipingere mostrata da Elinor in *Toby's Room*, qui Felicia spiega che: “I want to learn, there's too much in my head, going round and round. Mathematics is so cool and clear. Everything else goes away, when I'm thinking about it.” (TL, p. 213). La vicenda di Felicia descrive quella che poteva essere la situazione della donna nell'immediato dopoguerra. La guerra, che spesso viene vista come il motore di un grande cambiamento sociale, in realtà ha accelerato dei processi già in atto, che però si sono portati a compimento solo a distanza di molto tempo. Non è possibile parlare di cambiamento epocale nell'uguaglianza tra i sessi come risultato del conflitto. Come per le aspettative accademiche che paiono irrealizzabili a Felicia, anche in molti altri campi non si è registrato un immediato cambiamento: i posti di lavoro occupati dalle donne in sostituzione degli operai al fronte vengono 'restituiti' agli uomini una volta rientrati;²⁵⁰ il suffragio universale verrà raggiunto solamente nel 1928, nel 1918 saranno infatti solo le donne sopra i trent'anni a ottenere il diritto di voto.²⁵¹ Come spiega Laura Lee Downs:

It is [...] crucial to find a new way to discuss what did and did not change during the First World War, a way that takes into account the scale of such change and its long-term impact without necessarily

²⁵⁰ Cfr. Laura Lee Downs, “War Work”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 76.

²⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p. 74.

interpreting that change within the ultimately misleading framework of emancipation for women.²⁵²

Il romanzo non termina con un lieto fine. L'epigrafe all'ultimo capitolo è tratta dalla quinta parte della ballata di Coleridge, si tratta del brano in cui gli spiriti del mare commentano la sorte che attende il marinaio:

The other was a softer voice,
As soft as honey-dew:
Quoth he, 'The man hath penance done,
And penance more will do.'²⁵³
(*TL*, p. 284)

La pena evocata nei versi di Coleridge anticipa il destino tragico di Daniel. Quando il protagonista vede avvicinarsi al cottage una folla di persone guidata da due poliziotti capisce che la bugia che è riuscito a sostenere fino a quel momento è destinata a essere smascherata: una volta scoperta la sorte dell'anziana Mary Pascoe la colpa della morte ricadrà su di lui. In un disperato tentativo di evitare il destino che lo attende, Daniel fugge fino a rimanere bloccato sull'orlo della scogliera. Il romanzo si chiude con un'ultima visione di Frederick, sospeso sopra il mare sottostante, che lo invita a seguirlo: "There he is, standing on the edge of the cliff, easily balancing. We always dared each other to stand as close to the edge as we could. He's winning this time." (*TL*, p. 292). Al contrario delle precedenti apparizioni, ora il fantasma è in abiti civili: "He's not in uniform. Of course he wouldn't be, not back here. The war's over. He's wearing a dark blue jersey, and there's not a speck of mud on him." (*TL*, p. 292). Il romanzo si chiude con Daniel che prende la mano di Frederick e salta dalla scogliera.

Sebbene la condizione psicologica del protagonista appaia come uno dei temi centrali del romanzo, è interessante osservare come molti degli altri argomenti che corredano la trama siano i medesimi affrontati da Louisa Young e da Pat Barker nei loro romanzi. In particolare, emerge il desiderio di esplorare la vita di quei soggetti che, nella letteratura di guerra precedente, sono stati emarginati, per ragioni di classe, nel caso di Daniel, o di genere, nel caso di Felicia. Nonostante il romanzo sia ambientato lontano dal fronte, non mancano i riferimenti all'orrore della trincea, alla sporcizia e al fango che la caratterizzano. *The Lie* si presenta come un ulteriore esempio di quella che è la tendenza della letteratura contemporanea sulla Grande Guerra: ovvero quella di attenersi a

²⁵² *Ibidem*, p. 77.

²⁵³ Martin Scofield, *op. cit.*, 2003, p. 220.

un canovaccio ereditato dalle generazioni di scrittori precedenti, mantenendo dei punti fermi derivati dal canone letterario della Grande Guerra, ma presentando delle variazioni e degli approfondimenti su temi derivati da recenti indagini storiografiche, o dalla crescente attenzione rivolta a temi meno esplorati, come possono essere i soldati sfigurati, nel caso di *My Dear, I Wanted to Tell You* e *Toby's Room*, oppure l'attenzione al rientro alla vita civile, anche in termini pratici ed economici, dei veterani, come in *The Heroes' Welcome* e in *The Lie*. Inoltre, anche l'idea della rappresentazione della guerra come una sequenza ordinata di eventi, limitati agli anni compresi tra il 1914 e il 1918, viene qui messa in discussione. *Birdsong*, grazie all'architettura della trama costruita su diversi piani temporali, offriva già un'analisi del conflitto divisa tra 1910, 1916-1917 e 1978; in maniera simile, i confini temporali del conflitto venivano dilatati anche in *My Dear, I Wanted to Tell You* e in *Toby's Room*; nel romanzo di Dunmore questo accade ancora più chiaramente dato che la trama si muove continuamente dal 1920 agli anni di guerra e indietro fino agli anni che precedono il conflitto, creando l'impressione che non esista una continuità tra gli eventi narrati, ma che coesistano tutti nel presente. Contrariamente a quanto accade in storiografia, *The Lie* e gli altri romanzi in esame sembrano soddisfare la necessità segnalata dallo storico Ross Wilson di esaminare il conflitto da una prospettiva temporale più ampia in grado di cogliere anche gli effetti sulla società del dopoguerra e su quella successiva:

[E]vents on the Western Front have been constructed in chronological order, to explain and narrate the circumstances of the conflict from August 1914 to November 1918, and the specific events, individuals and battles of the war. In effect through their narratives historians have bracketed the events of the Western Front into the years 1914–1918 (Cobley 1993). Such a position inevitably prohibits a consideration of the effect the events have on contemporary society, it neglects the overwhelming public response to continue talking about the events and it closes off the past.²⁵⁴

L'organizzazione della trama di *The Lie* richiama le teorie sulla scrittura della storia e sull'*emplotment* di Hayden White esposte nel terzo capitolo: il movimento da un racconto di tipo cronologico, tipico della cronaca medievale, a una struttura narrativa più complessa, serve a conferire alla storia un determinato significato voluto dall'autore; nel caso di Dunmore, come già discusso, la continua sovrapposizione dei piani cronologici serve a sottolineare la resistenza del trauma a livello individuale, ma anche la difficoltà di allontanarsi dagli eventi del 1914-1918 a livello collettivo.

The Lie mostra inoltre considerazione verso gli aspetti materiali della morte. La gestione pratica

²⁵⁴ Ross J. Wilson, *op. cit.*, 2009, p. 255.

dei cadaveri al fronte era un problema logistico: l'allestimento di cimiteri temporanei risolveva momentaneamente il problema, ma come descritto più volte da Daniel nel corso del romanzo, l'andamento dei combattimenti – e soprattutto dei bombardamenti – poteva incidere significativamente sull'efficacia di queste soluzioni. Come conseguenza di ciò, le politiche commemorative del dopoguerra e la scelta di riordinare l'assetto dei cimiteri del fronte hanno imposto un arduo compito agli uomini impegnati nelle opere di bonifica e di sistemazioni di queste precarie sepolture, costituendo una vicenda laterale agli eventi dell'immediato dopoguerra.

4.2.5 *Field Service* di Robert Edric

Il romanzo *Field Service* di Robert Edric,²⁵⁵ pubblicato nel 2015, è ambientato nell'estate del 1920 nel dipartimento della Somme e racconta l'opera della War Graves Commission nella gestione dei cimiteri e delle salme dei caduti. Il capitano James Reid, che comanda un gruppo di uomini in attesa della smobilitazione e del rimpatrio, sta lavorando alla costruzione di un cimitero nel villaggio di Morlancourt e attende ogni mattina l'arrivo di un treno carico di materiali e di salme da seppellire:

Each morning, the small train from either Amiens or Péronne arrived at Morlancourt station and the men waiting for it there were formed into work parties to unload its cargo of building material, supplies and coffins. Until recently, the coffins and corpses had arrived separately, but now, as the days lengthened and finally warmed into full summer, and the Graves Retrieval and Registration units became fully engaged, it was more usual for the bodies – especially those whose identities has been confirmed – to have already been sealed into their caskets.²⁵⁶

Nei primi capitoli del libro vengono descritti il lavoro di Reid e i problemi pratici del suo incarico: la mancanza di materiali adeguati, i ritmi di lavoro estenuanti e i continui cambi di programma imposti dai superiori, le difficoltà materiali nel realizzare il progetto del sito su un terreno non adatto a ospitare un cimitero, non ultima la difficoltà nel motivare i lavoranti, soldati che, a guerra finita, si trovano ancora in suolo francese con il solo desiderio di poter essere congedati e ritornare a casa. Oltre al lavoro di Reid, il romanzo descrive anche quello dell'amico, Alexander Lucas, che consiste nel ritrovare luoghi di sepoltura dimenticati o andati distrutti e

²⁵⁵ Robert Edric è lo pseudonimo di Gary Edric Armitage, considerato da Nick Rennison come: “the finest and most adventurous writer of historical fiction of his generation.” Nick Rennison, *op. cit.*, 2005, p. 61.

²⁵⁶ Robert Edric, *Field Service* [2015], London, Black Swan, 2016, p. 13. Le successive citazioni saranno indicate tra parentesi nel testo come *FS*.

nell'identificare i corpi dei soldati ignoti. Come spiega Reid infatti:

Seven out of ten of all the corpses being recovered and buried remained unidentified. It was a common average at all the cemeteries in the district. If the man had come from a field hospital or clearing station, then his identity would be known. Otherwise, everything would depend on the work of the Graves Registration units working locally. (*FS*, p. 29)

Inoltre, non è sempre possibile identificare i resti dei soldati, perché molto spesso – e questa è una diretta conseguenza della guerra moderna e dell'utilizzo estensivo dei bombardamenti – ciò che resta del corpo non è sufficiente per risalire all'identità del soldato:

'The Graves Registration people have teams of men still tracking and tracing and looking for every verification that might help identify someone, but all too often...'

'That "someone" doesn't actually exist?'

"Human remains". Perhaps part of a uniform, hopefully some attached and undamaged insignia, the uncorroborated evidence of a man's comrades, perhaps, but that, too, is an increasing rarity.' (*FS*, p. 32)

La portata del lavoro che impegna Reid e Lucas trascende le stime iniziali della commissione soprattutto per via della quantità dei corpi, inizialmente dati per dispersi, che continuamente riaffiorano dal terreno e che necessitano di essere identificati e poi sepolti:

Immediately following the end of hostilities, the corpses and remains were collected together daily in great numbers – hundreds on some days – and the majority of these had come from long-known and properly marked sites, however makeshift. But the fact that so many hitherto unsuspected bodies were still being discovered and retrieved almost two years later had come as a surprise to many in the Commission, and it was why the plans for the laying-out at Morlancourt and elsewhere were now constantly being revised. (*FS*, p. 47)

Come spiega Antoine Prost: “Clearing the battlefields of this industrial war was an industrial undertaking in itself: metre by metre, tens of thousands of hectares needed detailed examination.”²⁵⁷ Il romanzo di Robert Edric restituisce perfettamente le difficoltà e le dimensioni di questo lavoro e, raccontando gli sforzi quotidiani del protagonista e degli altri personaggi del romanzo, mette in luce l'opera di quegli uomini che hanno contribuito a realizzare l'ambizioso progetto commemorativo della Imperial War Graves Commission.

Le scene di guerra sono pressoché assenti dal romanzo. Gli unici riferimenti ai combattimenti si trovano in alcuni scambi tra i protagonisti nel momento in cui raccontano episodi della loro esperienza al fronte: Reid racconta dell'azione in cui è stato ferito alla gamba, mentre Lucas

²⁵⁷ Antoine Prost, *op. cit.*, 2014, p. 577.

confessa all'amico le circostanze che lo hanno portato a essere accusato ingiustamente di diserzione di fronte al nemico; oltre a questi passaggi, ve ne sono pochi altri in cui personaggi secondari fanno riferimento a fatti di guerra. La trama del romanzo si sviluppa attorno all'attività di Reid e Lucas e al funzionamento del complesso meccanismo burocratico della War Graves Commission. Nell'esplorare quest'ultimo aspetto, il romanzo si concentra anche sul difficile rapporto tra i due uomini e il loro diretto superiore, Edmund Wheeler, più interessato ai benefici e alla visibilità che gli deriveranno dall'attività dei due sottoposti, che all'effettivo scopo del loro operato, ovvero la realizzazione di un disegno commemorativo destinato a onorare i caduti e a fornire una consolazione alle famiglie a lutto. Nonostante sia ambientato nel periodo postbellico, *Field Service* propone l'ennesima critica degli ufficiali superiori che, anche a guerra terminata, agiscono in maniera dispotica e prevaricante nei confronti degli uomini sotto il loro comando. La critica alla classe degli ufficiali viene estesa anche a un'altra categoria strettamente connessa con l'opera di commemorazione: assieme a Wheeler e al suo sottoposto Jessop, l'altra figura negativa del romanzo è il cappellano militare Jonathan Guthrie. Il cappellano, un consulente della commissione in materia spirituale, è molto vicino agli ufficiali superiori di Reid e Lucas, ha accesso a privilegi e informazioni riservate e si comporta in maniera arrogante con i due uomini, avanzando pretese e richieste che complicano il loro lavoro. È da questo personaggio che provengono la maggior parte dei discorsi retorici che suonano vuoti alle orecchie dei due soldati disillusi:

You know as well as I do, surely, Captain Reid, that everything these days is aimed towards some greater goal, that there is *purpose* in everything, however menial-seeming, that we do here. I am a Man of God, and it is where your own charges now rest – in His Holy Kingdom, and secure in the knowledge of his grace and His comfort and His protection. (*FS*, pp. 185-186. Corsivo dell'autore)

La routine dei lavori di costruzione del cimitero di Morlancourt viene interrotta dall'arrivo di due donne: Mary Ellsworth, appena ventenne, è alla ricerca di informazioni sul fidanzato dichiarato disperso in combattimento; Caroline Mortimer è invece una donna di trentotto anni, ex infermiera e vedova di guerra, che, dopo aver conosciuto Mary durante il viaggio, decide di starle accanto e di aiutarla. Caroline è però giunta in Francia con un compito preciso, quello di supervisionare l'arrivo delle salme di ventisei infermiere morte in servizio al fronte: i corpi di queste donne sono stati riesumati dai vari luoghi di sepoltura e sono stati destinati al cimitero di Morlancourt per essere interrati e commemorati assieme. Il caso delle infermiere offre un esempio di come il lavoro svolto nei siti gestiti dalla commissione possa essere utilizzato per perseguire fini individuali: una volta

sistemato il cimitero e giunto il momento di seppellire i corpi delle infermiere, Wheeler decide di trasformare l'evento in un'occasione di visibilità per sé e per il lavoro della commissione, invitando fotografi e giornalisti alla cerimonia di sepoltura. Quella che doveva essere una semplice funzione volta a onorare il sacrificio delle infermiere si trasforma in una grandiosa parata di ufficiali che snatura il significato iniziale della commemorazione. Sarà Caroline a trovare un senso etico al lavoro svolto dagli uomini come Reid, nonostante la strumentalizzazione dei superiori il loro operato può contribuire a portare sollievo alle famiglie in lutto:

