

Comparatismi 6 2021

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20211851>

Hiroshima mon amour

Narrare per ricordare, ricordare per dimenticare

Eleonora Fracalanza

Abstract • Di fronte all'impossibilità di testimoniare attraverso un documentario l'orrore causato dall'esplosione atomica di Hiroshima, Alain Resnais e Marguerite Duras decidono di presentare il trauma patito dalla popolazione raccontando un incontro passionale tra un architetto giapponese e un'attrice francese; tale incontro ha luogo in una Hiroshima ricostruita dodici anni dopo la catastrofe. In *Hiroshima mon amour* la Storia collettiva viene a iscriversi in una storia individuale: dall'impossibilità di dire il trauma di Hiroshima scaturisce la possibilità per la francese di raccontare il suo trauma personale, un trauma lontano nel tempo, sepolto nell'oblio, e che, a causa di una mancata simbolizzazione, inevitabilmente riaffiora. Tale simbolizzazione trova ora, a Hiroshima, la possibilità di compiersi attraverso l'incontro con il giapponese, che, favorendo l'insorgere di un amore transferale, permette alla donna di riappropriarsi, *après-coup*, della sua storia, e anche di ritrovare «il gusto per un amore impossibile».

Parole chiave • Marguerite Duras; Jacques Lacan; Trauma; Ripetizione; Memoria; Oblio

Abstract • Faced with the impossibility of witnessing to the horror of the atomic explosion in Hiroshima through a documentary, Alain Resnais and Marguerite Duras decided to present such an event by recounting a passionate encounter between a Japanese architect and a French actress. This encounter takes place in a reconstructed Hiroshima twelve years after the catastrophe. *Hiroshima mon amour* may be said to inscribe the collective history into an individual story: from the impossibility of telling the trauma of Hiroshima arises the possibility for the female protagonist to tell her personal trauma, a trauma that is far away in time, somehow buried in the oblivion, and that, due to a lack of symbolization, is destined to resurface. This missing symbolization finds now, in Hiroshima, the possibility to be fulfilled through the encounter with the Japanese who, favouring the onset of a transference love, gives the woman a chance to regain possession of her history, albeit *après-coup*, and ultimately to find "the taste for an impossible love".

Keywords • Marguerite Duras; Jacques Lacan; Trauma; Repetition; Memory; Oblivion

Ledizioni 

Hiroshima mon amour

Narrare per ricordare, ricordare per dimenticare

Eleonora Fracalanza

I. «Impossibile parlare di Hiroshima»

Frutto della collaborazione tra il regista Alain Resnais e Marguerite Duras che nel 1961 riceverà la candidatura agli Oscar per la migliore sceneggiatura originale, *Hiroshima mon amour* viene presentato il 7 maggio del 1959 in occasione della dodicesima edizione del Festival di Cannes.¹ Pur figurando in terza posizione sulla lista proposta dalla Commissione francese delle selezioni, dopo *I 400 colpi* di François Truffaut e *Orfeo negro* di Albert Camus, il film, giudicato assolutamente inopportuno dal Quai d'Orsay, non viene ammesso alla competizione ufficiale per timore di offendere la sensibilità della delegazione americana presente al Festival.

Nonostante l'immediato entusiasmo manifestato soprattutto da alcuni autori della *Nouvelle Vague*, nel corso della tavola rotonda che i "Cahiers du cinéma" dedicano a *Hiroshima mon amour*, anche Jean-Luc Godard, dopo aver puntualizzato che si tratta di *letteratura* più che di un lavoro cinematografico, esprime un certo fastidio, una specie di imbarazzo dovuto all'"amoralità" di alcune scene del film: «In fondo, quello che mi disturba in *Hiroshima* è che le immagini della coppia che fa l'amore in primo piano mi fanno paura proprio come quelle delle ferite, sempre in primo piano, causate dalla bomba atomica. Vi è qualcosa non di immorale, ma di amorale, nel mostrare così l'amore o l'orrore con gli stessi primi piani».²

La prima sequenza di *Hiroshima mon amour* è costituita dal susseguirsi per dissolvenza incrociata di cinque primi piani che mostrano i corpi nudi abbracciati di una coppia di amanti:

*Si vedono solo queste due spalle, sono tagliate dal corpo all'altezza della testa e dei fianchi. Queste due spalle premono l'una contro l'altra e sembrano bagnate di ceneri, di pioggia, di rugiada o di sudore, come si vuole.
[...] Dovrebbe derivarne un'impressione molto violenta, molto contraddittoria, di freschezza e di desiderio. (HMA 15)*³

Improvvisamente, all'inquadratura delle mani – mani femminili che si muovono sinuose sul corpo dell'amante durante l'amplesso – iniziano ad alternarsi le immagini del disastro di Hiroshima: ospedale, museo, palazzi distrutti, campi desolati, fotografie, sequenze di

¹ Il presente articolo costituisce il capitolo 3.2 del libro *L'incontro e i suoi destini. Marguerite Duras con Jacques Lacan*, Milano-Udine, Mimesis, in corso di pubblicazione.

² Jean-Luc Godard, *Table ronde sur Hiroshima mon amour*, «Cahiers du cinéma», 97, luglio 1959, cit. in Marguerite Duras, *La passione sospesa. Intervista con Leopoldina Pallotta della Torre* [1989], Milano Archinto, 2013, p. 163, n. 48.

³ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* [1960], trad. di Angelo Morino, Milano, Mondadori, 1990. Quando non altrimenti indicato, la traduzione è mia.

film e documentari giapponesi che mostrano i corpi mutilati e straziati dei sopravvissuti alla tragedia.

