

GERMANIA ANNO ZERO



«Germania anno zero» fra riconoscimento e rimozione del trauma storico

Germania anno zero

di Francesco Biagi

La Berlino di Germania anno zero (1948) è rappresentata – nelle prime battute del film – da un piano-sequenza che ritrae le strade di uno spazio urbano distrutto, smembrato. Vediamo solamente le ultime reliquie scheletriche di una città bombardata e – per questo – fortemente umiliata. È una città ridotta a brandelli, come la vita, l'animo e la psiche dei suoi abitanti. Le macerie dell'urbano sono specchio della distruzione umana provocata dall'esperienza bellica

In uscita del piano-sequenza, si colloca la prima scena in cui il giovane protagonista Edmund Koehler scava una profonda buca in un cimitero. La principale occupazione dei bambini nel film infatti non è giocare, ma tentare di procurarsi cibo e denaro per sopravvivere; a volte per mezzo del lavoro (nonostante non abbiano l'età e di conseguenza il certificato che permetterebbe loro di avere un'occupazione), altre volte con il furto e l'inganno. Dopo essere stato cacciato via perché accusato di rubare il lavoro agli adulti, Edmund torna a casa. Per strada assiste alla spartizione di un cavallo morto e in seguito incontra alcuni camion, dai quali cade del carbone raccolto in fretta e conservato nella borsa che indossa. Sono questi gli emblemi della vita agra della Berlino post-bellica

rappresentati da Roberto Rossellini.

La famiglia di Edmund vive in un appartamento sovraffollato e condiviso con altri nuclei familiari, a causa dello sfollamento provocato dai bombardamenti e dell'assegnazione obbligatoria, da parte delle istituzioni, di abitazioni condivise. La convivenza è difficile, gli originari padroni di casa impongono un clima teso, dovendo condividere con più persone le razioni di acqua calda ed energia elettrica. In modo particolare su Edmund esercita forti pressioni il proprietario Rademaker, il quale non perde l'occasione di lamentarsi, come di un costo economico insostenibile, dell'infermità di suo padre Koeler. La famiglia di Edmund ha a disposizione solamente una stanza e un bagno. Qui vivono il fratello ex soldato tedesco Karl-Heinz e la sorella Eva. Karl-Heinz vive nascosto in casa, temendo di essere riconosciuto e punito per la sua partecipazione alla Wehrmacht durante la guerra; Eva esce ogni sera per approfittare nei bar della compagnia dei soldati francesi e statunitensi, i quali le donano sigarette che lei conserva per barattarle al mercato nero.

Il film è fortemente caratterizzato dall'immagine di un vagabondare senza meta fra le macerie di una Berlino sventrata. Nell'Immagine-tempo Gilles Deleuze scrive che il bambino «muore di ciò che vede».

Egli vaga per la città, spesso per vincere la noia e vedere cosa accade o per recuperare del cibo. È un vagabondare che rappresenta la necessità di sopravvivere e la ricerca di un senso nella propria vita, dopo la grande distruzione umana e fisica provocata dalla guerra. Edmund personifica lo stato d'animo e la cruda realtà della vita in Germania nel secondo dopoguerra. Rossellini mette in scena una Germania devastata, incapace – simultaneamente – di vivere ma anche di morire.

Questo eterno errare per le vie della Berlino bombardata è il correlativo oggettivo di un trauma che riguarda la collettività, il tessuto umano. Il disorientamento di Edmund è il medesimo dei cittadini tedeschi incapaci di comprendere il

loro vissuto e di rielaborarne il lutto. Siamo di fronte a uno scenario antropologico che è premessa della completa rimozione della memoria di ciò che è successo. In Storia naturale della distruzione Winfried Sebald descrive come il fenomeno della rimozione abbia caratterizzato non solo la società civile tedesca, ma anche i suoi più prestigiosi interpreti letterari, i quali «rivelavano come l'esperienza di un'umiliazione nazionale senza precedenti, vissuta da milioni di persone negli ultimi anni della guerra, non avesse mai trovato modo di esprimersi a parole, mentre chi ne era stato colpito in prima persona evitava di tornarvi sopra e di trasmetterne il ricordo alle generazioni future». E poco più avanti: «La capacità che gli uomini hanno di dimenticare ciò di cui non vogliono prendere atto, di distogliere lo sguardo da quanto sta loro davanti agli occhi, fu di rado messa così bene alla prova come nella Germania di quegli anni. In un primo momento, solo perché in preda al panico, si decide di andare avanti come se non fosse accaduto nulla».