I was going to say it seems to me that what most people want now – the families of the dead, I mean – is simply a way of getting on with their lives, and that all this pomp and ceremony and tidying-up – yes, *your* tidying-up included – is a means of helping that to happen. (*FS*, p. 260. Corsivo dell'autore)

Nel romanzo, la presenza delle due donne serve a bilanciare la retorica commemorativa ufficiale offrendo uno sguardo più soggettivo sul tema della morte in guerra: se i lavori della commissione mostrano la dimensione nazionale del lutto nella sua forma organizzata, burocratica e commemorativa, Mary e Caroline rappresentano la controparte privata e intima della sofferenza. La figura di Mary, in particolare, permette all'autore di riflettere sul dolore delle persone che non avevano notizie certe dei loro cari. Come Elinor in *Toby's Room*, anche Mary sa solamente che il suo fidanzato è stato dichiarato 'disperso' e non ha informazioni riguardo alle reali circostanze della sua morte o a un eventuale luogo di sepoltura. Nonostante le scarse possibilità di successo, come spiega Caroline, la giovane donna è in Francia per ottenere informazioni più chiare, mossa dalla necessità di fare qualcosa per alleviare il dolore: “[Mary] needs to do something, to see *something* of where he was lost to her.” (*FS*, p. 29. Corsivo dell'autore). La prima parte del romanzo si conclude con il ritrovamento e l'identificazione del corpo del fidanzato di Mary che viene inviato alla stazione di Morlancourt per essere seppellito nel cimitero in costruzione: Edric descrive la scena dell'arrivo della salma e la modesta cerimonia che Reid e i suoi uomini organizzano per il bene della ragazza. In quell'occasione Reid improvvisa un breve discorso che però esprime chiaramente l'etica che sta alla base delle attività della War Graves Commission e l'obiettivo dell'istituzione: “And what we do here, today – what hundreds of other men do in hundreds of other places just like this one – what we do here in our work is to honour and to serve these men in a way no others can.” (*FS*, p. 108).

Parallelamente alla descrizione dei lavori di costruzione del cimitero e di identificazione delle

salme, il romanzo racconta anche le vicissitudini personali dei personaggi principali. La vicenda di Lucas, in particolare, permette di inserire nella trama alcuni elementi tipici delle narrazioni di guerra. Lucas viene dipinto come un uomo provato dalla propria esperienza di guerra e spossato per i ritmi con cui procede il suo lavoro di identificazione dei cadaveri; anche la sua vita privata sembra aver risentito della guerra, il suo rapporto con la moglie è deteriorato dagli anni di lontananza e ha inoltre sviluppato l'abitudine di bere molto. All'inizio del romanzo viene lasciato intendere che durante il conflitto ha subito un ricovero in ospedale e che, dopo l'armistizio, ha trascorso un periodo di convalescenza in Inghilterra senza specificarne la causa. La frequente comparsa di un tremore alla mano rivela chiaramente che Lucas soffre di un disturbo nervoso: "Lucas stopped speaking and looked down at the sheet he held, which was now shaking slightly, betraying the sudden tremor of his hand." (*FS*, p. 49).²⁵⁸ La condizione psicofisica di Lucas peggiora con la notizia della malattia della moglie e della figlia, entrambe colpite da quella che nel romanzo viene definita "scarlet fever" (*FS*, p. 143). Nei capitoli finali del libro, dopo aver appreso della morte della moglie e dopo che gli viene negata una licenza per recarsi in patria, Lucas sparisce e viene ritrovato a Boulogne, uno dei porti britannici sulla Manica, mentre tenta di rientrare in Inghilterra senza autorizzazione e viene arrestato; in quest'occasione soffre di una violenta crisi nervosa e viene internato in un ospedale militare: "Lieutenant Lucas suffered some kind of seizure, a kind of fit. [...] The doctor said it was probably caused by nervous excitement, agitation." (*FS*, p. 297). La figura di Lucas ricorda molto da vicino quella di Peter Locke nei romanzi di Louisa Young. Lo shock, l'alcolismo e la morte della moglie caratterizzano la vicenda di entrambi gli uomini.

Nel corso del romanzo vengono anche forniti degli affreschi della vita degli abitanti della regione della Somme nel difficile contesto del dopoguerra. Il paesaggio della regione è distrutto e le possibilità di risollevarsi economicamente risentono della devastazione dei campi e della rete viaria, oltre che della pericolosità delle aree non ancora bonificate:

[B]eyond Péronne, and especially towards Saint-Quentin, the landscape showed little *except* what had happened there two years previously. Villages and hamlets still lay in ruins; vast swathes of land remained unclaimed and were still pocked with deep holes. Whole woods and copses, though growing again and green in places, lay felled and tumbled and rotting.

At Temple, they had passed a field in which lay seven tanks, all of them tilted and trackless and already half sunk into the soft ground. At Avere, the metal bridge still lay where it had collapsed into the

²⁵⁸ I sintomi del problema nervoso di Lucas vengono descritti anche in un'altra scena: "Lucas's arm started to shake. With his other hand, he reached up and pulled Reid closer to him so that he was hidden from Guthrie, who continued looking in the other direction. Then he clasped his shaking arm and held it tight at the elbow. 'Talk,' he said to Reid, his voice betraying a slight stammer." (*FS*, p. 128)

canal. And beyond Calat there remained an unexplored cemetery where dozens of crosses and rifles still lay planted in the earth.

[...]

On every road they had come along as they travelled towards Prezière there were warnings of unexploded ordnance and uncleared mines. At most junctions and crossroads, unexploded ammunition and spent casings stood stacked in mounds as tall as houses. (*FS*, p. 158. Corsivo dell'autore)

Il protagonista racconta dell'incontro con un gruppo di recuperanti intenti a raccogliere illegalmente metallo dalle carcasse di veicoli militari abbandonati sul ciglio della strada, una pratica comune per guadagnare qualche soldo, “a way of getting back on their feet,” (*FS*, p. 241) come la descrive Reid, ma non esente da rischi:

'They tell us these places are full of dangerous ammunition, corroded shells and gas canisters,' one man said.

[...]

Another of the men told him the tales they heard of those being killed and maimed by the unexploded shells still being ploughed up as the surrounding land was returned to its original use. (*FS*, p. 239)

L'aspetto della bonifica delle aree interessate dai combattimenti e della ricostruzione post-bellica è un tema centrale nel romanzo di Edric. La stessa costruzione dei cimiteri da parte della War Graves Commission rappresenta un'occasione di impiego per molti uomini: “It had been the original intention of the Commission to employ more local workmen on the cemeteries [...] usually farmers and their labourers unable to return to their lost farms” (*FS*, p. 134). Il romanzo descrive anche casi di contadini che tentano di proseguire la loro attività tra le difficoltà. Caroline e Reid incontrano, per esempio, un allevatore con un'unica mucca: “The man brought it into Morlancourt each morning to sell the milk directly from the animal's udder at the doorstep.” (*FS*, p. 166); viene poi descritto il caso di alcuni pescatori di anguille, che vendono gli animali ingrassati a dismisura dopo che per mesi si sono nutriti dei corpi dei soldati morti che si erano ammassati contro le paratoie dei canali. (Cfr. *FS*, pp. 89-92). Tra i personaggi del romanzo compare anche il francese Benoît, il capostazione di Morlancourt. Ogni giorno Benoît attende con Reid l'arrivo del treno che trasporta i materiali e le salme e condivide con lui le difficoltà e gli imprevisti del lavoro. Sin dall'inizio l'uomo viene presentato come il portavoce di un mondo che non esiste più, spazzato via dalla guerra assieme alla speranza per il futuro: “Ernaux and I, we are just old men doing what all men must do – grumbling about a world that has changed beyond all recognition, and which has finally slipped beyond our control and understanding.” (*FS*, pp. 40-41). La figura dell'anziano capostazione serve a rinforzare l'idea del drastico cambiamento che interessa la regione francese. La fine della guerra

porta con sé la ricostruzione e occasioni di miglioramento, ma non tutta la popolazione vede possibilità di rinascita dalle ceneri della guerra. Verso la fine del romanzo viene confermato quello che era un iniziale timore dell'uomo; terminati i lavori di costruzione del cimitero, la stazione di Morlancourt verrà chiusa, la linea ferroviaria sarà soppressa e sostituita da altre vie di comunicazione:

And now, we are told, each and every one of us must grasp this unique and precious opportunity to build anew for the glory of France in the future. Mile upon mile of lesser lines will become redundant, replaced by new and direct connections and by new and better roads. (*FS*, p. 250)

La ventata di cambiamento sarà accompagnata da interventi statali volti a favorire l'occupazione dei reduci. A questo proposito, Benoît commenta la decisione presa da due giovani colleghi di spostarsi nella città vicina, approfittando dei privilegi derivanti dalla loro condizione di veterani:

The two others here have already made up their minds to go to Saint-Quentin. They're young men. They have no true commitments here beyond their parents. Besides, both of them served in the war and both were wounded. We may not provide such grand burial grounds for our own dead, but France has always been a good mother at pushing certain of her children to the front of certain queues. (*FS*, p. 251)

Questa prospettiva non include però l'anziano capostazione per cui l'idea di abbandonare il villaggio in cui è nato – e in cui è sepolto il giovane figlio morto in guerra – non rappresenta un'opzione percorribile. Egli non vede spiragli per chi, come lui e la moglie, è stato toccato dal lutto:

'Do you think *anything* will ever go back to the way it was before? He said.
'Some things,' Reid said, but did not elaborate.
'Important things – things that matter?'
'I hope so.'
'And for people like me and my wife – all those people for whom things can *never* be the same?'
(*FS*, pp. 251-252. Corsivo dell'autore)

L'idea di un impossibile ritorno alla vita di un tempo è espressa chiaramente anche da Reid che percepisce l'aria di cambiamento, non necessariamente positivo, che si respira negli anni del dopoguerra: “It sometimes seem as though the whole world is about to become a completely different place” (*FS*, p. 251). Il senso di sfiducia che permea il romanzo era annunciato già dall'epigrafe del romanzo, un verso tratto dal *Libro di Geremia*: “The harvest is past, the summer is

ended and we are not saved.” (FS, n.p.).²⁵⁹ L'intero romanzo è pervaso dallo scetticismo nei confronti del miglioramento e di un futuro di pace: Benoît, Mary e Caroline sono personaggi segnati da un lutto difficile da superare; il sergente Drake esprime i suoi dubbi sull'idea che quanto accaduto non possa ripetersi nuovamente: “What if Drake had been right in his speculation and the same thing *were* to happen all over again? And then again after that, and again after that” (FS, p. 228. Corsivo dell'autore). Anche Reid e Lucas discutono i timori esposti da Drake e la supremazia del bombardamento aereo nel caso di un futuro conflitto:

'Drake reckons it will all be down to aeroplanes the next time around,' Reid said. 'Aerial bombardment.'

'What, no battlefields? I wouldn't try selling that one to the desk-top generals back at the War Office just yet.'

Both men laughed. (FS, p. 269)

L'allusione alla seconda guerra mondiale è qui resa ancora più tagliente dallo scambio ironico e dalla risata che chiude il dialogo.

La trama del romanzo lascia spazio anche a un piccolo mistero che serve come esempio per mostrare l'ambiguità entro cui si svolge l'opera dalla commissione. A Lucas viene chiesto di indagare sul ritrovamento di una trentina di corpi rinvenuti nella località di Prezière, ma la vicenda appare poco chiara perché le salme sono disposte ordinatamente, sotto le rovine di un edificio crollato, e tutti gli elementi identificativi, mostrine e simboli reggimentali, sono stati conservati accuratamente in modo da facilitarne il riconoscimento: “Apparently, we're going to retrieve between thirty and forty corpses that were laid out with all their insignia intact *inside* a barn, which afterwards collapsed on top of them and hid them from sight for two years.” (FS, p. 69. Corsivo dell'autore). Le cause della morte di questi uomini sono inizialmente oscure, ma a un primo esame molti dei corpi presentano ferite di proiettile alla testa e segni di bruciature post mortem. Il sospetto di Lucas è che si tratti di prigionieri inglesi uccisi dai tedeschi e successivamente bruciati per nascondere le tracce dell'accaduto. Per evitare polemiche e indagini che ritarderebbero i lavori, Wheeler, il diretto superiore di Lucas e di Reid, raccomanda a entrambi la massima discrezione e rapidità nell'identificare e seppellire gli uomini. Inserendo questo episodio nella sua fittizia ricostruzione del lavoro della War Graves Commission, l'autore obbliga a riflettere su quelli che erano gli interessi politici di una così ampia opera commemorativa. Lo scopo della commissione era

²⁵⁹ *Jeremiah* 8:20.

quello di costruire una narrazione volta a soddisfare le esigenze delle famiglie dei defunti, una narrazione fatta di decessi indolori e di eroici sacrifici, spesso costruita a discapito della verità:

'At least now twenty to thirty wives and mothers will have their uncertainty ended and their minds put to rest.'

'But only because you'll keep the truth from them and tell them what they want to hear,' Reid said, immediately wishing he'd stayed silent.

'Of course I'll tell them what they want to hear,' Lucas shouted at him. 'Just as I'll tell Wheeler what *he* wants to hear. And just as *you*'ll tell them all where to come and lay their flowers, where to come to kneel and to cry and to remember their heroic son or husband or brother killed in a painless instant while gallantly fighting for his friends and king and country.' (*FS*, p. 72. Corsivo dell'autore)

Simili riflessioni vengono proposte più volte nel corso del romanzo. Reid, commentando la decisione di far partecipare la stampa alla cerimonia di commemorazione delle infermiere, considera l'idea di raccontare quella storia come un'occasione per: "More dressing-up and telling people only what they want to hear." (*FS*, p. 164); sempre Reid, nel finale del romanzo, mentre discute con il cappellano Guthrie, considera il lavoro svolto dalla commissione come un espediente politico per accontentare le famiglie in lutto:

'Politics,' Reid said.

'If you like. We are none of us immune from these things. Not you, not I, and certainly not Edmund. All talk now is of doing the right thing by both the deceased and the bereaved.'