A destare scandalo tanto nella critica quanto nel grande pubblico sembra essere proprio l'accostamento di piacere e orrore, di *amore e morte* che pervade il film sin dalle prime scene e che si trova già preannunciato nella scelta di un titolo ossimorico e paradossale quale *Hiroshima mon amour*. Tale scelta trova ragione nella genesi stessa dell'opera e nell'incontro imprevisto, ma assolutamente fecondo, tra Resnais e Duras.

In seguito al successo ottenuto nel 1955 con *Notte e nebbia* – un documentario di trentadue minuti sull'orrore dei campi di concentramento nazisti –, il produttore Anatole Dauman propone a Resnais di girare un lungometraggio riguardante la distruzione della città di Hiroshima. La Daiei, una casa di produzione giapponese unitasi alla Argos Films per facilitare le riprese in territorio nipponico, pone come unico vincolo che il film venga girato per metà in Giappone e per metà in Francia, e che i ruoli di primo piano siano affidati a due attori provenienti rispettivamente dall'uno e dall'altro paese.⁴

Dopo aver visionato i film già esistenti su Hiroshima, Resnais, consapevole dell'impossibilità di realizzare un nuovo documentario sulla tragedia nucleare e temendo di ripetere da un punto di vista estetico quanto già fatto in *Notte e nebbia*, decide di cambiare forma e di appellarsi a una sensibilità femminile. Dauman si mette subito alla ricerca di una scrittrice a cui affidare il lavoro di sceneggiatura e propone a Resnais di lavorare con Françoise Sagan, la quale però dimentica di presentarsi a ben due appuntamenti fissati con il produttore per discutere del film.

Resnais, che ha da poco letto con grande entusiasmo *Moderato cantabile*, affascinato soprattutto dallo stile atipico, dal tono e dalla sonorità del linguaggio impiegato dalla scrittrice, propone allora il nome di Duras.⁵

Dopo un pomeriggio trascorso a discutere insieme dell'impossibilità di realizzare un documentario su Hiroshima, Duras e Resnais danno inizio alla loro collaborazione definendo sin da subito l'estetica del film: «Un film sull'idea della bomba, presente sullo sfondo, ma che non sarebbe presente sullo schermo», un film in cui «i personaggi non parteciperebbero direttamente al dramma, ma se lo ricorderebbero, o ne subirebbero gli effetti». ⁶ Non è dunque casuale che nella sinossi di *Hiroshima mon amour*, realizzata pochi giorni dopo il suo primo incontro con Resnais, Duras scriva: «Impossibile parlare di HIROSHIMA. Tutto quello che si può fare è parlare dell'impossibilità di parlare di HIROSHIMA. Perché la *conoscenza di Hiroshima* è posta *a priori* come un'illusione esemplare dello spirito» (*HMA*, sinossi 8).

Il disastro di Hiroshima è inimmaginabile, indicibile; i codici formali a cui è generalmente affidata la simbolizzazione del lutto collettivo si rivelano insufficienti e, di conseguenza, testimoniare l'immensità di tale orrore risulta non solo impossibile, ma anche sacrilego. Resnais e Duras decidono allora di presentare il trauma patito dalla popolazione civile raccontando un incontro fortuito, passionale, tra due personaggi anonimi – un architetto giapponese e un'attrice francese che si trova in città per girare un film sulla pace –, un incontro che ha luogo in una Hiroshima ricostruita dodici anni dopo l'esplosione atomica: una storia d'amore effimera, adultera, *impossibile*, capace però di fornire una cornice simbolica a quell'avvenimento tanto incontenibile quanto incomunicabile.

⁴ La scelta degli attori ricadrà su Emmanuelle Riva e su Eiji Okada.

⁵ Cfr. Laure Adler, *Marguerite Duras* [1998], Paris, Gallimard, 2014, p. 512.

⁶ Cfr. Robert Benayoun, *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock Cinéma, 1980, p. 64.

Storia banale, storia che accade ogni giorno, migliaia di volte. Il giapponese è sposato, ha dei figli. Anche la francese lo è e ha anche lei due figli. Vivono un'avventura di una notte.

Ma dove? A HIROSHIMA.

Questo amplesso, banale, quotidiano, ha luogo nella città del mondo dove è più difficile da immaginare: HIROSHIMA. Nulla che sia 'scontato' a HIROSHIMA. Un alone particolare vi aureola ogni gesto, ogni parola, con un senso supplementare rispetto al loro senso letterale. Ed è questo uno degli scopi principali del film, porre fine alla descrizione dell'orrore attraverso l'orrore, in quanto è già stato fatto dai giapponesi stessi, ma far rinascere quest'orrore da quelle ceneri affinché si iscriva in un amore che sarà per forza di cose particolare e 'stupefacente'. E al quale si crederà più che se si fosse prodotto in qualsiasi altrove del mondo, in un luogo che la morte non ha *conservato*. (HMA, sinossi 8-9)

La Storia collettiva viene così a *inscrivere* in una storia individuale; dall'impossibilità di dire il trauma di Hiroshima scaturisce *la possibilità* per la francese di raccontare per la prima volta il suo trauma personale, un trauma lontano nel tempo, sepolto nell'oblio, e che, a causa di una mancata simbolizzazione, inevitabilmente riaffiora. L'incontro con il giapponese a Hiroshima permetterà infatti alla protagonista di rimemorare la giovinezza trascorsa a Nevers, di presentificare il suo tragico passato, quel primo grande amore vissuto durante l'occupazione con un soldato tedesco ucciso proprio al momento della Liberazione – un amore colpevole, interdetto, *impossibile*, che l'ha resa folle, e a causa del quale è stata severamente punita:

Le hanno rasato i capelli a NEVERS, nel 1944, a vent'anni. Il suo primo amore era tedesco. Ucciso alla Liberazione.