È avvenuta una vera e propria opera di superamento coatto dello stato d'animo collettivo in cui versava la Germania post-bellica, per proseguire la vita come se nulla fosse accaduto. L'esperienza collettiva del desiderio di perdita della memoria è propria soprattutto di quei popoli che sono stati costretti a sorreggere il peso del trauma di aver commesso violenza sugli altri e – contemporaneamente – di averla subita. Il popolo tedesco ha vissuto la condizione di carnefice per l'ampio consenso attribuito al nazismo, ma anche di vittima dei traumi della guerra, in modo particolare per i violenti bombardamenti civili da parte degli Alleati.

Questa doppia esperienza di carnefice e vittima alimenta la costruzione di un'immagine di sogno del trauma subito, riconfigurandolo all'interno di un quadro mitico e sostanzialmente falso. Il trauma è inghiottito in un nucleo utopico apparente: se non risolto, riemergerà nel futuro sotto altre forme patologiche. Scrive Clara Mucci, psicologa clinica

di orientamento psicanalitico, studiosa del trauma storico nel Novecento: «Allo scopo di sviluppare una piena comprensione della storia traumatica, il sopravvissuto deve riesaminare le questioni morali della colpa e della responsabilità e ricostruire un sistema di credenze che dia senso alla sua immeritata sofferenza», poi prosegue: «L'impatto del trauma è distruttivo delle fondamentali certezze culturali e psicologiche che guidano la nostra vita, così da paralizzarci a livello affettivo e cognitivo. [...] Conoscere certi eventi e inserirli nell'ordine delle cose sembra insopportabile».

Il padre Koeler, dopo essere stato ricoverato per un breve periodo in ospedale (luogo in cui ha potuto mangiare del cibo migliore rispetto ai miseri pasti consumati a casa), rimprovera il figlio Karl-Heinz di non essersi ancora costituito come gli altri ex soldati dell'esercito tedesco. Nell'ammonire il figlio pronuncia queste parole:

Se almeno fosse viva vostra madre, ma anche lei mi è stata tolta. Tutto mi è stato tolto. Il mio denaro dall'inflazione, i miei figli da Hitler. Avrei dovuto ribellarmi, ma ero troppo debole, come tanti della mia generazione. Abbiamo visto venire la sciagura e non l'abbiamo arrestata e oggi ne subiamo le conseguenze. Oggi paghiamo per i nostri errori, tutti! Io come te! Solo dobbiamo essere coscienti della nostra colpa perché con le lamentele non si risolve nulla.

Rossellini fa parlare il vecchio padre, che imputa la catastrofe nazista alla perversione delle ideologie, eludendo le responsabilità politiche di chi aderì con convinzione al regime totalitario⁸. Ne è un'ulteriore prova l'epigrafe che compare all'inizio del film:

Quando le ideologie si discostano dalle leggi eterne della morale e della pietà cristiana, che sono alla base della vita degli uomini, finiscono per diventare criminale follia. Persino la prudenza dell'infanzia ne viene contaminata e trascinata da un orrendo delitto ad un altro non meno grave, nel quale, con la ingenuità propria dell'innocenza, crede di trovare una liberazione dalla colpa.

Il vecchio padre di Edmund giustifica il terribile passato con

la «troppa debolezza» della sua generazione, e vede nella miseria in cui è costretto a vivere un giusto contrappasso. Attraverso le sue parole, si rivela la rimozione delle autentiche cause che hanno ridotto la Germania sotto il giogo del totalitarismo nazista. Il regista stesso considera cause del nazismo le ideologie che hanno violato le leggi morali e religiose diventando «criminale follia», prefigurando il parricidio di Edmund entro la dissennatezza ideologica della politica hitleriana. Filosofi come Hannah Arendt e Claude Lefort hanno dimostrato, attraverso i loro studi, come sia un grave errore non interrogarsi sullo statuto totalitario della politica nel Novecento, derubricando tale evento a semplice «follia umana». Non è certo la sede per argomentare le ragioni storiche e politiche dei totalitarismi, ma imputare questi eventi alla pazzia dell'uomo equivale alla volontà di rimuovere una memoria ancora non compresa.