'Because they're the ones still voting?' (*FS*, p. 276. Corsivo dell'autore)

Accanto a queste, che possiamo considerare come delle riletture critiche dell'operato della War Graves Commission, il romanzo è ricco di accenni a quelle che invece furono le scelte – pratiche e operative – effettuate dal governo britannico e dalla commissione per quanto concerne la gestione delle salme dei soldati e la loro commemorazione. La scelta di non rimpatriare i corpi, di seppellire gli uomini nel luogo in cui erano caduti assieme ai loro commilitoni, o quella di non operare alcuna distinzione tra le tombe dei soldati, sono esplicitamente discusse dai personaggi del romanzo. In *Field Service* si accenna a una possibile differenziazione tra le tombe dei soldati noti e quelli ignoti, ma questa possibilità viene immediatamente scartata in accordo con il principio di uniformità adottato come linea guida dalla commissione: "There was originally some idea of using different stones, but the Commission decided that they should all be the same." (*FS*, p. 103). Allo stesso modo, viene presentata la decisione di seppellire gli uomini in suolo francese: "it had long since been decided that all recovered bodies would be buried as close as possible to where they had

fallen, and wherever possible in the company of their dead companions.” (*FS*, p. 88). Vengono menzionate anche le due sculture che si trovano praticamente in ogni cimitero britannico, la Cross of Sacrifice e la Stone of Remembrance (Cfr. *FS*, p. 61)²⁶⁰ e la decisione di mantenere cimiteri separati per i caduti provenienti da Canada, Nuova Zelanda e Australia (Cfr. *FS*, p. 49). Per ciò che riguarda i soldati dispersi, viene affermato più volte, nel corso del romanzo, che questi uomini verranno commemorati in qualche modo: “We know the names of all the missing. They'll be commemorated somewhere, somehow, eventually” (*FS*, p. 32). La decisione di commemorare tutti i soldati, anche quelli di cui non è stato possibile recuperare il corpo, viene poi ribadita nei capitoli finali: “It's all talk of memorials and monuments at the Commission these days,' he said. 'The popular politicians are promising the families back at home that no one will go unremembered.” (*FS*, p. 259).²⁶¹ A partire dal dopoguerra, il risultato di queste scelte ha cambiato permanentemente il volto del paesaggio di alcune regioni della Francia e del Belgio. Le zone del fronte in cui si combatterono le più grandi battaglie è infatti segnato dalle opere costruite in quegli anni, Sue Malvern riporta che: “By 1928, there were over 400.000 British graves in more than 2.000 cemeteries in France and Belgium.”²⁶² Scates and Wheatley ricordano che: “In France and Belgium alone the Imperial War Graves Commission raised 1.000 crosses of sacrifice and 560 stones of remembrance, a project likened to the labour of the pharaohs.”²⁶³ Anche dalle pagine del romanzo emerge la vastità dell'opera della Imperial War Graves Commission. Nel testo vengono nominati solo alcuni dei cimiteri britannici costruiti nell'area del bacino della Somme – Bray, Ethinem, Fricourt, Cerisy – ma il commento del protagonista ribadisce l'enorme estensione dell'area geografica interessata: “The whole of this country for fifty miles in any direction is little more than one giant burial ground.” (*FS*, p. 286). Tutti questi cimiteri hanno inoltre una caratteristica comune che li rende unici: il terreno su cui sorgono è stato ceduto perennemente al Regno Unito, trasformando dei semplici appezzamenti di terreno in delle *enclave* britanniche.²⁶⁴ Malvern spiega che:

²⁶⁰ Per la Stone of Remembrance cfr. *supra* pp. 82-83. La Cross of Sacrifice è una croce in pietra, montata su base ottagonale, che presenta una spada in bronzo con la punta rivolta verso il basso incastonata tra i due bracci; la scultura è stata creata da Sir Reginald Blomfield.

²⁶¹ I principi per la costruzione di cimiteri e monumenti discussi o accennati nel romanzo, così come il proposito di commemorare anche i dispersi o i caduti non identificati, seguono quanto riportato nel già menzionato opuscolo a opera di Kipling. Rudyard Kipling, *op. cit.*, 1919.

²⁶² Sue Malvern, *op. cit.*, 2001, p. 57.

²⁶³ Bruce Scates, Rebecca Wheatley, “War Memorials”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 552.

²⁶⁴ Cfr. Rudyard Kipling, *op. cit.*, 1919, p. 15.

British cemeteries in France and Belgium were created and walled off at the edges and 'corners' of former agricultural land – 'foreign fields' – and no matter how small these areas were, the foreign governments agreed to lease the land in perpetuity – 'for ever' – to England.²⁶⁵

La carica simbolica di questo paesaggio così vasto è quindi ulteriormente accentuata dal fatto che i caduti britannici hanno effettivamente realizzato ciò che la celebre poesia di Rupert Brooke auspicava: “there's some corner of a foreign field / That is for ever England.”²⁶⁶ Come commenta correttamente David Lloyd: “the cemeteries transformed into reality Rupert Brooke's immortal lines about the potency of sacrifice.”²⁶⁷ Oltre a questo rimando letterario, l'uniformità e la semplicità dei cimiteri e dei monumenti realizzati in quegli anni sono tra i fattori che hanno contribuito ad aumentarne il valore simbolico. I cimiteri britannici sono immediatamente riconoscibili per le loro linee ordinate di lapidi identiche e Reid, pur avendo davanti agli occhi un cimitero in fase di costruzione, riconosce immediatamente la forza del progetto: “He recognized the great virtue in the simplicity and uniformity of the Commission's plan. [...] the visiting relatives would see only what they had come to see and nothing of what had been there before their arrival.” (*FS*, pp. 55-56). Non è casuale che questa riflessione del protagonista segua, a breve distanza nel testo, una reminiscenza del paesaggio inglese della sua gioventù stimolata dalla vista dell'area circostante il sito del cimitero:

Where the woodland remained undamaged, it was an attractive feature of the site – especially on the crown of the slight rise above the Saily road. With its mix of oaks and beeches at its centre, it reminded Reid of the Gloucestershire village where he had lived as a boy. (*FS*, p. 55)

Il paragone con l'ambiente familiare serve a evidenziare il carattere tipicamente inglese che venne imposto ai cimiteri militari che, secondo Jay Winter, sembrano: “a scattering of small- to medium-sized English country gardens in the countryside of Picardy and Flanders.”²⁶⁸ Questa somiglianza tra il luogo di sepoltura e la patria rimanda ancora una volta al sonetto di Brooke, in cui il corpo del soldato va ad arricchire il suolo in cui è sepolto: “There shall be / In that rich earth, a

²⁶⁵ Joanna Scutts, “Battlefield Cemeteries, Pilgrimage, and Literature after the First World War: The Burial of the Dead”, *English Literature in Transition, 1880-1920*, 52, 4, 2009, p. 392.

²⁶⁶ Rupert Brooke, “The Soldier”, in Jon Stallworthy, *op. cit.*, 1986, p. 163.

²⁶⁷ David Lloyd, *Battlefield Tourism. Pilgrimage and the Commemoration of the Great War in Britain, Australia and Canada, 1919-1939*, Oxford; New York, Berg, 1998, p. 124.

²⁶⁸ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, p. 176.

richer dust concealed.”²⁶⁹ Come suggerisce Joanna Scutts: “the decomposing body [is] a sort of fertilizer capable of imbuing foreign soil with Englishness.”²⁷⁰

Attorno a questo già ricco apparato di simboli si viene poi a creare una pratica molto importante dal punto di vista socio-culturale, quella dei pellegrinaggi dei civili sulle tombe dei loro familiari. Nel romanzo, Mary e Caroline prefigurano quello che sarà un fenomeno comune negli anni seguenti e che viene immediatamente etichettato e commentato da Reid: “They had come before – 'Pilgrims', they were called – and they would undoubtedly come again, and in even greater numbers.” (*FS*, p. 18). Il fenomeno dei pellegrini, ma anche quello dei turisti, sui campi di battaglia e nei luoghi di sepoltura nasce all'inizio degli anni Venti, secondo Joanna Scutts:

Pilgrimage was understood as both a mass, public phenomenon performed in large groups and reported in the press, as well as at the same time an essentially private communion of the pilgrim with the person he or she had lost. The somewhat *ad hoc* practices of cemetery pilgrimage that developed in the early postwar years were formalized in 1922, when King George V undertook an exemplary pilgrimage to the Western Front battlefields, accompanied by Kipling and Fabian Ware, among other dignitaries.²⁷¹

Il desiderio di potersi recare sulla tomba del proprio caro spinse molti a viaggiare verso i luoghi del fronte, tanto che nel corso degli anni Venti vennero prodotte guide turistiche e nacquero organizzazioni volte a facilitare coloro che intendevano intraprendere il viaggio. Nel romanzo vengono descritte le fasi embrionali di questo fenomeno, Mary e Caroline si muovono infatti in un paesaggio commemorativo ancora 'in costruzione,' ma come racconta Caroline, non sono le sole: “Saint-Quentin was full of women like Mary. Women, whole families, young children even. All of them just as lost, and all of them wandering and searching.” (*FS*, p. 163). La visita ai luoghi di guerra era un'occasione per ricucire quel legame che la guerra aveva reciso, un modo per cercare di comprendere ciò che i soldati avevano sopportato; per molti la visita era soprattutto un incontro con le reali dimensioni della morte, rese perfettamente chiare dall'immenso numero di lapidi nei cimiteri. Sue Malvern spiega che anche la vista del paesaggio deturpato forniva un'occasione per l'empatia: “by situating his or her own body on the actual site of war, the sightseer was invited to imagine the landscape itself as the embodiment of human suffering, in effect to experience it as monumental space.”²⁷² Molto più importante è però il ruolo dei cimiteri nel processo di elaborazione del lutto: “physical, active inhabitation of the cemetery environment leads to some measure of

²⁶⁹ Rupert Brooke, “The Soldier”, in Jon Stallworthy, *op. cit.*, 1986, p. 163.

²⁷⁰ Joanna Scutts, *op. cit.*, 2009, p. 393.

²⁷¹ *Ibidem*, pp. 400-401.

²⁷² Sue Malvern, *op. cit.*, 2001, p. 50.

resolution and comfort for the bereaved.”²⁷³

Pur non includendo rappresentazioni dei combattimenti o della vita in trincea, in *Field Service* il mito della Grande Guerra è alimentato dalla presenza costante della morte. Già in *The Lie* quello dei morti era un tema dominante: il fantasma di Frederick e le descrizioni dei corpi dei morti che non trovano sepoltura definitiva, continuamente disturbati dai bombardamenti, sembrano preannunciare le difficoltà nella gestione e nell'identificazione delle salme incontrate dai protagonisti di *Field Service*. Il tema del soldato morto che non trova pace viene qui evocato anche da Lucas, che parlando dei soldati rimasti dispersi si chiede: “What of those hundred of thousands of other ghosts left to wander endlessly out there, shouting to be found?” (*FS*, p. 141). L'immagine del fantasma, come spiega Whitehead, è l'incarnazione del passato che ritorna a disturbare il presente e il suo utilizzo in letteratura è un espediente per esplorare i trauma collettivi della storia recente:

The ghost represents an appropriate embodiment of the disjunction of temporality, the surfacing of the past in the present. [...] The traces of unresolved past events, or the ghosts of those who died too suddenly and violently to be properly mourned, possess those who are seeking to get on with the task of living. [...] In contemporary fiction, then, the ghost story is reconfigured to explore the nature of trauma as psychological possession. The ghosts embody or incarnate traumas of recent history and represent a form of collective cultural haunting.²⁷⁴

Oltre a ritornare sull'impatto traumatico del conflitto, il romanzo di Edric fa riflettere su quella che è forse la più importante tra le pratiche del ricordo: la commemorazione dei defunti.²⁷⁵ Il romanzo esamina il processo attraverso cui sono stati creati quelli che ancora oggi sono dei punti di riferimento per la memoria dei caduti, i cimiteri e i grandi sacrari militari, ma lo fa dal punto di vista di chi ha contribuito materialmente alla costruzione di questi luoghi della memoria: attraverso questo sguardo dall'interno, l'autore può evidenziare alcuni aspetti meno conosciuti e prettamente pratici della realizzazione di un così vasto progetto. Inoltre, utilizzando personaggi ed episodi completamente fittizi e non verificabili, Edric propone alcuni spunti di riflessione sull'operato della commissione, mettendo in discussione l'infallibilità dell'istituzione e suggerendo l'esistenza di compromessi, misteri e insabbiamenti, spesso necessari per non far inceppare quella gigantesca macchina organizzativa.

²⁷³ Joanna Scutts, *op. cit.*, 2009, p. 400.

²⁷⁴ Anne Whitehead, *op. cit.*, 2004, pp. 6-7.

²⁷⁵ Cfr. *supra* p. 43. Similmente, la dedica posta in apertura al libro sottolinea un intento commemorativo di carattere personale, Edric dedica infatti il romanzo all'artigliere William Ivor Jones e all'infermiera ausiliaria Doris Copley, morti rispettivamente nel 1959 e nel 1986.

Conclusioni

All'interno del corpus di romanzi storici analizzati si possono isolare alcune tendenze comuni e alcuni elementi ricorrenti che, se certamente non costituiscono una vera e propria poetica, suggeriscono degli interessanti spunti di riflessione sui modi in cui la prima guerra mondiale viene oggi ricordata nel Regno Unito. Come sostiene Ross Wilson infatti: “the popular remembrance of the conflict [...] up to the present day, has reflected more about those engaged in the process of remembering than it does about the events of 1914 to 1918.”¹

In primo luogo, la resistenza del mito nella letteratura contemporanea è innegabile. Come ha suggerito Renard, servendosi delle definizioni proposte da Genette, il mito della Grande Guerra funziona come un ipotesto che i romanzi contemporanei – ipertesti – riscrivono, trasformano e mettono in discussione.² Nei cinque romanzi analizzati in questa tesi compaiono quegli elementi caratteristici del mito della Grande Guerra che sono stati esplorati nel secondo capitolo. I romanzi contengono descrizioni di combattimenti e dell'orrore delle trincee – seppur spesso limitate ad analessi in cui i personaggi ricordano o rivivono la loro esperienza al fronte. L'incompetenza dello stato maggiore viene spesso evocata dai personaggi. Le battaglie citate nei testi sono quelle iconiche – la battaglia della Somme e quella di Passchendaele – che hanno registrato il maggior numero di perdite e che sono ricordate come delle disfatte militari. La morte è un argomento ricorrente in ogni romanzo. Le figure dei *war poets* compaiono in alcuni dei testi: Siegfried Sassoon viene nominato da Peter, la celebre poesia *The Soldier* di Rupert Brooke viene citata in termini ironici sia in *The Heroes' Welcome* che in *Toby's Room*, ma il concetto di un suolo straniero reso inglese dal sacrificio del soldato trova risonanza anche in *Field Service*. L'immagine dello *shell shock* è centrale, soldati traumatizzati o riferimenti ai sintomi dello shock da bombardamento compaiono in tutti i romanzi esaminati: Peter in *My Dear I Wanted to Tell You* e *The Heroes' Welcome*, come Daniel in *The Lie*, e Lucas in *Field Service* mostrano chiaramente di soffrire di disturbi psicologici a seguito della loro esperienza al fronte. Questo dimostra che l'idea della prima guerra mondiale come evento traumatico e traumatizzante è ancora molto diffusa nella letteratura contemporanea.