Lei è rimasta in una cantina, rasata, a NEVERS. SOLO QUANDO SI È SAPUTO DI HIROSHIMA lei era presentabile per uscire da quella cantina e mescolarsi alla folla in festa nelle strade.

Perché avere scelto quella sventura personale? Proprio perché è, anche questa, un assoluto. Rasare una ragazza perché è stata innamorata di un ufficiale nemico del suo Paese, è un assoluto sia di orrore sia di stupidità. (HMA, sinossi 11)

Hiroshima mon amour è il risultato del montaggio parallelo di due differenti linee spazio-temporali, della collisione e della sovrapposizione tra il presente degli amanti che si incontrano a Hiroshima e il doloroso passato della protagonista a Nevers: «Vedremo NEVERS, come l'abbiamo già vista, nella camera. E di nuovo parleranno di sé. Di nuovo un intersecarsi di NEVERS e dell'amore, di HIROSHIMA e dell'amore. Tutto si mescolerà senza ordine previo e come questa mescolanza si produce ogni giorno, ovunque, dove si ritrovano le coppie loquaci del primo amore» (HMA, sinossi 11).

Dopo nove settimane di intenso lavoro, Duras porta a termine la sceneggiatura in stretta complicità sia con il regista, sia con Gérard Jarlot, ma godendo al contempo di assoluta autonomia. Seguendo i consigli di Resnais – «Fate della letteratura. Non preoccupatevi di me. Dimenticate la videocamera»⁷ –, realizza un testo che si discosta parecchio da quelli che solitamente si collocano all'origine di un film e la cui lettura sembra essere possibile anche senza l'accompagnamento delle relative immagini.⁸ A costituire la sceneggiatura di *Hiroshima mon amour*, infatti, non concorrono solamente dialoghi, indicazioni relative alla scenografia, ai gesti, alle intonazioni della voce; alle parti strettamente funzionali alla realizzazione del film se ne aggiungono altre che, offrendo i ritratti fisici e morali dei due

⁷ Ivi, p. 65.

⁸ Un anno dopo la proiezione del film a Cannes, la sceneggiatura realizzata da Duras viene infatti pubblicata da Gallimard come libro a sé stante.

protagonisti e importanti notazioni relative alla giovinezza della francese, ne costituiscono una sorta di retroscena emotivo o, per riprendere la definizione data dal regista, una «continuità sotterranea»⁹ a cui non esiterò a fare riferimento nel corso della mia analisi.

2. Dalle ceneri, la rinascita

Al centro di *Hiroshima mon amour* vi è dunque l'incontro – l'avventura di un giorno e mezzo – «fra due esseri geograficamente, filosoficamente, storicamente, economicamente, razzialmente, ecc., il più lontani possibile» (*HMA*, sinossi 9).

Siamo nell'estate del 1957, in agosto, a Hiroshima.

Una donna francese, sulla trentina, si trova in questa città. È venuta per recitare un film sulla Pace.

La storia comincia il giorno prima del ritorno in Francia di questa francese. Il film in cui recita è terminato. Rimane solo una sequenza da girare.

Il giorno prima del suo ritorno in Francia, questa francese, che non sarà mai nominata nel film – questa donna anonima – incontrerà un giapponese (ingegnere, o architetto) e vivranno insieme una storia d'amore molto breve.

Le circostanze del loro incontro non saranno chiarite nel film. Perché non è questo il problema. Ci si incontra ovunque nel mondo. L'importante è quanto segue questi incontri quotidiani. (*HMA*, sinossi 7)

La breve *liaison* che i due protagonisti vivono a Hiroshima sembra essere marchiata sin dal suo nascere dall'impossibilità, poiché entrambi si dicono felicemente sposati, hanno dei figli, e la loro separazione è tanto inevitabile quanto imminente: le riprese del film in cui recita la francese sono quasi terminate e il giorno successivo lei dovrà fare ritorno a Parigi. Inoltre, di come il loro incontro sia avvenuto, delle sue circostanze, non è dato sapere nulla, in quanto esso ha già avuto luogo: all'inizio del film i due amanti si trovano all'interno di una camera d'albergo dove il rapporto sessuale si è appena consumato.

Proprio come il *coup de foudre* all'origine del loro incontro, anche la catastrofe nucleare di Hiroshima non viene narrata-mostrata direttamente: l'evento traumatico ha già avuto luogo, molto tempo prima, e ad essere rievocati sono i suoi effetti. A recare su di sé le tracce della catastrofe sono innanzitutto i corpi dei due amanti che, all'inizio del film, paiono esposti tanto alla penetrazione dell'amore quanto a quella della violenza.

Ancor prima del volto dei due protagonisti – che resteranno sempre anonimi, designati semplicemente come “la francese”, “il giapponese” o mediante i pronomi “Lei”, “Lui” – a essere offerta al lettore-spettatore è proprio l'immagine frammentata dei loro corpi avvinti, *confusi* in un abbraccio che pare sfidare la reciproca impenetrabilità:

Questa coppia occasionale non la vediamo all'inizio del film. Né lei. Né lui. Invece di loro vediamo corpi mutilati – all'altezza della testa e dei fianchi – che si muovono – in preda forse all'amore, forse all'agonia – e successivamente ricoperti dalle ceneri, dalle rugiade, dalla morte atomica – e dai sudori dopo l'amore. (*HMA*, sinossi 7)

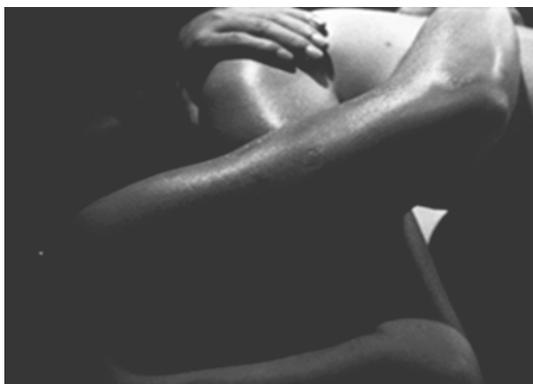
⁹ Cfr. Duras, *Resnais travaille comme un romancier*, cit. in Id., *Œuvres complètes*, vol. II, a cura di Gilles Philippe, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2011, p. 1638.