Il neorealismo rosselliniano di Germania anno zero ha diversi meriti, ma anche altrettante lacune che evidenziano l'attitudine a eliminare dalla memoria collettiva alcuni avvenimenti tragici. Se da una parte ben interpreta la rimozione del trauma vissuta dal popolo tedesco nel secondo dopoguerra, dall'altra il regista non nomina nel film l'olocausto degli ebrei. Rossellini ha progettato e realizzato un film sulla Germania bombardata senza menzionare le deportazioni e lo sterminio nei campi di concentramento. Non si tratta chiaramente di un'opera di negazionismo, ma dobbiamo essere capaci di comprendere e analizzare questa pesante assenza. In *Rifondare gli italiani?* lo storico Gaspare De Caro avanza l'ipotesi che il fenomeno neorealista (come tutto il cinema del secondo dopoguerra) abbia svolto un ruolo egemone – nella cultura e nell'immaginario collettivo italiano – al servizio della riconciliazione e dell'unità nazionale. Gran parte della storia del cinema neorealista è attraversata da una *naturalis oboedientia* verso il potere costituito, il quale aveva la necessità non solo di ricostruire l'Italia, ma – in modo particolare – gli italiani, divisi dalla guerra civile¹²

fra il fascismo e l'antifascismo. Dovevano essere riscritte le regole di un inedito sentire comune. La cultura italiana e la percezione del recente passato dovevano essere ricodificate, i vissuti traumatici della guerra dovevano essere dimenticati per ricostruire una "nuova fraternità" del popolo italiano, che si preparava alla ricostruzione e al benessere della società dei consumi. L'antagonismo radicale fra i valori e il vissuto fascista e i valori e il vissuto antifascista, durante la Resistenza, rimane ancora un doloroso trauma da rimuovere, per chi è incapace di affrontarlo nella sua complessità e soprattutto nel riconoscimento delle responsabilità politiche e umane della guerra civile.

La rimozione dello sterminio del popolo ebraico caratterizza tutta la trilogia della guerra di Rossellini (ovvero Roma città aperta e Paisà), come gran parte della storiografia dell'epoca. L'immaginario della Seconda guerra mondiale non era ancora così strettamente legato all'esperienza della Shoah, ma circoscritto alla distruzione e alla violenza della guerra. Rossellini e il suo cinema si adattano al clima generale, e il suo neorealismo rappresenta esclusivamente una parte di quel vissuto, rinunciando a un ruolo più complesso della memoria e della testimonianza.

Malgrado queste omissioni, il film ha un pregio indiscutibile che lo rende quasi un *unicum*, per la capacità di mostrare, attraverso la pellicola cinematografica, la distruzione della guerra in Germania. La rappresentazione degli scenari urbani distrutti, immaginata da Rossellini, non solo documenta la Berlino sventrata dalle bombe, ma diviene anche metafora dello smembramento interiore dei suoi abitanti. Il trauma e la desolazione della misera vita che conducono i cittadini berlinesi si rispecchia nella demolizione degli edifici urbani. Questo *fil rouge* si intreccia in modo reciproco, ed è il pregio maggiore dell'opera di Rossellini. Una delle scene più significative è quella in cui Edmund vende a dei soldati alleati alcuni vecchi dischi, i quali contengono i lunghi discorsi del Führer. Mentre il grammofono riproduce la voce del dittatore nazista, vediamo un piano-sequenza che riprende

dall'alto gli edifici sventrati della Berlino bombardata. La voce di Hitler è sovrapposta all'annientamento urbano degli edifici. La potenza del Reich inseguita dal nazismo si riduce ai brandelli di mattoni e cemento; all'interno di queste immagini il dolore del trauma bellico emerge nella sua totalità distruttiva. È un incubo che ritorna per pochi secondi nella mente del ragazzo.