¹ Ross J. Wilson, “It Still Goes On: Trauma and the Memory of the First World War”, in *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Martin Löschnigg, Marzena Sokolowska-Paryz, (a cura di), Berlin, De Gruyter, 2014, p. 44.

² Cfr. Virginie Renard, *op. cit.*, 2013, p. 91. I concetti di ipotesto e ipertesto vengono esplorati da Genette in Gérard Genette, *op. cit.*, 1997, pp. 7-8.

In secondo luogo va però sottolineata l'attenzione dei romanzi in esame nell'ampliare la narrazione canonica e mitica reinserendo nel racconto della guerra elementi e gruppi marginali, una tendenza, questa, che si riscontra in moltissimi romanzi storici contemporanei come spiegato nel terzo capitolo. Il recupero di materiale dalla 'memoria archivio' contribuisce, in questo caso, a restituire un quadro del conflitto più complesso e sfaccettato. Tra i gruppi, o categorie di persone, che erano generalmente esclusi dai discorsi sulla prima guerra mondiale rientrano la classe operaia, le donne, i soldati sfigurati, ma anche i veterani che faticano a reinserirsi nella società, oppure il personale medico e ausiliario impegnato nella cura dei soldati sfigurati. Questa scelta non esclude la storia del combattente dalla letteratura contemporanea sulla Grande Guerra, ma il *corpus* di romanzi analizzati dimostra che quella narrazione è spesso secondaria e subordinata ad altre. Soldati provenienti dalla classe operaia sono presenti in tutti i romanzi – con l'eccezione di *Field Service* – e costituiscono una controparte alla tradizione memorialistica di Graves e Sassoon che vedeva invece il giovane ufficiale disilluso al centro della narrazione; l'inserimento della *working class* nella trama permette di offrire un diverso punto di vista sul conflitto e sulle dinamiche sociali della società dell'epoca. Le donne occupano un ruolo di primo piano nei romanzi di Louisa Young e Pat Barker, e sono presenti, seppur con un ruolo secondario, in *The Lie* e *Field Service*. Dando voce a personaggi femminili viene messa in discussione l'interpretazione della guerra come attività maschile, da cui il soldato emerge come vittima e testimone privilegiato. L'attenzione verso le attività di alcuni dei personaggi femminili dei romanzi – il lavoro di infermiera di Nadine e Rose, oppure l'impiego come ritrattista di Elinor presso l'ospedale – serve a ricordare che anche le donne vanno inserite nel complesso panorama dello sforzo bellico. Come ha affermato Jay Winter, inoltre, le narrazioni della Grande Guerra tendono a focalizzarsi sempre di più sulle vittime della guerra: “It is no longer the generals and admirals, or even soldiers and sailors, who dominate the story of war. It is the victims, more and more of whom have been civilians.”³ La figura di Julia, nei due romanzi di Young, o della madre di Elinor e Toby in *Toby's Room*, come la sorella di Frederick in *The Lie*, o la giovane Mary e Caroline in *Field Service* ricordano che esiste una dimensione della sofferenza che interessa anche chi non è stato coinvolto attivamente nello sforzo bellico, ma ne è stato colpito dal punto di vista affettivo e psicologico. La categoria che più chiaramente si configura come vittima della guerra è però costituita dai soldati sfigurati. I volti deturpati di questi uomini sono un imperituro ricordo degli effetti del conflitto sul corpo del soldato e, per estensione, della nazione. Il

³ Jay Winter, *op. cit.*, 2006, pp. 6-7.

fatto che a questo gruppo di invalidi sia sempre stata negata la visibilità dovuta è una dimostrazione dell'esistenza di quella *culture of aversion* discussa da Biernoff:⁴ la letteratura contemporanea, descrivendo il difficile riadattamento di questi soldati alla vita civile e il lavoro dei chirurghi maxillofacciali, che erano letteralmente impegnati a restituire una voce e un'identità a quegli uomini, restituisce a sua volta una voce a questo gruppo di esclusi.

La scelta di raccontare il trauma appare forse come il motore principale che muove queste opere contemporanee. Il trauma viene raccontato attraverso la descrizione dello stato psicofisico dei personaggi, ma viene anche evidenziato da alcuni aspetti formali dei romanzi. L'intertestualità è stata indicata da Anne Whitehead come una delle caratteristiche preponderanti della *trauma fiction*. La dipendenza da una fitta rete di testi è forse la caratteristica comune a tutta la letteratura contemporanea sulla Grande Guerra. I cinque romanzi analizzati sono disseminati di riferimenti alla letteratura coeva – specialmente ai *war poets* e alle loro poesie, ma vanno anche ricordate le allusioni, più o meno esplicite, all'opera di Vera Brittain in *Toby's Room* – sia per sancire una linea di continuità con la tradizione letteraria precedente, ma anche per riscrivere e sovvertire i miti a cui queste narrazioni fanno riferimento. Numerosi altri riferimenti alla tradizione letteraria del passato si trovano anche nelle epigrafi di alcuni dei romanzi: Louisa Young cita Omero, Edward Thomas e Robert Graves nell'epigrafe di *The Heroes' Welcome*, Helen Dunmore affida ai versi di Kipling l'apertura di *The Lie*, mentre Robert Edric apre il suo romanzo con un versetto della *Bibbia*. Il rapporto di intertestualità di questi romanzi storici non si limita al rapporto con altre fonti letterarie, spesso le trame si sviluppano seguendo l'itinerario tracciato da studi storiografici o da letteratura secondaria appartenente ad altre discipline. I testi consultati dalle autrici e dagli autori vengono solitamente elencati all'interno di apparati paratestuali come la nota d'autore o i ringraziamenti e la loro menzione serve a garantire l'attendibilità storica degli episodi raccontati, oltre che a indicare un preciso approccio all'interpretazione degli argomenti affrontati all'interno dei romanzi.⁵ Un ulteriore esempio di intertestualità presente nei romanzi in esame riguarda l'interpolazione di documenti dell'epoca, ovvero di quelli che potremmo considerare materiali d'archivio. Questi documenti reali, o ricreazioni fittizie di documenti reali, come lettere e brani di diario, estratti di quotidiani, o documenti militari di vario genere (e.g. la Field Service Postcard) servono a garantire un maggior effetto di realtà: un romanzo storico, non essendo basato sull'esperienza diretta, deve restituire in

⁴ Cfr. *supra* p. 232.

⁵ Si veda per esempio l'adozione delle teorie sullo *shell shock* di Eric Leed ed Elaine Showalter da parte di Pat Barker. Cfr. *supra* p. 159.

maniera vicaria quel legame con il passato che era invece insito nel racconto di un testimone, o nei romanzi e nei resoconti autobiografici prodotti dai memorialisti degli anni Venti e Trenta. Questo tipo di operazione, che come è stato detto può essere fittizia, oppure basata su evidenze reali attraverso una ricerca d'archivio, concorre allo stesso tempo a complicare l'intricato rapporto tra la *fiction* e la storia, ma anche, paradossalmente, a dotare i romanzi storici di un'aura di storicità.⁶ Alla luce degli esempi di uso dell'intertestualità proposti, si può osservare chiaramente come questi si leghino all'idea di trauma: la presenza di testi appartenenti al passato nelle opere contemporanee, siano essi documenti d'archivio o opere letterarie legate alla guerra, allude al ritorno di qualcosa che è stato represso, o rimosso. Il passato, in questo caso, si ripresenta al lettore contemporaneo sotto forma di citazione, riferimento, allusione, e costituisce una presenza costante e ricorrente che si insinua nella trama dei romanzi.

Ulteriori strategie che imitano i sintomi del trauma sono la ripetizione di immagini o motivi ricorrenti, come i nomi dei caduti ripetuti quasi ossessivamente nei romanzi di Young, oppure la narrativa non lineare di *The Lie*, interrotta da continui flashback. Particolarmente utile per evidenziare l'impatto del conflitto è anche l'organizzazione temporale di alcuni dei romanzi: la serie di romanzi di Louisa Young e *Toby's Room*, per esempio, abbracciano una finestra temporale più ampia e permettono così di osservare i drastici cambiamenti imposti dalla guerra agli individui e alla società. In *The Lie* e *Field Service* è invece il focus sul dopoguerra a restituire l'idea di un conflitto che fatica a scomparire dall'orizzonte e che continua a pesare sul presente. Un altro aspetto su cui vale la pena soffermarsi è la presenza dei fantasmi: le allucinazioni del protagonista e la presenza del fantasma di Frederick in *The Lie*, ma anche la costante presenza dei morti e il caso non risolto dei prigionieri uccisi in *Field Service* rimandano all'idea di un passato irrisolto che tormenta i vivi. Lo stesso discorso è valido per *Toby's Room*, dove il fantasma del protagonista sintetizza perfettamente questi concetti, ma anche per i romanzi di Louisa Young, dove i fantasmi sono quelli dei soldati morti continuamente evocati da Riley e Peter.

Se, come è stato ampiamente discusso, il passato che ritorna nel presente è un sintomo del trauma, è possibile considerare i romanzi storici in esame come l'espressione di un trauma culturale: il fatto che l'esperienza della Grande Guerra si ripresenti continuamente alla memoria della società britannica attraverso la *fiction* è un indicatore dell'impatto traumatico di quell'evento. I fantasmi della prima guerra mondiale perseguitano la società contemporanea. Marianne Hirsch, in

⁶ Cfr. Virginie Renard, *op. cit.*, p. 300.

conclusione al suo studio sulla memoria dell'olocausto, si pone correttamente una domanda retorica: "As postmodern subjects is our generation not constructed, collectively, in relation to these ghosts and shadows, are we not shaped by their loss and by our own ambivalence about mourning them?"⁷ Le sue parole sono adatte anche se considerate in relazione alla prima guerra mondiale. In un'epoca in cui il legame diretto con la memoria della Grande Guerra è stato reciso dal tempo, il desiderio di mantenere intatta un'identità formatasi anche attraverso l'esperienza traumatica della guerra giustifica la creazione di prodotti culturali volti a mantenere vivo il ricordo di quell'evento.

In un'ottica generale, i cinque romanzi esaminati mostrano come la letteratura sia uno strumento adatto per interrogare il passato e garantire accesso a quegli eventi che, seppur ben radicati nel tessuto culturale della società, non smettono di far riflettere perché sfuggono a un'interpretazione definitiva.

⁷ Marianne Hirsch, *op. cit.*, 2002, p. 266.

Bibliografia

Bibliografia primaria

- Almond David, John Boyne, et al., *The Great War. Stories Inspired by Objects from the First World War*, London, Walker Books, 2014.
- Ackroyd, Peter, *Chatterton* [1987], London, Penguin, 1993.
- Ackroyd, Peter, *Hawksmoor* [1985], London, Penguin, 2010.
- Aldington, Richard, *Death of a Hero* [1929], New York, Penguin Books, 2013.
- Allison William, John Fairley, *Toplis. The Monocled Mutineer*, London, Quartet, 1978.
- Atwood, Margaret, *The Penelopiad* [2005], Edinburgh; New York; Melbourne, Canongate, 2006.
- Barker, Pat, *Another World*, London, Viking, 1998.
- Barker, Pat, *Life Class* [2007], London, Penguin, 2008.
- Barker, Pat, *The Regeneration Trilogy* [1991-1995], London, Penguin, 2014.
- Barker, Pat, *Toby's Room*, London, Hamish Hamilton, 2012.
- Barnes, Julian, "Evermore" [1996], in *The Penguin Book of First World War Stories*, Barbara Korte, Ann-Marie Einhaus, (a cura di), London, Penguin, 2007, pp. 345-61.
- Barnes, Julian, *England, England* [1998], London, Picador, 1999.
- Barry, Sebastian, *A Long Long Way* [2005], London, Faber & Faber, 2006.
- Blunden, Edmund, *Undertones of War*, London, Cobden-Sanderson, 1928.
- Borden, Mary, *The Forbidden Zone*, London, William Heinemann, 1929.
- Boyden, Joseph, *Three Day Road*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2005.
- Boyne, John, *The Absolutist* [2011], London, Black Swan, 2012.
- Brittain, Vera, *Testament of Youth. An Autobiographical Study of the Years 1900-1925* [1933], London, Virago, 1978.
- Brown, Dan, *The Da Vinci Code*, New York, Doubleday, 2003.
- Byatt, Antonia S., *Possession. A Romance* [1990], London, Vintage, 1991.
- Carey, Peter, *Oscar and Lucinda*, London, Faber & Faber, 1988.
- Carey, Peter, *True History of the Kelly Gang* [2000], London, Faber & Faber, 2001.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615], Francisco Rico (a cura di), Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.
- Cowan, Andrew, *Worthless Men*, London, Sceptre, 2013.

- Dunmore, Helen, *The Lie*, London, Windmill Books, 2014.
- Dunmore, Helen, *Zennor in Darkness*, London, Viking, 1993.
- Eco, Umberto, *Il nome della rosa* [1980], Milano, Bompiani, 1986.
- Eco, Umberto, *The Name of the Rose* [1980], San Diego, Harcourt, 1983.
- Edric, Robert, *Field Service* [2015], London, Black Swan, 2016.
- Edric, Robert, *In Desolate Heaven*, London, Duckworth, 1997.
- Elton, Ben, *Time and Time Again* [2014], London, Black Swan, 2015.
- Farrell, James G., *The Siege of Krishnapur* [1973], London, Phoenix, 1993.
- Farrell, James G., *The Singapore Grip* [1978], London, Phoenix, 1992.
- Farrell, James G., *Troubles* [1970], London, Phoenix, 2007.
- Faulks, Sebastian, *Birdsong* [1993], London, Vintage, 1994.
- Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman*, Boston MA; Toronto, Little, Brown, 1969.
- Gardner, Brian, *Up the Line to Death. The War Poets 1914-1918*, London, Methuen, 1964.
- Graves, Robert, "Postscript to Good-Bye to All That", in *But It Still Goes On, An Accumulation*, London; Toronto, Jonathan Cape, 1930.
- Graves, Robert, *Good-Bye to All That. An Autobiography. The Original Edition* [1929], London, Penguin, 2014.
- Hardy, Thomas, *The Complete Poetical Works of Thomas Hardy. Volume II. Satires of Circumstance; Moments of Vision; Late Lyrics and Earlier*, Samuel Hynes, (a cura di), Oxford, Clarendon, 1982.
- Harris, John, *Covenant with Death* [1961], London, Sphere, 2014.
- Hartnett, David, *Brothers to Dragons*, London, Jonathan Cape, 1998.
- Hemingway, Ernest, *A Farewell to Arms* [1929], London, Vintage Books, 2013.
- Hill, Susan, "Afterword", in *Strange Meeting*, London, Penguin, 1989, pp. 180-184
- Hill, Susan, *Strange Meeting* [1971], London, Penguin, 1976.
- Hodson, James L., *Return to the Wood*, London, Gollancz, 1955.
- Joyce, James, *Ulysses. The Corrected Text* [1922], Hans Walter Gabler, (a cura di), London, Penguin, 1986.
- Jünger, Ernst, *The Storm of Steel. From the Diary of a German Storm-Troop Officer on the Western Front*, London, Chatto & Windus, 1929.
- Keneally, Tom, *The Daughters of Mars*, London, Sceptre, 2012.
- Kipling, Rudyard, *Rudyard Kipling's Verse. Definitive Edition*, London; Sidney; Auckland; Toronto, Hodder & Stoughton, 1986.
- Manning, Frederic, *Her Privates We*, London, Peter Davies, 1930.