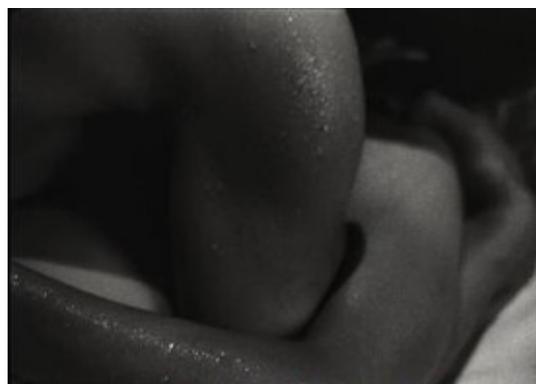
(fig. 1, min. 00:02:22)



(fig. 2, min. 00:03:00)



(fig. 3, min. 00:03:13)



(fig. 4, min. 00:03:25)



(fig. 5, min. 00:03:36)

I primi piani che compongono la sequenza iniziale sembrano generati da una reazione a catena, analoga a quella da cui dipende la produzione di energia della bomba atomica nel processo di fissione nucleare: da un'immagine originaria scaturisce un'altra immagine, poi un'altra e un'altra ancora, fino ad arrivare a un quarto piano che mostra l'avvenuta trasformazione della materia solida in materia liquida (i corpi bagnati di sudore), sotto l'effetto di un calore insostenibile.

Se le prime quattro immagini dei corpi degli amanti richiamano i corpi mutilati dei sopravvissuti alla tragedia,¹⁰ il quinto e ultimo primo piano della sequenza mostra invece dei corpi che paiono non essere stati direttamente toccati dall'esplosione atomica, ma che tuttavia proprio da essa – mediante reazione a catena – sono stati generati. In effetti, nessuno dei due protagonisti ha vissuto direttamente l'orrore della catastrofe nucleare: il 6 agosto 1945 la francese si trovava a Parigi, mentre il giapponese – che a Hiroshima ha perso la sua famiglia – era impegnato sul fronte bellico. Eppure, tale orrore sembra essere iscritto in loro così profondamente da contaminare ogni gesto, ogni pensiero, ogni parola. Improvvisamente, le voci *off* di un uomo e di una donna risuonano nell'oscurità della stanza sovrapponendosi alle note melanconiche composte da Giovanni Fusco; tali voci, apparentemente lontane, quasi fossero separate dai corpi che le pronunciano, non commentano il piacere, non si lasciano andare alle confidenze suscitate dall'intimità, ma evocano Hiroshima, parlano dell'esplosione, del trauma, e dell'(im)possibilità di farne oggetto di memoria:

Una voce d'uomo, opaca e quieta, recitativa, annuncia:

LUI

Tu non hai visto nulla a Hiroshima. *Nulla.*

[...]

Una voce di donna, molto velata, parimenti opaca, una voce da lettura recitativa, senza pause, risponde:

LEI

Tutto. Ho visto tutto. (HMA 18)

Alla voce impersonale, monologante di Lei che afferma di aver visto *tutto* a Hiroshima – l'ospedale, il museo commemorativo, i cartelli esplicativi, le testimonianze del bombardamento, le fotografie, le ricostruzioni, i cinegiornali, i film, i bozzetti, i ferri contorti, le pelli e le chiome bruciate dei sopravvissuti – e di aver sempre pianto sulla sorte della città, si contrappone quella di Lui che, in maniera altrettanto fredda e sicura, nega a più riprese che lei abbia potuto vedere o sapere qualcosa di Hiroshima. Come interpretare dunque il legame, apparentemente paradossale, tra il *tutto* che la francese sostiene di aver visto e il *nulla* che il giapponese gli contrappone? Dal punto di vista del trauma storico i due enunciati non appaiono più così in contraddizione tra loro se si considera che vedere “tutto” di Hiroshima significa non vedere niente, significa cioè vedere il “nulla” lasciato dalla distruzione: «*un “deserto nuovo” assolutamente imparagonabile ad altri deserti del mondo*» (HMA 21).



(fig. 6, min. 00:08:13)

¹⁰ Cfr. Cathy Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, pp. 25-26.

Per la francese, il suo trauma personale – l'amore impossibile di Nevers, la disintegrazione psichica e la crudele punizione che ne sono derivate – non ha affatto meno valore rispetto a quello subito dalla popolazione di Hiroshima ma, al contrario, gli corrisponde perfettamente. Duras, nel corso di un'intervista rilasciata ad André Bourin, sintetizza infatti così la vicenda di *Hiroshima mon amour*: è la storia «di una donna il cui destino è identico a quello di Hiroshima. Come la città, lei è stata distrutta e la si vede rinascere dalle proprie ceneri»;¹¹ analogamente, nella sinossi del film, scrive: «È come se il disastro di una donna rasata a NEVERS e il disastro di HIROSHIMA corrispondessero ESATTAMENTE» (*HMA*, sinossi 13).