Germania anno zero si conclude con il suicidio di Edmund, distrutto interiormente dal parricidio che ha commesso poiché convinto dal suo ex maestro nazista Enning (caratterizzato da pulsioni pedofile) della naturale giustizia della morte dei più deboli e fragili: degni di vivere sono solamente i più forti. Il ragazzino è sedotto dallo spietato darwinismo sociale nazista di Enning. L'uccisione del padre avviene attraverso la somministrazione di un veleno da parte del figlio, quasi fosse una medicina in grado di curare la sua infermità. Edmund dopo l'assassinio corre da Enning il quale però lo rimprovera, rifiutando qualsiasi responsabilità per il gesto compiuto dal ragazzino. Edmund, incapace ormai di vivere il dolore interiore che prova, si suicida, lasciandosi cadere da un alto palazzo in parte divelto dalle bombe.

Il suicidio di Edmund diviene metafora di una Germania in preda a una catastrofe per la quale non è data alcuna catarsi. La rimozione della colpa collettiva è divenuta irrealizzabile. L'«anno zero» della Germania si prolunga, è un periodo storico dal quale non è possibile uscire, o meglio, Rossellini rappresenta – attraverso il linguaggio cinematografico – la paralisi del trauma nel quale è stretto – come una morsa – il popolo tedesco. Edmund sceglie di mettere fine alla propria vita non intravedendo alcuna speranza dopo il parricidio commesso. Per la Germania, dopo il totalitarismo nazista e dopo la distruzione subita, pare non esserci alcuna possibilità di senso e motivo per vivere. Rossellini riesce a tratteggiare molto bene lo stato d'animo di un popolo che ha vissuto la situazione di essere – nel medesimo tempo – vittima e carnefice. Il film, in conclusione, permane nel guado profondo che si spalanca tra il riconoscimento e la rimozione

dei traumi che hanno attraversato la Germania nella prima metà del Novecento. Ma quale significato assume oggi lo scenario di Germania anno zero? L'interrogativo per il momento non può che rimanere irrisolto. Da quelle macerie è nata la Germania protagonista dei mercati internazionali, la stessa che detta le regole del neoliberismo in Europa, stringendo le nazioni più deboli e indebitate nella morsa dell'austerità. È forse necessario, ora più che mai, riflettere sugli attuali avvenimenti europei, proprio a partire da quella memoria rimossa che abbiamo brevemente tratteggiato. Il trauma tedesco è il fondamento del modo in cui è oggi realizzata l'unità dell'Europa. Comprendere il rimosso di un simile trauma, potrebbe forse migliorare i nostri strumenti di indagine per affrontare – e comprendere – le contraddizioni del nostro presente.

1 Cfr. «Nella città in demolizione o in ricostruzione, il neorealismo fa proliferare gli spazi qualsiasi, cancro urbano, tessuto sdifferenziato, terreni incolti» (G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, p. 241).

2 G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 12.

3 W. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004, p. 8.

4 Ivi, p. 47.

5 J. Friedrich, *La Germania bombardata. La popolazione tedesca sotto gli attacchi alleati. 1940-1945*, Milano, Mondadori, 2004.

6 C. Mucci, *Il dolore estremo. Il trauma da Freud alla shoah*, Roma, Borla, 2008, pp. 94-95.

7 Ivi, p. 100.

8 G. De Caro, *Rifondare gli italiani? Il cinema del neorealismo*, Milano, Jaca Book, 2014, p. 70.

9 H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Edizioni di Comunità, 1999; Id., *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti, 1991.

10 C. Lefort, «L'immagine del corpo e il totalitarismo», in S. Forti (a cura di), *La filosofia di fronte all'estremo*.

Totalitarismo e riflessione filosofica, Torino, Einaudi, 2004; Id., «La logique totalitarie», in Id., L'invention démocratique, Paris, Fayard, 1981; Id., Éléments d'une critique de la bureaucratie, Paris, Gallimard, 1979; Id., «La questione della democrazia», in Id., Saggi sul politico, Bologna, Il Ponte, 2007.

11 G. De Caro, Rifondare gli italiani? Il cinema del neorealismo cit., pp. 74-75.

12 Cfr.: C. Pavone, Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

13 G. De Caro, Rifondare gli italiani? Il cinema del neorealismo cit., p. 74.

14 Ivi, p. 44.

6 gennaio 2017, pubblicato da Il Ponte