- Mantel, Hilary, *Bring up the Bodies*, London, Fourth Estate, 2012.
- Mantel, Hilary, *Wolf Hall*, London, Fourth Estate, 2009.
- Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi* [1827], Guido Bezzola, (a cura di), Milano, Rizzoli, 1981.
- Márquez, Gabriel García, *One Hundred Years of Solitude* [1967], London, Cape, 1970.
- McEwan, Ian, *Atonement*, London, Jonathan Cape, 2001.
- Omero, *Odissea*, Franco Ferrari, (a cura di), Torino, UTET, 2001.
- Owen, Wilfred, *The Collected Poems of Wilfred Owen* [1931], Cecil Day Lewis, Edmund Blunden, (a cura di), New York, New Directions Publishing Corporation, 1965.
- Phelan, Tom, *Canal Bridge*, Dublin, The Lilliput Press, 2005.
- Reilly, Catherine W., (a cura di), *Scars Upon My Heart. Women's Poetry and Verse of the First World War* [1981], London, Virago, 2007.
- Remarque, Eric Maria, *Im Westen nichts Neues* [1929], Frankfurt, Ullstein Buch, 1991.
- Rushdie, Salman, *Midnight's Children*, [1981], London, Vintage, 2006.
- Sailah, Steve, *A Fatal Tide*, Sydney, Bantam, 2014.
- Sailah, Steve, *Killing Kitchener*, Mosman, New South Wales, Steve Sailah, 2017.
- Sassoon, Siegfried, *The Complete Memoirs of George Sherston* [1937], London; Boston, Faber & Faber, 1984.
- Sassoon, Siegfried, *The War Poems*, Rupert Hart-Davis, (a cura di), London, Faber & Faber, 1983.
- Scott, Walter, *Waverley, Or, 'Tis Sixty Years since* [1814], Claire Lamont, (a cura di), Oxford; New York, Oxford University Press, 1986.
- Stallworthy, Jon, (a cura di), *The Oxford Book of War Poetry* [1984], Oxford; New York, Oxford University Press, 1986.
- Stevenson, Robert Louis, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and other Tales of Terror* [1886], London, Penguin, 2002.
- Swift, Graham, *Waterland* [1983], London, Picador in association with W. Heinemann, 1992.
- Thomas, Edward, "The Stile", in *Light and Twilight*, London, Duckworth, 1911, pp. 46-51.
- Thorpe, Adam, *Nineteen Twenty-One*, London, Jonathan Cape, 2001.
- Thorpe, Adam, *Ulverton* [1992], London, Vintage, 2012.
- Urquhart, Jane, *The Stone Carvers*, Toronto, Ont., McClelland & Stewart, 2001.
- Walker, Brenda, *The Wing of Night*, Camberwell, Vic., Penguin, 2005.
- Walpole, Horace, *The Castle of Otranto. A gothic story* [1764], London, Penguin, 2001.
- West, Rebecca, *The Return of the Soldier* [1918], London, Virago, 1980.
- Woolf, Virginia, *Jacob's Room*, London, Hogarth, 1922.
- Yeldham, Peter, *Barbed Wire and Roses*, Camberwell, Vic., Viking, 2007.

Young, Louisa, *A Great Task of Happiness. The Life of Kathleen Scott*, London, Macmillan, 1995.

Young, Louisa, *My Dear, I Wanted to Tell You* [2011], London, Harper, 2012.

Young, Louisa, *The Heroes' Welcome* [2014], New York; London, Harper Perennial, 2015.

Bibliografia critica

Alden, Natasha, *Reading Behind the Lines. Postmemory in Contemporary British Fiction*, Manchester, Manchester University Press, 2014.

Alexander, Jeffrey, "Toward a Theory of Cultural Trauma", in *Cultural Trauma and Collective Identity*, Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, (a cura di), Berkeley; London, University of California Press, 2004, pp. 1-30.

American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Third Edition Revised*, Washington, DC, American Psychiatric Association, 1987.

Aristotele, *Opere. Volume 10. Retorica, Poetica*, Roma; Bari, Laterza, 1991.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* [1989], ebook, London; New York, Routledge, 2004.

Assmann, Aleida, "Canon and Archive", in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll, Ansgar Nünning, (a cura di), Berlin; New York, De Gruyter, 2008, pp. 97-107.

Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* [1999], Bologna, il Mulino, 2002.

Assmann, Jan, "Collective Memory and Cultural Identity", *New German Critique*, 65, 1995, pp. 125-133.

Assmann, Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* [1992], Torino, Einaudi, 1997.

Audoin-Rouzeau, Stéphane, Annette Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, Torino, Einaudi, 2002.

Audoin-Rouzeau, Stéphane, Jean-Jacques Becker, Antonio Gibelli, (a cura di), *La Prima guerra mondiale*, Torino, Einaudi, 2007.

Badsey, Stephen, "Blackadder Goes Forth and the 'Two Western Fronts' Debate", in *The Historian, Television and Television History*, Graham Roberts, Phillip M. Taylor, (a cura di), Luton, University of Luton Press, 2001, pp. 113-125.

Badsey, Stephen, "The Great War Since The Great War", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22, 1, 2002, pp. 37-45.

Bamji, Andrew, "Facial Surgery: The Patient's Experience", in *Facing Armageddon. The First World War Experienced*, Hugh Cecil, Peter H. Liddle, (a cura di), London, Cooper, 1996, pp. 490-501.

- Barlow, Adrian, *The Great War in British Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Barnett, Correlli, "The Western Front Experience as Interpreted Through Literature", *RUSI Journal*, 148, 6, 2003, pp. 50-56.
- Barrett, Michèle, "Pat Barker's Regeneration Trilogy and the Freudianization of Shell Shock", *Contemporary Literature*, 53, 2, 2012, pp. 237-260.
- Barthes, Roland, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988.
- Barthes, Roland, *Miti d'oggi* [1957], Torino, Einaudi, 1974.
- Becker, Annette, "Gli artisti", in *La Prima guerra mondiale. Volume II*, Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Antonio Gibelli, (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, pp. 163-173.
- Benjamin, Walter, "Il narratore: Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov" [1936], in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 235-260.
- Benjamin, Walter, "Tesi di filosofia della storia" [1955], in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 72-83.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955], Torino, Einaudi, 1962.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1936], Torino, Einaudi, 2000.
- Bentley, Nick, "Introduction: Mapping the Millenium. Themes and Trends in Contemporary British Fiction", in *British Fictions of the 1990s*, Nick Bentley, (a cura di), London; New York, Routledge, 2005, pp. 1-18.
- Bentley, Nick, *Contemporary British Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.
- Bergonzi, Bernard, "Pat Barker's Trilogy", *Gravesiana. The Journal of the Robert Graves Society*, 1, 2, 1996, pp. 221-233.
- Bergonzi, Bernard, *Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great War* [1965], London; Basingstoke, Macmillan, 1980.
- Berry, Paul, Mark Bostridge, *Vera Brittain. A Life*, London, Chatto & Windus, 1995.
- Biernoff, Suzannah, "Flesh Poems: Henry Tonks and the Art of Surgery", *Visual Culture in Britain*, 11, 1, 2010, pp. 25-47.
- Biernoff, Suzannah, "The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain", *Social History of Medicine*, 24, 3, 2011, pp. 666-685.
- Boccardi, Mariadele, *The Contemporary British Historical Novel. Representation, Nation, Empire*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Bond, Brian, "British 'Anti-War' Writers and Their Critics", in *Facing Armageddon. The First World War Experienced*, Hugh Cecil, Peter H. Liddle, (a cura di), London, Cooper, 1996, pp. 817-830.
- Bond, Brian, *The Unquiet Western Front. Britain's Role in Literature and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

- Bostridge, Mark, "Reconstruction", *The Times Literary Supplement*, 5714, 5 ottobre 2012, p. 21.
- Bourke, Joanna, "Effeminacy, Ethnicity and the End of Trauma: The Sufferings of 'Shell-Shocked' Men in Great Britain and Ireland, 1914-39", *Journal of Contemporary History*, 35, 1, 2000, pp. 57-69.
- Bourke, Joanna, *Dismembering the Male. Men's Bodies, Britain and the Great War*, London, Reaktion Books, 1996.
- Bracco, Rosa Maria, *Merchants of Hope. British Middlebrow Writers and the First World War, 1919-1939*, Providence, Berg, 1993.
- Bradford, Richard, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Malden, MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- Bradshaw, David, "Kipling and the War", in *The Cambridge Companion to Rudyard Kipling*, Howard John Booth, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 80-94
- Branach-Kallas, Anna, Nelly Strehlau, (a cura di), *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015.
- Branach-Kallas, Anna, Piotr Sadkowski, *Comparing Grief in French, British and Canadian Great War Fiction (1977-2014)*, Amsterdam, Brill; Rodopi, 2018.
- Branchini, Rachele, "Trauma Studies: prospettive e problemi", *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 2, 2013, pp. 389-402.
- Brannigan, John, "Pat Barker's Regeneration Trilogy", in *Contemporary British Fiction*, Richard J. Lane, Rod Mengham, Philip Tew, (a cura di), Cambridge, Polity Press, 2003, pp. 13-26.
- Breuer, Josef, Sigmund Freud, "Studi sull'isteria", in *Opere. Volume 1. Studi sull'isteria e altri scritti. 1886-1895*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 161-440.
- Burdett, Emmeline, "Using Historical Materials to Teach Representations of Disability: A First World War Case Study", *Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy*, 25, 2, 2014, pp. 179-182.
- Byatt, Antonia S., *On Histories and Stories. Selected Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002.
- Campbell, James, "Interpreting the War", in *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Vincent Sherry, (a cura di), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2005.
- Carr, Harry, "Griffith, Maker of Battle Scenes, Sees Real War", in *D. W. Griffith: Interviews*, Anthony Slide, (a cura di), Jackson, University Press of Mississippi, 2012, pp. 92-97.
- Caruth, Cathy, (a cura di), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History* [1996], Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2016.
- Cecil, Hugh, Peter H. Liddle, (a cura di), *Facing Armageddon. The First World War Experienced*,

- London, Cooper, 1996.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Milano, Bollati Boringhieri, 1997.
- Childs, Peter, "The English Heritage Industry and Other Trends in the Novel at the Millennium", in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 210-224.
- Childs, Peter, *Contemporary Novelists. British Fiction since 1970*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Cicerone, Marco Tullio, *Opere retoriche*, Giuseppe Norcio, (a cura di), Torino, UTET, 1970.
- Clark, Alan, *The Donkeys*, London, Hutchinson, 1961.
- Cobley, Evelyn, *Representing War. Form and Ideology in First World War Narratives*, Toronto; Buffalo; London, University of Toronto Press, 1993.
- Cohn, Dorrit, "Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective", *Poetics Today*, 11, 4, 1990, pp. 775-804.
- Confino, Alon, "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method", *The American Historical Review*, 102, 5, 1997, pp. 1386-1403.
- Connerton, Paul, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Connor, Steven, *The English Novel in History. 1950-1995*, London; New York, Routledge, 1996.
- Coupe, Laurence, *Myth*, London; New York, Routledge, 1997.
- Cru, Jean Norton, *Sulla testimonianza. Processo alla Grande Guerra [1930]*, Milano, Medusa, 2012.
- Cru, Jean Norton, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 a 1928 [1929]*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993.
- Das, Santanu, *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, New York, Cambridge University Press, 2013.
- de Certeau, Michel, *Storia e psicanalisi. Tra scienza e finzione [1987]*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- de Groot, Jerome, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Abingdon; New York, Routledge, 2009.
- de Groot, Jerome, *Remaking History. The Past in Contemporary Historical Fictions*, London; New York, Routledge, 2016.
- de Groot, Jerome, *The Historical Novel*, Abingdon; New York, Routledge, 2010.
- DeCoste, Damon Marcel, "The Literary Response to the Second World War", in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 3-20.
- Delaporte, Sophie, *Les Gueules Cassées. Les Blessés de la Face de la Grande Guerre*, Paris, Noësis, 1996.
- Edelstein, Dan, "Between Myth and History: Michelet, Lévi-Strauss, Barthes, and the Structural

- Analysis of Myth”, *Clio*, 32, 4, 2003, pp. 397-414.
- Einhaus, Ann-Marie, “Cultural Memory, Teaching and Contemporary Writing about the First World War”, *Literature & History*, 25, 2, 2016, pp. 187-204.
- Einhaus, Ann-Marie, “Learning, Literature and Remembrance in English Classrooms”, *The Use of English*, 65, 3, 2014, pp. 4-24
- Einhaus, Ann-Marie, “Modernism, Truth, and the Canon of First World War Literature”, *Modernist Cultures*, 6, 2, 2011, pp. 296-314.
- Einhaus, Ann-Marie, Catriona Pennell, “Teaching and Remembrance in English Secondary Schools”, in *Remembering the First World War*, Bart Ziino, (a cura di), London; New York, Routledge, 2015, pp. 74-89.
- Einhaus, Ann-Marie, Katherine Isobel Baxter, (a cura di), *The Edinburgh Companion to the First World War and the Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- Eliade, Mircea, *Mito e realtà* [1963], Milano, Rusconi, 1974.
- Emig, Rainer, “False Memories: The Strange Return of the First World War in Contemporary British Fiction”, *Archiv Für Das Studium Der Neueren Sprachen Und Literaturen*, 240, 2, 2003, pp. 259-271.
- English, James F., “Introduction”, in *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, James F. English, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2006, pp. 1-15.
- English, James F., “The Literary Prize Phenomenon in Context”, in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 160-176.
- English, James F., *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2006.
- Erll, Astrid, “Wars We Have Seen: Literature as a Medium of Collective Memory in the 'Age of Extremes'”, in *Memories and Representations of War. The Case of World War I and World War II.*, Elena Lamberti, Vita Fortunati, (a cura di), Amsterdam; New York, Rodopi, 2009, pp. 27-43.
- Erll, Astrid, Ansgar Nünning, (a cura di), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin; New York, De Gruyter, 2008.
- Falls, Cyril, *War Books. An Annotated Bibliography of Books about the Great War* [1930], London Novato, CA, Greenhill Books; Presidio Press, 1989.
- Fay, Brian, “Introduction. The Linguistic Turn and Beyond in Contemporary Theory of History”, in *History and Theory. Contemporary Readings*, Brian Fay, Philip Pomper, Richard T. Vann, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 1998, pp. 1-12.
- Felman, Shoshana, Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York; London, Routledge, 1992.
- Ferguson, Niall, *The Pity of War*, London, Penguin, 1998.
- Freud, Sigmund, “Al di là del principio di piacere”, in *Opere. Volume 9. L'Io e L'Es e altri scritti. 1917-1923*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 187-249.