La francese può dunque dire di aver visto “tutto” a Hiroshima perché “tutto” ha visto a Nevers e, di conseguenza, può stabilire una corrispondenza tra il suo trauma personale e il trauma collettivo, tra Nevers e Hiroshima; attraverso la ripetizione di “come te”, fa inoltre coincidere il proprio vissuto con quello del giapponese – entrambi sono dei sopravvissuti, lei a Nevers, lui a Hiroshima –, constatando come le due tragedie siano egualmente e paradossalmente caratterizzate dal conflitto tra necessità della memoria e fatalità dell'oblio:

	LEI
(piano). ... Ascoltami. Come te io conosco l'oblio.	
	LUI
No, tu non conosci l'oblio.	
	LEI
Come te, io sono dotata di memoria. Conosco l'oblio.	
	LUI
No, tu non sei dotata di memoria.	
	LEI
Come te, anch'io ho tentato di lottare con tutte le mie forze contro l'oblio. Come te, ho dimenticato. Come te, ho desiderato avere un'inconsolabile memoria, una memoria di ombre e di pietra. (<i>HMA</i> 24)	

In quanto accosta la dimensione mortifera di Hiroshima a quella vitale dell'amore, il titolo del film può apparire contraddittorio, forse anche scandaloso, ma solamente se lo si giudica ricorrendo a una logica di tipo separativo che, mirando a ridurre al minimo la possibile genesi di equivoci, ignora la polisemia degli opposti. Per interpretare tale accostamento – *Thanatos-Eros*, ma anche tutte le altre opposizioni che costituiscono l'opera (presente e passato, memoria e oblio, Hiroshima e Nevers) – è necessaria dunque una logica congiuntiva, fondata sul primato dei correlativi, degli opposti non sintetizzabili. Ed è proprio tale logica che Resnais e Duras hanno adottato nella realizzazione del film, ponendosi come obiettivo quello di far nascere un amore nuovo dalle ceneri di Hiroshima.

In *Hiroshima mon amour* tutto sembra rimandare al mito della Fenice, l'uccello leggendario noto sin dall'antichità per il suo potere di rinascere dalle proprie ceneri: in seguito all'esplosione, «fin dal secondo giorno, delle specie animali ben precise sono risorte dalla profondità della terra e delle ceneri [...] Hiroshima si è ricoperta di fiori. Ovunque c'erano fiordalisi e giaggioli, campanule e gigli che nascevano dalle ceneri con un vigore straordinario, finora sconosciuto nei fiori» (*HMA* 21-22); proprio come dalla città rasa al suolo nel 1945 rinasce la Hiroshima in cui attualmente si trovano i due protagonisti, dall'oblio del tragico amore di Nevers rinasce miracolosamente il suo ricordo e, insieme a esso, la

¹¹ Duras, *Non, je ne suis pas la femme d'Hiroshima*, «Les Nouvelles littéraires», 1659, 18 giugno 1959, p. 1.

possibilità per la francese di ritrovare, dopo quattordici anni, «il gusto di un amore impossibile» (*HMA* 68).

Ad accompagnare la voce femminile, tuttavia, non sono le immagini della rinascita di Hiroshima o della natura rifiorita, ma quelle dei bambini rimasti mutilati in seguito alla catastrofe nucleare o che, a causa di essa, sono nati malformati. Come osserva Deleuze, «all'esteriorità dell'immagine visiva in quanto unica inquadratura (fuori campo), si è sostituito l'interstizio tra due inquadrature, quella visiva e quella sonora, lo stacco irrazionale tra due immagini, la visiva e la sonora».¹²

L'interstizio tra immagine sonora e immagine visiva diviene così una rappresentazione simbolica del campo di battaglia su cui eternamente sono destinati a incontrarsi-scontrarsi i principi di vita e di morte, che ugualmente governano ciò che accade nella vita dell'universo e in quella della psiche. Come nel ciclo cosmico di Empedocle, dove vige il continuo alternarsi del dominio dell'Amore e di quello della Discordia, e in cui il trionfo dell'uno è soltanto la premessa alla resurrezione dell'altro, il disastro è destinato a risorgere, a *ripetersi*, sia esso di portata universale o individuale.

Proprio come la rinascita della città di Hiroshima, anche quella della francese è fragile ed effimera, strettamente legata al destino del suo incontro con il giapponese; un incontro che si presenta del tutto analogo alla *trovata* di cui parla Lacan nel *Seminario XI* in riferimento al funzionamento dei fenomeni dell'inconscio: una trovata che è, «fin dal momento in cui si presenta, una ritrovata e, per di più, sempre pronta a sottrarsi di nuovo, instaurando la dimensione della perdita».¹³

3. Folle melanconia a Nevers

RITRATTO DELLA FRANCESE

Ha trentadue anni.

È più attraente che bella.

[...] Nell'amore, certo, tutte le donne hanno dei begli occhi. Ma questa, l'amore la getta nel disordine dell'anima (scelta volontariamente stendhaliana del termine) un po' prima delle altre donne. Perché è prima delle altre donne 'innamorata dell'amore stesso'.

Lei sa che non si muore d'amore. Ha avuto, nel corso della sua vita, una splendida occasione di morire d'amore. Non è morta a Nevers. In seguito, e fino a questo giorno, a Hiroshima, quando incontra questo giapponese, si trascina appresso la 'vaga malinconia' di una donna la cui unica possibilità di decidere del suo destino è stata per sempre rinviata.

Non è il fatto di essere stata rasata e disonorata a segnare la sua vita, è questo fallimento in questione: non è morta d'amore il 2 agosto 1944, su quel lungofiume della Loira. (*HMA*, appendici 99)

L'incontro a Hiroshima con il giapponese rappresenta per la francese l'occasione di raccontare per la prima volta la storia d'amore che a diciott'anni ha vissuto a Nevers con un soldato tedesco e che si è tragicamente conclusa con l'uccisione del "nemico" da parte dei suoi concittadini. Quel giorno, il 2 agosto del 1944, mentre la città di Nevers ritrovava la propria autonomia dopo quattro anni di occupazione nazista, la ragazza sarebbe dovuta andare incontro alla libertà fuggendo con il suo amato in Baviera. Tuttavia, una volta giunta

¹² Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo* [1985], trad. di Liliana Rampello, Torino, Einaudi, 2017, p. 293.

¹³ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)* [1973], trad. a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003, p. 26.

sul luogo dell'appuntamento, ha trovato il corpo del soldato disteso a terra, agonizzante: qualcuno gli aveva sparato da un giardino del lungofiume.

Per la protagonista, raccontare il proprio trauma significa prima di tutto rievocare il suo più grande fallimento, il fatto cioè di essere sopravvissuta alla morte, di non essere riuscita a morire come il suo amato, mancando così «una splendida occasione di morire d'amore».

Morire di quell'amore rappresentava per lei l'«unica possibilità di decidere del suo destino», la sua *possibilità necessaria*. Se infatti la francese è «innamorata dell'amore stesso» ciò significa che il vero oggetto del suo desiderio altro non è che l'amore in sé e, di conseguenza, una *mort d'amour* le avrebbe permesso non solo di eternizzarlo, ma anche di realizzare quell'impossibile fusione con l'altro a cui l'*amore-passione* sempre ambisce.

Distesa sopra il corpo agonizzante del soldato per tutta la giornata e la notte successiva, lei ha desiderato vivere la propria morte come quella dell'amato così intensamente da essere trascinata al di là dei suoi stessi limiti, verso la fatale coincidenza con l'altro – con il corpo morto dell'altro: «Stesso dolore. Stesso sangue. Stesse lacrime. L'assurdità della guerra, messa a nudo, plana sui loro corpi indistinti» (*HMA*, appendici 77).

La ragazza non è però morta a Nevers e la separazione del suo corpo vivo da quello morto del suo amato è stata inevitabile. Eppure, quando il soldato esanime è stato portato via e lei si è ritrovata sola, il sentimento di profonda, assoluta continuità non è venuto meno e, di conseguenza, il dolore di fronte alla perdita non ha potuto prendere il sopravvento.

Nonostante il tentativo di raggiungere la fusione con l'amato sia fallito, proprio il desiderio di vivere la propria morte come quella dell'altro ha segnato definitivamente l'identità della protagonista: la sua *identificazione melanconica* con il corpo morto del soldato è esattamente ciò che le ha impedito di elaborare il lutto e la «vaga malinconia» – per riprendere le parole di Duras – che si trascina appresso fino a Hiroshima condiziona profondamente il suo incontro con il giapponese.

Ma in che cosa consiste esattamente la melanconia della francese, e perché la sua *identificazione melanconica* con il corpo morto dell'amato le impedisce un'adeguata simbolizzazione del lutto?

Nelle prime pagine di *Lutto e melanconia*, saggio del 1915 incentrato sull'esperienza della perdita esaminata nelle sue diverse accezioni, Freud definisce il lutto come «la reazione alla perdita di una persona amata o di un'astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via».¹⁴ La perdita, dunque, può riguardare qualsiasi cosa che, con la sua presenza, conferiva senso al mondo: la protagonista di *Hiroshima mon amour* ha dovuto subire anche la perdita della propria libertà, essendo stata per lungo tempo rinchiusa in una cantina dai suoi genitori, così come la rottura dei legami con la sua città, nel momento in cui, per poter continuare a vivere, è stata costretta a recarsi a Parigi dopo essere fuggita da Nevers.

Il lavoro del lutto rappresenta la possibilità di una simbolizzazione positiva della perdita; tuttavia può fallire, in quanto l'affetto depressivo che inevitabilmente le consegue può subire altri due diversi, patologici destini che ne impediscono l'elaborazione: la *reazione maniacale* e il *lavoro melanconico*. In particolare, la reazione maniacale si configura come un vero e proprio *negazionismo* relativamente al carattere doloroso e irreversibile della perdita dell'oggetto mediante la sua sostituzione immediata con un nuovo oggetto;¹⁵ al contrario, la melanconia consiste nel preservare un ostinato attaccamento all'oggetto allo scopo di smentirne la perdita.

¹⁴ Sigmund Freud, *Lutto e melanconia* [1915], trad. a cura di Cesare Musatti, in *Opere*, vol. VIII, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, p. 103.

¹⁵ Ivi, p. 114.

Benché il quadro d'insieme del sentimento melanconico e del lutto giustifichi il loro accostamento (entrambi sono infatti caratterizzati da depressione, ripiegamento della libido, distacco, allentamento dei rapporti del soggetto con il mondo esterno), Freud mette in luce una peculiarità che li distingue: «Nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'io stesso».¹⁶ Il soggetto melanconico sviluppa infatti un profondo sentimento di delirante indegnità contro se stesso: si attribuisce la responsabilità della perdita subita, si auto-rimprovera perché afflitto da un insopportabile senso di colpa. Tuttavia, proprio il carattere eccessivo di questi autorimproveri suggerisce che la sofferenza, che egli si autoinfligge, celi un'aggressività inconscia diretta verso l'oggetto che lo ha abbandonato. A partire da questo indizio Freud ricostruisce il processo:

All'inizio ebbe luogo una scelta oggettuale, un legame della libido a una determinata persona; sotto l'influsso di una reale mortificazione o di una delusione subita dalla persona amata, questa relazione oggettuale fu gravemente turbata. L'esito non fu già quello normale, ossia il ritiro della libido da questo oggetto e il suo spostamento su un nuovo oggetto, ma fu diverso e tale da richiedere, a quanto sembra, più condizioni per potersi produrre.