- Freud, Sigmund, “Introduzione al libro 'Psicoanalisi delle nevrosi di guerra’”, in *Opere. Volume 9. L'io e L'Es e altri scritti. 1917-1923*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 67-75.
- Freud, Sigmund, “L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi”, in *Opere. Volume 11. L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti. 1930-1938*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 329-453.
- Freud, Sigmund, “Lutto e melanconia”, in *Opere. Volume 8. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti. 1915-1917*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 102-118.
- Freud, Sigmund, “Progetto di una psicologia”, in *Opere. Volume 2. Progetto di una psicologia e altri scritti. 1892-1899*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 193-284.
- Freud, Sigmund, *Opere*, Cesare L. Musatti, (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Fussell, Paul, “La Grande Guerra e la memoria letteraria inglese”, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Diego Leoni, Camillo Zadra, (a cura di), Bologna, il Mulino, 1986, pp. 333-353.
- Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, New York; London, Oxford University Press, 1975.
- Galer, Graham, “Myths of the Western Front”, *Global Society*, 18, 2, 2004, pp. 175-195.
- Gedi, Noa, Yigal Elam, “Collective Memory. What Is It?”, *History and Memory*, 8, 1996, pp. 30-50.
- Gehrhardt, Marjorie, *The Men with Broken Faces. Gueules Cassées of the First World War*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, 2015.
- Genette, Gérard, “Fictional Narrative, Factual Narrative”, *Poetics Today*, 11, 4, 1990, pp. 755-774.
- Genette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi, 1997.
- Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo* [1987], Camilla Cederna, (a cura di), Torino, Einaudi, 1989.
- Goebel, Stefan, *The Great War and Medieval Memory. War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Goldman, Jane, *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Goodman, Sam, “‘This Time It's Personal': Reliving and Rewriting History in 1970s Fiction”, in *The 1970s. A Decade of Contemporary British Fiction*, Nick Hubble, John McLeod, Philip Tew, (a cura di), London, Bloomsbury Academic, 2014, pp. 117-144.
- Grant, Peter, *National Myth and the First World War in Modern Popular Music*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- Grayzel, Susan R., “Men and Women at Home”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 96-120.

- Greenblatt, Stephen, "Memory and Monumentality", *The Threepenny Review*, 64, 1996, pp. 35-36.
- Halbwachs, Maurice, *I quadri sociali della memoria* [1925], Napoli; Los Angeles, Ipermedium, 1996.
- Halbwachs, Maurice, *La memoria collettiva* [1950], Milano, Edizioni Unicopli, 1987.
- Halbwachs, Maurice, *Memorie di Terrasanta* [1941], Venezia, Arsenale, 1988.
- Hanna, Emma, "A Small Screen Alternative to Stone and Bronze. The Great War Series and British Television", *European Journal of Cultural Studies*, 10, 1, 2007, pp. 89-111.
- Hanna, Emma, *The Great War on the Small Screen. Representing the First World War in Contemporary Britain*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Harrington, Ralph, "The Railway Accident: Trains, Trauma, and Technological Crises in Nineteenth-Century Britain", in *Traumatic Pasts. History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Mark S. Micale and Paul Lerner, (a cura di), Cambridge; New York; Oakleigh; Madrid; Cape Town, Cambridge University Press, 2001, pp. 31-56.
- Harris, Greg, "Compulsory Masculinity, Britain, and the Great War: The Literary-Historical Work of Pat Barker", *Critique*, 39, 4, 1998, pp. 290-304.
- Hartman, Geoffrey, "Trauma Within the Limits of Literature", *European Journal of English Studies*, 7, 3, 2003, pp. 257-274.
- Harvey, Arnold D., *A Muse of Fire. Literature, Art and War*, London, Hambledon Press, 1998.
- Heathorn, Stephen, "The Mnemonic Turn in the Cultural Historiography of Britain's Great War", *The Historical Journal*, 48, 4, 2005, pp. 1103-1124.
- Higdon, David Leon, *Shadows of the Past in Contemporary British Fiction*, London; Basingstoke, Macmillan, 1984.
- Higonnet, Margaret R., "The 2005 ACLA Presidential Address Whose Can(n)on? World War I and Literary Empires", *Comparative Literature*, 57, 3, 2005, pp. vi-xviii.
- Higson, Andrew, *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Hilton, Matthew, *Smoking in British Popular Culture 1800-2000*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* [1997], Cambridge, MA; London, Harvard University Press, 2002.
- Hobsbawm, Eric J., *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991* [1994], London, Abacus, 1995.
- Holmes, Frederick M., *The Historical Imagination. Postmodernism and the Treatment of the Past in Contemporary British Fiction*, Victoria, BC, University of Victoria Press, 1997.
- Holmes, Richard, *Tommy. The British Soldier on the Western Front 1914-1918*, London, Harper Perennial, 2005.
- Holmgren Troy, Maria, "The Novelist as an Agent of Collective Remembrance: Pat Barker and the First World War", in *Collective Traumas. Memories of War and Conflict in 20th-Century*

- Europe*, Conny Mithander, John Sundholm, Maria Holmgren Troy, (a cura di), Brussels, Peter Lang, 2007, pp. 47-78.
- Horne, John, "The Great War at its Centenary", in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 618-639.
- Houston Jones, David, Marjorie Gehrhardt, "Introduction: The Legacy of the Gueules Cassées: From Surgery to Art", *Journal of War and Culture Studies*, 10, 1, 2017, pp. 1-6.
- Hubble, Nick, "Between the Short and Long Twentieth Centuries: Temporal Displacement in the Historical Fiction of the 1990s", in *The 1990s. A Decade of Contemporary British Fiction*, Nick Hubble, Philip Tew, Leigh Wilson, (a cura di), London, Bloomsbury Academic, 2015, pp. 149-179.
- Hubble, Nick, "Pat Barker's Regeneration Trilogy", in *British Fiction Today*, Rod Mengham, Philip Tew, London, (a cura di), Continuum, 2006, pp. 153-164.
- Hussey, Mark, *Virginia Woolf and War. Fiction, Reality, and Myth*, New York, Syracuse University Press, 1992.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London; New York, Routledge, 1988.
- Hynes, Samuel, "Personal Narratives and Commemoration", in *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Jay Winter, Emmanuel Sivan, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 205-220.
- Hynes, Samuel, *A War Imagined. The First World War and English Culture* [1990], London, Pimlico, 1992.
- Hynes, Samuel, *Soldier's Tale. Bearing Witness to Modern War* [2001], ebook, New York, Viking, 2003.
- Jackson, Tony E., "The Desire of History, Old and New", *Clio*, 28, 2, 1999, pp. 169-187.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham N.C., Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London; New York, Routledge, 1981.
- Jerrold, Douglas, *The Lie About the War. A Note on Some Contemporary Books*, Faber & Faber, London, 1930.
- Kaczvinsky, Donald P., "Graham Swift", in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 515-525.
- Kaplan, E. Ann, *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick; London, Rutgers University Press, 2005.
- Keegan, John, *The Face of Battle* [1976], London, Pimlico, 1992.
- Keen, Suzanne, "The Historical Turn in British Fiction", in *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, James F. English, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2006, pp. 167-187.

- Kelly, Alice, "Words from Home: Wartime Correspondences", in *The Edinburgh Companion to the First World War and the Arts*, Ann-Marie Einhaus, Katherine Isobel Baxter, (a cura di), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 77-94.
- Kendall, Tim, "Civilian War Poetry: Hardy and Kipling", in *The Cambridge Companion to the Poetry of the First World War*, Santanu Das, (a cura di), New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 198-209.
- Kipling, Rudyard, *The Graves of the Fallen*, London, HMSO, 1919.
- Klein, Kerwin Lee, "On the Emergence of Memory in Historical Discourse", *Representations*, 69, 2000, pp. 127-150.
- Kolata, Gina, *Epidemia. Storia della grande influenza del 1918 e della ricerca di un virus mortale*, Milano, Mondadori, 2000.
- Korte, Barbara, "The Grandfathers' War: Re-Imagining World War I in British Novels and Films of the 1990s", in *Retrovision. Reinventing the Past in Film and Fiction*, Deborah Cartmell, I. Q. Hunter, Imelda Whelehan, (a cura di), London; Sterling, Virginia, Pluto Press, 2001, pp. 120-134.
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- Lane, Arthur, *An Adequate Response. The War Poetry of Wilfred Owen and Siegfried Sassoon*, Detroit, Wayne State University Press, 1972.
- Lanone, Catherine, "Scattering the Seed of Abraham: The Motif of Sacrifice in Pat Barker's *Regeneration* and *The Ghost Road*", *Literature and Theology* 13, 3, 1999, pp. 259-268.
- Laub, Dori, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle", in *Trauma. Explorations in Memory*, Cathy Caruth, (a cura di), Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 61-75.
- Lee Downs, Laura, "War Work", in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 72-95.
- Leed, Eric, "Fateful Memories: Industrialized War and Traumatic Neuroses", *Journal of Contemporary History*, 35, 1, 2000, pp. 85-100.
- Leed, Eric, *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Leese, Peter, "Why Are They Not Cured? British Shellshock Treatment During the Great War", in *Traumatic Pasts. History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Mark S. Micale, Paul Lerner, (a cura di), Cambridge; New York; Oakleigh; Madrid; Cape Town, Cambridge University Press, 2001, pp. 205-221.
- Lepick, Olivier, "Le armi chimiche", in *La Prima guerra mondiale. Volume I*, Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Antonio Gibelli, (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, pp. 261-271.
- Lévi-Strauss, Claude, "La struttura dei miti", in *Antropologia strutturale* [1958], Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 231-261.

- Leys, Ruth, *Trauma. A Genealogy*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 2000.
- Lloyd, David, *Battlefield Tourism. Pilgrimage and the Commemoration of the Great War in Britain, Australia and Canada, 1919-1939*, Oxford; New York, Berg, 1998.
- Lorek-Jezińska, Edyta, "Theatre Workshop's Oh What a Lovely War and the Second Memory Boom", in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, pp. 110-123.
- Löschnigg, Martin, Marzena Sokolowska-Paryz, (a cura di), *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Berlin, De Gruyter, 2014.
- Lowenthal, David, "Fabricating Heritage", *History & Memory*, 10, 1, 1998, pp. 5-24.
- Lowenthal, David, *The Past Is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Lubin, David M., "Masks, Mutilation, and Modernity: Anna Coleman Ladd and the First World War", *Archives of American Art Journal*, 47, 3 / 4, 2008, pp. 4-15.
- Luckhurst, Roger, "Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology, and Trauma Theory", in *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh, (a cura di), Oxford; New York, Oxford University Press, 2006, pp. 497-507.
- Lukács, György, *Il romanzo storico* [1938], Torino, Einaudi, 1965.
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli, 2014.
- MacCallum-Stewart, Esther, "Female Maladies? Reappraising Women's Popular Literature of the First World War", *Women: A Cultural Review*, 17, 1, 2006, pp. 78-97.
- Macdonald, Lyn, *They Called it Passchendaele. The story of the Third Battle of Ypres and of the Men who Fought in it* [1978], London, Penguin, 1996.
- Malvern, Sue, "War Tourisms: 'Englishness', Art, and the First World War", *Oxford Art Journal*, 24, 1, 2001, pp. 47-66.
- Manzoni, Alessandro, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* [1845], Silvia De Laude, Fabio Danelon, Giancarlo Vigorelli, (a cura di), Milano, Centro nazionale di studi manzoniani, 2000.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction* [1987], London; New York, Routledge, 1989.
- Mengham, Rod, "General Introduction: Contemporary British Fiction", in *Contemporary British Fiction*, Richard J. Lane, Rod Mengham, Philip Tew, (a cura di), Cambridge, Polity Press, 2003, pp. 1-7.
- Mengham, Rod, "Introduction", in *An Introduction to Contemporary Fiction. International Writing in English since 1970*, Rod Mengham, (a cura di), Cambridge, Polity Press, 1999, pp. 1-11.
- Meyer, Jessica, "Introduction", in *British Popular Culture and the First World War*, Jessica Meyer, (a cura di), Leiden, Brill, 2008, pp. 1-17.
- Meyer, Jessica, (a cura di), *British Popular Culture and the First World War*, Leiden, Brill, 2008.
- Meyer, Jessica, *Men of War. Masculinity and the First World War in Britain*, Basingstoke; New

York, Palgrave Macmillan, 2009.

- Micale, Mark S., Paul Lerner, (a cura di), *Traumatic Pasts. History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age, 1870-1930*, Cambridge; New York; Oakleigh; Madrid; Cape Town, Cambridge University Press, 2001.
- Middleton, Peter, Tim Woods, *Literatures of Memory. History, Time, and Space in Postwar Writing*, Manchester; New York, Manchester University Press, 2000.
- Mondini, Marco, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Monk, Claire, "The British Heritage-Film Debate Revisited", in *British Historical Cinema. The History, Heritage, and Costume Film*, Claire Monk, Amy Sargeant, (a cura di), ebook, Abingdon; New York, Routledge, 2002, pp. 176-98.
- Moriarty, Catherine, "Private Grief and Public Remembrance: British First World War Memorials", in *War and Memory in the Twentieth Century*, Martin Evans, Ken Lunn, (a cura di), Oxford; New York, Berg, 1997, pp. 125-142.
- Moriarty, Catherine, "Review Article: The Material Culture of Great War Remembrance", *Journal of Contemporary History*, 34, 4, 1999, pp. 653-662.
- Murray, Alex, "Historical Representations. The Heritage Industry and Historiographic Metafiction. Historical Representation in the 1980s", in *The 1980s. A Decade of Contemporary British Fiction*, Emily Horton, Philip Tew, Leigh Wilson, (a cura di), London, Bloomsbury Academic, 2014, pp. 125-150.
- Neiberg, Michael S., "1917: Global War", in *The Cambridge History of the First World War. Volume I. Global War*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 110-132.
- Nora, Pierre, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, 26, 1989, pp. 7-24.
- Nora, Pierre, "Preface to English-Language Edition: From Lieux de Mémoire to Realms of Memory", in *Realms of Memory. The Construction of the French Past. Vol. 1 Conflicts and Divisions*, Pierre Nora, (a cura di), New York; Chichester, Columbia University Press, 1996, pp. xv-xxiv.
- Nora, Pierre, (a cura di), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992.
- Nünning, Ansgar, "Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s", *European Journal of English Studies*, 1, 2, 1997, pp. 217-238.
- Oliver, Graham, "Naming the Dead, Writing the Individual: Classical Traditions and Commemorative Practices in the Nineteenth and Twentieth Centuries", in *Cultures of Commemoration. War Memorials, Ancient and Modern*, Polly Low, Graham Oliver, P.J. Rhodes, (a cura di), Oxford; New York, Oxford University Press, 2012, pp. 113-134.
- Ouditt, Sharon, "Myths, Memories, and Monuments: Reimagining the Great War", in *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Vincent Sherry, (a cura di), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2005, pp. 245-260.