L'investimento oggettuale si dimostrò scarsamente resistente e fu sospeso, ma la libido divenuta libera non fu spostata su un altro oggetto, bensì riportata nell'Io. Qui non trovò però un impiego qualsiasi, ma fu utilizzata per instaurare una *identificazione* dell'Io con l'oggetto abbandonato. *L'ombra dell'oggetto cadde così sull'Io* che d'ora in avanti poté esser giudicato da un'istanza particolare come un oggetto, e precisamente come l'oggetto abbandonato. In questo modo la perdita dell'oggetto si era trasformata in una perdita dell'Io, e il conflitto fra l'Io e la persona amata in un dissidio fra l'attività critica dell'Io e l'Io alterato dall'identificazione.¹⁷

L'identificazione melanconica è dunque un processo grazie al quale il soggetto nega la perdita divenendo egli stesso – o *continuando a essere* – ciò che non gli è più possibile avere. Sulla scia di Abraham e Freud, Julia Kristeva parla di “cannibalismo malinconico” per descrivere l'introiezione dell'oggetto amato da parte del soggetto al fine di trattenerlo permanentemente presso di sé: «Meglio frantumato, dilaniato, tagliato, inghiottito, digerito... che perduto».¹⁸ Tale sembrerebbe essere, di primo acchito, la prospettiva della giovane protagonista di *Hiroshima mon amour*, quando, di fronte alla morte imminente del soldato tedesco, distesa sopra di lui, con la bocca cosparsa del suo sangue, insegue un'impossibile fusione al fine di impedire la separazione – la non-coincidenza – tra il suo corpo vivo e quello agonizzante dell'amato.

A ben vedere, però, la spinta fagocitante non esprime affatto l'aspirazione a incorporare l'oggetto amato al fine di sconfessarne la perdita; al contrario, la francese desidera *essere fagocitata* dall'oggetto nella pretesa impossibile di morire della sua stessa morte.

¹⁶ Ivi, p. 105. Per un approfondimento relativo al problema della perdita e della reazione melanconica rimando a Mattia Mossali, *Storie di perdono: Percorsi tra letteratura e psicoanalisi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020. In questo saggio l'autore offre una personale rilettura di *Lutto e melanconia*, imperniata su una visione del *perdono* come integrativa a quella del lutto, e che fa leva sull'idea, certamente innovativa, secondo cui per il melanconico esiste “l'occasione di una personale *revenge* proprio nel momento stesso in cui si pensava che un'infinita disperazione avesse eroso irreversibilmente la propria esistenza” (p. 8).

¹⁷ Ivi, p. 108.

¹⁸ Julia Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia* [1987], trad. di Alessandro Serra, Roma, Donzelli, 2013, p. 13.



(fig. 7, min. 00:19:16)

Non riesco più a scorgere la minima differenza fra il suo corpo e il mio. Fra il suo corpo e il mio riesco a vedere solo una similitudine urlante.

Il suo corpo era diventato il mio, non potevo più distinguerlo. Ero diventata la negazione vivente della ragione. E tutte le ragioni che si sarebbero potute opporre a questa mancanza di ragione, le avrei spazzate via, sì, come castelli di carte, e come, per l'appunto, ragioni puramente immaginarie. Chi non ha mai provato a essere spossessato di se stesso mi scagli la prima pietra. L'amore era ormai la mia sola patria. (*HMA*, appendici 95-95)

Dominata dalla pulsione di morte, la protagonista precipita nella rigida coincidenza con l'oggetto perduto: «Nella più pulsionale delle pulsioni tutto precipita verso la coincidenza assoluta. Non la coincidenza separativa, che caratterizza un ente proprietario o mereologico, non la coincidenza che prescrive confini agli individui nella realtà articolata dal linguaggio, ma la coincidenza che abbatte e sopprime ogni articolazione: la tendenza a collassare, a *essere niente*».¹⁹

Pur non morendo come il suo amato o, forse, proprio perché non muore, la ragazza si identifica con lui in maniera così assoluta da non accorgersi nemmeno del sopraggiungere della sua morte. Se lei può affermare di non essere riuscita a scorgere alcuna differenza tra il suo corpo vivo e il corpo morto del suo amato, è perché lei stessa è divenuta *come* una morta, si è trasformata cioè «in cripta abitata da un cadavere vivente...».²⁰

Le appendici che Duras ha scritto, su richiesta di Resnais, per supportare le riprese delle scene ambientate a Nevers, permettono di riscontrare nella giovane protagonista la presenza di tutti quei tratti che provano l'estrema fedeltà all'oggetto perduto. Riprendiamo la descrizione che Freud dà del sentimento melanconico:

La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilito del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa delirante di una punizione.²¹

La perdita di interesse per il mondo esterno si dispiega innanzitutto nell'indifferenza che la francese mostra di fronte all'avvenuta Liberazione della sua città. Le campane in

¹⁹ Giovanni Bottirolì, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, pp. 351-352.

²⁰ Kristeva, *op. cit.*, p. 192.