- Ouditt, Sharon, *Fighting Forces, Writing Women. Identity and Ideology in the First World War*, London; New York, Routledge, 1994.
- Parker, Peter, “The War That Never Becomes the Past”, *The Times Literary Supplement*, 4823, 8 settembre 1995, pp. 4-5.
- Paton, William Roger, *The Greek Anthology*, London, Heinemann, 1917.
- Peake-Tomkinson, Alex, “Hundreds of Handkerchiefs”, *The Times Literary Supplement*, 5784, 7 febbraio 2014, p. 20.
- Pennell, Catriona, “Learning Lessons from the War?”, *History & Memory*, 28, 1, 2016, pp. 36-70.
- Pennell, Catriona, “Popular History and Myth-Making: The Role and Responsibility of First World War Historians in the Centenary Commemorations, 2014-2018”, *Historically Speaking*, 13, 5, 2012, pp. 11-14.
- Potter, Matthew, “The 'Abysmal Inexcusable Middle Class', Painting, Commemoration, and the First World War”, in *The Edinburgh Companion to the First World War and the Arts*, Ann-Marie Einhaus, Katherine Isobel Baxter, (a cura di), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, pp. 111-132.
- Prior, Robert, Trevor Wilson, “Debate: Paul Fussell at War”, *War in History*, 1, 1, 1994, pp. 63-80.
- Prior, Robert, Trevor Wilson, “Review Article: The First World War”, *Journal of Contemporary History*, 25, 2, 2000, pp. 319-328.
- Prior, Robin, “The Western Front”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume I. Global War*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 204-233.
- Prost, Antoine, “The Dead”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 561-591.
- Rasmussen, Anne, “The Spanish Flu”, in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 334-357.
- Renard, Virginie, “Reaching Out to the Past': Memory in Contemporary British First World War Narratives”, in *British Popular Culture and the First World War*, Jessica Meyer, (a cura di), Leiden, Brill, 2008, pp. 285-304.
- Renard, Virginie, *The Great War and Postmodern Memory. The First World War in Late 20th-Century British Fiction (1985-2000)*, Brussels, Peter Lang, 2013.
- Rennison, Nick, *Contemporary British Novelists*, London; New York, Routledge, 2005.
- Ricoeur, Paul, “Narrative Time”, *Critical Inquiry*, 7, 1, 1980, pp. 169-190.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio* [2000], Milano, Cortina, 2003.
- Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto. Volume III. Il tempo raccontato* [1985], Milano, Jaca Book, 1999.
- Rigney, Ann, “Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans”, *Poetics Today*, 25, 2, 2004, pp. 361-396.
- Rigney, Ann, *Imperfect Histories. The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*,

- Ithaca; London, Cornell University Press, 2001.
- Rivers, William H.R., *Conflict and Dream*, London, Kegan Paul, 1923.
- Rivers, William H.R., *Instinct and the Unconscious*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.
- Robinson, Alan, *Narrating the Past. Historiography, Memory and the Contemporary Novel*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Rossi, Umberto, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Sabinarz, Natalia, "Intertextual Relations between Siegfried Sassoon's and Wilfred Owen's Poems and Pat Barker's Novel *Regeneration*", in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, pp. 140-151.
- Scanlan, Margaret, "The Recuperation of History in British and Irish Fiction", in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 144-159.
- Scates, Bruce, Rebecca Wheatley, "War Memorials", in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Jay Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 528-556.
- Scofield, Martin, (a cura di), *Wordsworth and Coleridge. Lyrica Ballads and Other Poems*, Ware, Wordsworth Editions, 2003.
- Scutts, Joanna, "Battlefield Cemeteries, Pilgrimage, and Literature after the First World War: The Burial of the Dead", *English Literature in Transition, 1880-1920*, 52, 4, 2009, pp. 387-416.
- Scutts, Joanna, "The 'War Books Boom': Resisting and Rewriting First World War Commemoration", in *Literatures of War*, Richard Pine, Eve Patten, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2008.
- Shaffer, Brian W., (a cura di), *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007.
- Shay, Jonathan, *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York; London, Scribner, 1994.
- Shay, Jonathan, *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, New York, Scribner, 2002.
- Sheffield, Gary, *Forgotten Victory. The First World War. Myths and Realities*, London, Headline Book Publishing, 2001.
- Shepherd, Ben, "Digging up the Past", *The Times Literary Supplement*, 4851, 22 marzo 1996, pp. 12-13.
- Sherry, Vincent, (a cura di), *The Cambridge Companion to the Literature of the First World War*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2005.
- Showalter, Elaine, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* [1985], New York, Penguin, 1987.

- Silkin, Jon, *Out of Battle. The Poetry of the Great War*, London, Oxford University Press, 1972.
- Smith, Leonard V., "Paul Fussell's *The Great War and Modern Memory: Twenty-Five Years Later*", *History and Theory*, 40, 2, 2001, pp. 241-260.
- Sokolowska-Paryz, Marzena, "Re-Imagining the Thiepval Memorial to the Missing of the Somme in Contemporary British Writing", in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, pp. 92-109.
- Sokolowska-Paryz, Marzena, "The Great War in Detective Fiction", in *The Great War. From Memory to History*, Kellen Kurschinski, Steve Marti, Alicia Robinet, Matt Symes, Jonathan F. Vance, (a cura di), Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2015, pp. 79-98.
- Sokolowska-Paryz, Marzena, *Reimagining the War Memorial, Reinterpreting the Great War. The Formats of British Commemorative Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2012.
- Steveker, Lena, "Reading Trauma in Pat Barker's Regeneration Trilogy", in *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Susana Onega, Jean-Michel Ganteau, (a cura di), Amsterdam; New York, Rodopi, 2011, pp. 21-36.
- Stone, Martin, "Shellshock and the Psychologists", in *The Anatomy of Madness. Essays in the History of Psychiatry. Volume II*, William F. Bynum, Roy Porter, Michael Shepherd, (a cura di), London; New York, Tavistock, 1985, pp. 242-271.
- Strehlau, Nelly, "Why Is It Different From Before the War?": The Portrayal of the Great War and Its Aftermath in *Downton Abbey*", in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, pp. 163-178.
- Taylor, Alan John P., *The First World War. An Illustrated History*, London, Hamish Hamilton, 1963.
- Tew, Philip, *The Contemporary British Novel*, London; New York, Continuum, 2007.
- Todman, Dan, "The First World War in Contemporary British Popular Culture", in *Untold War. New Perspectives in First World War Studies*, Heather Jones, Jennifer O'Brien, Christoph Schmidt-Supprian, (a cura di), Leiden, Brill, 2008, pp. 417-441.
- Todman, Dan, *The Great War. Myth and Memory*, London, Hambleton, 2005.
- Tolan, Fiona, "Painting While Rome Burns": Ethics and Aesthetics in Pat Barker's 'Life Class' and Zadie Smith's 'On Beauty'", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 29, 2, 2010, pp. 375-393.
- Vansina, Jan, *Oral Tradition as History*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- Wells, Lynn, "A. S. Byatt's *Possession: A Romance*", in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 538-549.
- Wheeler, Pat, *Sebastian Faulks's Birdsong. A Reader's Guide*, London; New York, Continuum, 2002.
- White, Hayden, "Interpretation in History", in *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 51-80.

- White, Hayden, "The Historical Text as Literary Artifact", *Clio*, 3, 3, 1974, pp. 277-303.
- White, Hayden, "The Narrativization of Real Events", *Critical Inquiry*, 7, 4, 1981, pp. 793-798.
- White, Hayden, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory*, 23, 1, 1984, pp. 1-33.
- White, Hayden, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", in *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1987, pp. 1-25.
- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- White, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1987.
- White, Hayden, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1990.
- Whitehead, Anne, "Pat Barker's Regeneration Trilogy", in *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Brian W. Shaffer, (a cura di), Malden MA; Oxford, Blackwell Publishing, 2007, pp. 550-560.
- Whitehead, Anne, "War and Beauty: The Act of Unmasking in Pat Barker's Toby's Room and Louisa Young's My Dear, I Wanted to Tell You", in *The Recovery of Beauty. Arts, Culture, Medicine*, Corinne Saunders, Jane Macnaughton, David Fuller, (a cura di), Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 217-234.
- Whitehead, Anne, Marie Cecilie Stern-Peltz, *Beyond Shell-Shock. Care, Trauma and the First World War in British Fiction*, Newcastle upon Tyne, Newcastle University, 2016.
- Whitehead, Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- Widdowson, Peter, "Writing Back': Contemporary Re-Visionary Fiction", *Textual Practice*, 20, 3, 2006, pp. 491-507.
- Widdowson, Peter, *Literature*, London; New York, Routledge, 1999.
- Wieckowska, Katarzyna, "The Great War, Heroic Manhood, and Rudyard Kipling's Work", in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, pp. 50-64.
- Wilson, Leigh, "Historical Representations. Reality Effects: The Historical Novel and the Crisis of Fictionality in the First Decade of the Twenty-First Century", in *The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction*, Nick Bentley, Nick Hubble, Leigh Wilson, (a cura di), London, Bloomsbury Academic, 2015, pp. 145-171.
- Wilson, Ross J., "It Still Goes On: Trauma and the Memory of the First World War", in *The Great War in Post-Memory Literature and Film*, Martin Löschnigg, Marzena Sokolowska-Paryz, (a cura di), Berlin, De Gruyter, 2014, pp. 43-57.
- Wilson, Ross J., "Still Fighting in the Trenches: 'War Discourse' and the Memory of the First World War in Britain", *Memory Studies*, 8, 4, 2015, pp. 454-469.

- Wilson, Ross J., "Memory and Trauma: Narrating the Western Front 1914-1918", *Rethinking History*, 13, 2, 2009, pp. 251-267.
- Wilson, Ross J., "The Trenches in British Popular Memory", *InterCulture*, 5, 2, 2008, pp. 109-118.
- Wilson, Ross J., *Cultural Heritage of the Great War in Britain*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2013.
- Winter, Jay, "Forms of Kinship and Remembrance in the Aftermath of the Great War", in *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Jay Winter, Emmanuel Sivan, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 40-60.
- Winter, Jay, "L'influenza spagnola", in *La Prima guerra mondiale. Volume II*, Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jacques Becker, Antonio Gibelli, (a cura di), Torino, Einaudi, 2007, pp. 283-288.
- Winter, Jay, "Shell Shock", in *The Cambridge History of the First World War. Volume III. Civil Society*, Winter, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 310-333.
- Winter, Jay, "Shell-Shock and the Cultural History of the Great War", *Journal of Contemporary History*, 35, 1, 2000, pp. 7-11.
- Winter, Jay, "Sites of Memory and the Shadow of War", in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Astrid Erll, Ansgar Nünning, (a cura di), Berlin; New York, De Gruyter, 2008, pp. 61-74.
- Winter, Jay, (a cura di), *The Cambridge History of the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Winter, Jay, Antoine Prost, *The Great War in History. Debates and Controversies, 1914 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Winter, Jay, Emmanuel Sivan, "Setting the Framework", in *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Jay Winter, Emmanuel Sivan, (a cura di), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 6-39.
- Winter, Jay, Emmanuel Sivan, (a cura di), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Winter, Jay, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th Century*, New Haven; London, Yale University Press, 2006.
- Winter, Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Winter, Jay, *The Great War and the British People*, London, Macmillan, 1985.
- Wiśniewski, Jacek, "What Will They Do When I Am Gone?": Thomas Hardy and Edward Thomas as Poets of War", in *Re-Imagining the First World War. New Perspectives in Anglophone Literature and Culture*, Anna Branach-Kallas, Nelly Strehlau, (a cura di), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015, pp. 36-49.
- Yealland, Lewis R., *Hysterical Disorders of Warfare*, London, Macmillan, 1918.

Risorse Elettroniche

- “Untold stories of the war”, *The Guardian*, 26 luglio 2014. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2014/jul/26/untold-stories-first-world-war-leading-writers>. Visualizzato il 8/12/2018.
- Abbazia di Westminster (sito ufficiale). Accessibile a: <https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/unknown-warrior/>. Visualizzato il 27/07/2018.
- African and Caribbean War Memorial (sito ufficiale). Accessibile a: <http://www.acmemorial.com>. Visualizzato il 30/07/2018.
- Bamji, Andrew, *The Gillies Archives from Queen Mary's Hospital, Sidcup*. Accessibile a: <http://www.gilliesarchives.org.uk/index.htm>. Visualizzato il 21/10/2018.
- Cameron, David, *Speech at Imperial War Museum on First World War centenary plans*, London, 11 ottobre 2012. Accessibile a: <https://www.gov.uk/government/speeches/speech-at-imperial-war-museum-on-first-world-war-centenary-plans>. Visualizzato il 18/08/2018.
- Canongate Myth Series* Accessibile a: <https://canongate.co.uk/collections/the-myths/>. Visualizzato il 30/10/2018.
- Commonwealth War Graves Commission (sito ufficiale). Accessibile a: <https://www.cwgc.org/>. Visualizzato in varie date.
- de Groot, Jerome, “The Power of the Past: how historical fiction has regained its gravitas”, *The Guardian*, 30 settembre 2009. Accessibile a <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2009/sep/28/historical-fiction-booker-prize-hilary-mantel>. Visualizzato il 10/11/2017.
- Department for Digital, Culture, Media & Sport, *World War I Centenary – Culture Secretary Maria Miller names first members of advisory group to oversee plans*, 11 gennaio 2013. Accessibile a <https://www.gov.uk/government/news/world-war-i-centenary-culture-secretary-maria-miller-names-first-members-of-advisory-group-to-oversee-plans>. Visualizzato il 29/07/2017.
- Dunmore, Helen, *The Duration*, 2013. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/26/helen-dunmore-cynthia-asquith-war-poem>. Visualizzato il 8/12/2018.
- Einhaus, Ann-Marie, Catriona Pennell, *The First World War in the Classroom. Teaching and the Construction of Cultural Memory. Final Project Report, May 2014*, University of Exeter, 2014. Accessibile a <http://ww1inthe classroom.exeter.ac.uk/>. Visualizzato il 11/10/2017.
- Faces of Battle (dal sito ufficiale dell'artista Paddy Hartley). Accessibile a: <http://paddyhartley.com/faces-of-battle/>. Visualizzato il 28/10/2018.
- Faulks, Sebastian, “Back to the first world war front line with Tommy”, *The Guardian*, 15 settembre 1993. Accessibile a <https://www.theguardian.com/world/2017/sep/15/sebastian-faulks-birdsong-first-world-war-front-line-1993>. Visualizzato il 07/08/2018.
- Flood, Alison, “Hard times: 20th century conflict dominates historical fiction”, *The Guardian*, 4 ottobre 2017. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/04/20th-century-dominates-historical-fiction-walter-scott-prize>. Visualizzato il 10/10/2017.

- Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies (sito ufficiale). Accessibile a: <https://fortunoff.library.yale.edu>. Visualizzato il 25/06/2019.
- Frost, Adam, "How to win the Booker Prize – in charts", *The Guardian*, 16 ottobre 2012. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/datablog/gallery/2012/oct/16/how-win-booker-prize-charts>. Visualizzato il 29/12/2017.
- Gove, Michael, "Why does the Left insist on belittling true British heroes?", *Daily Mail*, 2 gennaio 2014. Accessibile a <http://www.dailymail.co.uk/debate/article-2532930/MICHAEL-GOVE-Why-does-Left-insist-belittling-true-British-heroes.html>. Visualizzato il 16/08/2018.
- Imperial War Museums (sito ufficiale). Accessibile a: <https://www.iwm.org.uk/>. Visualizzato in varie date.
- Kendall, Tim, "Brian Gardner: Up the Line to Death", *War Poetry*, 9 ottobre 2010. Accessibile a: <http://war-poets.blogspot.com/2010/10/brian-gardner-up-line-to-death.html>. Visualizzato il 24/07/2018.
- King James Bible*. Accessibile a: <https://www.kingjamesbibleonline.org>. Visualizzato il 30/06/2019.
- Last Post Association, *What is the Last Post?*, Accessibile a: <http://www.lastpost.be/en/home>. Visualizzato il 30/07/2018.
- Lee, Hermione, "Toby's Room by Pat Barker. Review", *The Guardian*, 10 agosto 2012. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/10/toby-room-pat-barker-review>. Visualizzato il 25/11/2018.
- MacCallum-Stewart, Esther, "The Cause of Nowadays and the End of History: First World War Historical Fiction", *Working Papers on the Web*, 9, 2006. Accessibile a: <https://extra.shu.ac.uk/wpw/historicising/MacCallum-Stewart.htm>. Visualizzato il 29/07/2017.
- Man Booker Prize (sito ufficiale). Accessibile a: <http://themanbookerprize.com/>. Visualizzato il 5/01/2018.
- Mantel, Hilary, "The Day Is for the Living", *The BBC Radio 4 Reith Lectures*, Manchester, 13 giugno 2017. Accessibile a: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b08tcbrp>. Visualizzato il 6/10/2017.
- Merritt, Stephanie, "The Lie by Helen Dunmore. Review", *The Guardian*, 12 gennaio 2014. Accessibile a: <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/12/helen-dunmore-the-lie-review>. Visualizzato il 7/12/2018.
- National Heritage Act* (1980). Accessibile a: <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1980/17/contents>. Visualizzato il 22/02/2018.
- Sassoon, Siegfried, *Finished with the War. A Soldier's Declaration*. Accessibile a https://www.wwnorton.com/college/english/nael/20century/topic_1_05/ssassoon.htm. Visualizzato il 28/06/2018.
- Simmers, George, "Pat Barker's 'Toby's Room'", *Great War Fiction*, 25 settembre 2012. Accessibile a: <https://greatwarfiction.wordpress.com/2012/09/25/pat-barkers-tobys-room/>. Visualizzato il 25/11/2018.
- The Walter Scott Prize for Historical Fiction (sito ufficiale). Accessibile a: <http://www.walterscottprize.co.uk>. Visualizzato il 13/12/2017.

- War and Medicine (dal sito ufficiale della Wellcome Collection). Accessibile a: <https://wellcomecollection.org/exhibitions/W302KCKAACcAPqi5>. Visualizzato il 28/10/2018.
- Young, Louisa, “Wigtown Festival: Louisa Young on My Dear, I Wanted to Tell You; Louisa Young's Latest Novel My Dear, I Wanted to Tell You, Was Inspired by the Work of Her Grandmother, Widow of Captain Scott”, *The Telegraph Online*, 14 September 2012. Accessibile a: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/9541310/Wigtown-Festival-Louisa-Young-on-My-Dear-I-Wanted-to-Tell-You.html>. Visualizzato il 28/10/2018.
- Young, Louisa, (sito ufficiale). Accessibile a: <http://www.louisayoung.co.uk>. Visualizzato il 25/09/2018.

Altre fonti

- “The First Official Reports”, *The Daily Chronicle*, 3 luglio 1916.
- A Passage to India*. Sceneggiatura: David Lean. Regia: David Lean. Interpreti: Peggy Ashcroft, Judy Davis, James Fox, Alec Guinness. Thorn EMI, HBO, 1984.
- A Room with a View*. Sceneggiatura: Ruth Prawer Jhabvala. Regia: James Ivory. Interpreti: Maggie Smith, Denholm Elliott, Judi Dench, Simon Callow, Helena Bonham Carter, Julian Sands, Daniel Day-Lewis. Merchant Ivory Productions, 1985.
- All Quiet on the Western Front*. Sceneggiatura: Maxwell Anderson, George Abbot, et al., Regia Lewis Milestone. Interpreti: Lew Ayres, Louis Wolheim, John Wray, Arnold Lucyand, Ben Alexander. Universal Pictures, 1930. La pellicola ricevette l'Oscar al miglior film e l'Oscar alla miglior regia nel novembre del 1930.
- Atonement*. Sceneggiatura: Christopher Hampton. Regia: Joe Wright. Interpreti: James McAvoy, Keira Knightley, Saoirse Ronan. Universal Pictures, 2007.
- Beneath Hill 60*. Sceneggiatura: David Roach. Regia: Jeremy Sims. Interpreti: Brendan Cowell, Gyton Grantley, Aden Young, Bella Heathcote. Paramount Pictures, 2010.
- Birdsong*, di Rachel Wagstaff. Regia: Trevor Nunn. Interpreti: Ben Barnes, Genevieve O'Reilly. Comedy Theatre, Londra, 28 settembre 2010.
- Birdsong*. Sceneggiatura: Abi Morgan. Regia: Philip Martin. Interpreti: Eddie Redmayne, Clémence Poésy, Matthew Goode. BBC, 2012.
- Birdsong*. Sceneggiatura: Nick Stafford. Regia: Claire Grove. Interpreti: Toby Stephens, Sophie Ward. BBC Radio 4, 27 ottobre, 3 novembre, 10 novembre, 1997.
- Blackadder*. Sceneggiatura: Richard Curtis, Rowan Atkinson (stagione 1), Ben Elton (stagione 2-4). Regia: John Lloyd. Interpreti: Rowan Atkinson, Tony Robinson, Tim McInnerny, Miranda Richardson, Stephen Fry, Hugh Laurie. BBC, 1983-1989.
- Brideshead Revisited*. Sceneggiatura: Derek Granger. Regia: Charles Sturridge, Michael Lindsay-Hogg. Interpreti: Jeremy Irons, Anthony Andrews. Granada Television, 1981.
- Britten, Benjamin, *War Requiem*, Op. 66, London, Boosey & Hawkes, 1962.

Bruegel il Vecchio, Pieter, *Parabola dei ciechi*, Museo nazionale di Capodimonte, Napoli.

Chariots of Fire. Sceneggiatura: Colin Welland. Regia: Hugh Hudson. Interpreti: Ben Cross, Ian Charleson, Nigel Havers. Allied Star Ltd, 1981.

Chilton, Charles, *The Long Long Trail*. Interpreti: Andrew Faulds. BBC Home Service, 27 dicembre 1961.

Downton Abbey. Sceneggiatura: Julian Fellowes. Regia: Julian Fellowes. Interpreti: Hugh Bonneville, Elizabeth McGovern, Michelle Dockery, Laura Carmichael, Jessica Brown Findlay. ITV Studios, 2010-2015.

J'Accuse. Sceneggiatura: Abel Gance. Regia: Abel Gance. Interpreti: Romuald Joubé, Maxime Desjardins, Séverin-Mars. Pathé Frères, 1919.

Lewis, Percy Wyndham, *A Battery Shelled*, Imperial War Museum, Londra.

Littlewood, Joan, Theatre Workshop, *Oh What a Lovely War*. Regia: Joan Littlewood. Interpreti: Theatre Workshop. Londra, Theatre Royal Stratford East 19 marzo 1963.

Longstaff, Will, *Menin Gate at Midnight*, Australian War Memorial, Canberra.

Mantegna, Andrea, *Cristo morto*, Pinacoteca di Brera, Milano.

Nash, Paul, *The Menin Road*, Imperial War Museum, Londra.

Oh! What a Lovely War. Sceneggiatura: Len Deighton. Regia: Richard Attenboroug. Interpreti: Maggie Smith, Dirk Bogarde, Phyllis Calvert. Paramount Pictures, 1969.

Peaky Blinders. Sceneggiatura: Steven Knight. Regia: Otto Bathurst (stagione 1), Tom Harper (stagione 1), Colm McCarthy (stagione 2), Tim Mielants (stagione 3), David Caffrey (stagione 4), Anthony Byrne (stagione 5). Interpreti: Cillian Murphy, Paul Anderson, Helen McCrory, Sophie Rundle, Joe Cole. BBC, 2013-in produzione.

Possession, Sceneggiatura: Neil LaBute. Regia: Neil LaBute. Interpreti: Aaron Eckhart, Gwyneth Paltrow, Jeremy Northam, Jennifer Ehle. Warner Bros Pictures, 1983.

Regeneration. Sceneggiatura: Allan Scott. Regia: Gillies MacKinnon. Interpreti: Jonathan Pryce, James Wilby, Jonny Lee Miller, Stuart Bunce, Tanya Allen. BBC Films, Famous Players, Norstar, 1997.

Sherriff, Robert C., *Journey's End*. Regia: James Whale. Interpreti: Laurence Olivier, George Zucco, Maurice Evans. Apollo Theatre, Londra, 9 dicembre 1928.

Singer Sargent, John, *Gassed*, Imperial War Museum, Londra.

Stewart, Al, "Somewhere in England, 1915", in *A Beach Full of Shells*, London, EMI, 2005.

Testament of Youth. Sceneggiatura: Juliette Towhidi. Regia. James Kent. Interpreti: Alicia Vikander, Kit Harington, Taron Egerton. Lionsgate, 2014.

The French Lieutenant's Woman. Sceneggiatura: Harold Pinter. Regia: Karel Reisz. Interpreti: Meryl Streep, Jeremy Irons, David Warner. United Artists, 1981.

The Great War. Sceneggiatura: John Terraine, Corelli Barnett. Regia: Tony Essex, Gordon Watkins. Interpreti: Michael Redgrave. BBC TV, 1964.

The Libertines, *Anthems for Doomed Youth*, London, Virgin EMI, 2015.

The Monocled Mutineer. Sceneggiatura: Alan Bleasdale. Regia: Jim O'Brien. Interpreti: Paul McGann, Bill Fellows, Matthew Marsh. BBC, 1986.

The Remains of the Day. Sceneggiatura: Ruth Praver Jhabvala. Regia: James Ivory. Interpreti: Anthony Hopkins, Emma Thompson, James Fox. Merchant Ivory Productions, 1993.

The Trench. Sceneggiatura: William Boyd. Regia: William Boyd. Interpreti: Paul Nicholls, Daniel Craig, Julian Rhind-Tutt, Danny Dyer, James D'Arcy. Arts Council of England, 1999.

The Village. Sceneggiatura: Peter Moffat. Regia: Antonia Bird, Gillies MacKinnon. Interpreti: John Simm, Maxine Peake, Juliet Stevenson, Rupert Evans, Nico Mirallegro, Bill Jones, Tom Varey. BBC, 2013-2014.

Wallis, Henry, *The Death of Chatterton*, Tate Britain, Londra.

War Horse. Sceneggiatura: Lee Hall, Richard Curtis. Regia: Steven Spielberg. Interpreti: Emily Watson, David Thewlis, Peter Mullan, Niels Arestrup, Jeremy Irvine. Dreamworks, 2011.

Waterland Sceneggiatura: Peter Prince. Regia: Stephen Gyllenhaal. Interpreti: Jeremy Irons, Sinéad Cusack, Ethan Hawke, John Heard. British Screen Productions, Channel Four Films, 1983.

Wolf Hall. Sceneggiatura: Peter Straughan. Regia: Peter Kosminsky. Interpreti: Mark Rylance, Damian Lewis, Claire Foy. BBC, 2015.

Traduzioni italiane di opere inglesi sulla Grande Guerra

Aldington, Richard, *Morte di un eroe*, Milano, Mondadori, 1956.

Barker Pat, *Rigenerazione*, traduzione di Norman Gobetti; Anna Nadotti (a cura di), Genova, Il melangolo, 1997.

Barker Pat, *L'occhio nella porta*, traduzione di Norman Gobetti; Anna Nadotti (a cura di), Genova, Il melangolo, 1999.

Borden, Mary, *La zona proibita*, Carla Pomarè (a cura di), Novara, Interlinea, 2006.

Brittain, Vera, *Generazione perduta*, traduzione di Marianna D'Ezio, Firenze; Milano, Giunti, 2015.

Faulks, Sebastian, *Il canto del cielo*, traduzione di Lidia Perria, Milano, Tropea, 1995.

Graves Robert, *Addio a tutto questo*, traduzione di Annalisa Carena, Casale Monferrato, Piemme, 2005.

Graves Robert, *Addio a tutto questo*, traduzione di Annalisa Carena; con una nota di Ottavio Fatica, Milano, Adelphi, 2016.

Manning, Frederic, *Fino all'ultimo uomo*, traduzione di Franca Genta Bonelli, Casale Monferrato, Piemme, 2004.

Owen Wilfred, *Poesia di Guerra*, Sergio Rufini, (a cura di), Torino, Einaudi, 1985.

West, Rebecca, *Il ritorno del soldato*, traduzione di Paola Campioli, Milano, Mondadori, 1983.

Young Louisa, *I giorni del ritorno*, traduzione di Roberta Scarabelli, Milano, Garzanti, 2017.

Young, Louisa, *L' inverno si era sbagliato*, traduzione di Roberta Scarabelli, Milano, Garzanti, 2011.