²¹ Cfr. Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 103.

fiesta, da lei a malapena percepite, hanno iniziato a suonare proprio quando è stata portata via dal lungofiume della Loira, e dunque il momento della Liberazione di Nevers corrisponde esattamente all'inizio della sua punizione, della sua follia, a quella *caduta fuori dalla scena del mondo* in cui Lacan individua la posizione specifica del soggetto melanconico.²²

Lo sradicamento della protagonista dal campo dell'Altro viene infatti esacerbato dalla punizione inflittale dai suoi stessi concittadini che, per vendicare quello che considerano un tradimento, le rasano la testa.



(fig. 8, min. 00:53:58)

Lungi dall'opporci al suo castigo, la ragazza «porge quasi la testa alle forbici. Collabora quasi all'operazione come a un automatismo già acquisito. Fa bene alla testa essere rasata, la rende più leggera» (*HMA*, appendici 87). Se si dimostra indifferente alla rasatura, è perché essa realizza quell'«attesa delirante di una punizione» in cui, per Freud, culmina il profondo avvilitamento del sentimento di sé del melanconico: «Sono attenta solo al rumore delle forbici sulla mia testa (*lo dice nella più grande immobilità*). Questo mi solleva almeno un po'... dalla... tua morte...» (*HMA* 59).

Il sentimento di coincidenza tra il suo essere e il *niente* – una coincidenza correlata all'indegnità delirante da cui è afflitta – viene ulteriormente radicalizzato da un'altra punizione, questa volta decisa dai suoi genitori che, a causa delle sue folli grida e per sottrarla agli sguardi dei concittadini, la rinchiudono nella piccola cantina della loro farmacia facendola passare per morta. L'estromissione dall'ordine del senso, dal campo dell'Altro è assoluta, in quanto è il padre stesso – rappresentante della Legge, incarnazione del Simbolico – a decretarla:

LEI

La gente mi passa sopra la testa. Al posto del cielo... per forza di cose... La vedo camminare, quella gente. Di fretta durante la settimana. La domenica, lentamente. Non lo sa che io sono

²² Cfr. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)* [2004], trad. a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2007, pp. 37-39, 120 e sgg. Come spiega Massimo Recalcati, «la "scena del mondo" è il teatro simbolico-immaginario in cui il mondo accade; indica la dimensione della realtà che incornicia il reale. Il mondo è una scena e noi siamo su questa scena definiti dalle coordinate simbolico-immaginarie costanti che la strutturano attribuendo a essa una trama di senso articolata. [...] Il termine "mondo" indica, invece, il nome insensato del reale. Il "mondo" resta fuori dalla "scena del mondo"»; in Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, vol. II, Milano, Cortina, 2016, pp. 241-242.

nella cantina. Mi fanno passare per morta, morta lontano da Nevers. Mio padre preferisce così. Visto che sono disonorata, mio padre preferisce così. (*HMA* 57)

Parlando con il giapponese, la francese confessa di avere attraversato un periodo di follia a Nevers: «Ero pazza di cattiveria. Mi sembrava che si potesse fare una vera e propria carriera nella cattiveria. Solo la cattiveria mi attraeva» (*HMA* 38-39).

A caratterizzare la sua follia è una cattiveria rivolta essenzialmente contro se stessa, in particolare, contro le proprie mani: «Lei si scortica le mani come una sciocca. [...] Emmanuelle Riva si fa sanguinare le dita e poi mangia il proprio sangue. Fa una smorfia e ricomincia. Ha imparato un giorno, su un lungofiume, ad amare il sangue. Come una bestia, una sudiciona» (*HMA*, appendici 84).



(fig. 9, min. 00:47:29)



(fig. 10, min. 00:47:51)

Se per Freud «l'autotorturarsi del melanconico, certamente foriero di godimento»,²³ è causato dall'identificazione confusiva con l'oggetto perduto, per Lacan dipende piuttosto dall'impossibile separazione del corpo dall'oggetto piccolo (a): la distanza tra il soggetto melanconico e il godimento collassa, in quanto l'oggetto piccolo (a) viene a coincidere totalmente con il corpo che, conseguentemente, diviene l'oggetto-scarto, l'oggetto-cattivo che il soggetto stesso è nel suo essere. Tutto ciò significa che il soggetto non è in rapporto all'oggetto (a), ma è l'oggetto (a).²⁴

Ma per quale motivo la francese si autotortura infliggendosi dolore proprio alle mani – un dolore che, lungi dall'essere disgiunto dal piacere, sembra tenere vivo il suo desiderio?

²³ Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 110.

²⁴ Lacan, *Il seminario. Libro X*, cit., p. 321. Cfr. Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. II, cit., pp. 243-244.

Per rispondere a questa domanda dobbiamo fare un passo indietro e rivolgere l'attenzione alla contingenza del suo incontro con il soldato tedesco.

L'incontro amoroso è sempre fatto di dettagli, di pezzi di corpo: sguardi, profumi, colore dei capelli, colore degli occhi... mani. Il *divino dettaglio* che mobilita il desiderio della protagonista è la mano del soldato, una mano ferita, bruciata, a causa della quale l'uomo si è recato nella farmacia del padre di lei, per farsi curare.

Poiché il godimento si fissa sempre dove incontra la limitazione simbolica della Legge, l'interdizione che il padre tenta di porre al desiderio fuori-legge che la mano del tedesco suscita nella figlia – «Mio padre venne verso di noi. Mi scostò e comunicò a quel nemico che la sua mano non richiedeva più nessuna cura» (*HMA*, appendici 93) – risulta del tutto vana, e il godimento della protagonista non può che trovare lì la propria fissazione, peraltro in un atteggiamento ambivalente, in quanto il desiderio di fare del bene è commisto al desiderio di fare del male: «Ho scoperto le sue mani mentre toccavano un cancello per aprirlo davanti a me. Le sue mani mi hanno fatto venire in fretta voglia di punirle. Mordo le sue mani dopo l'amore» (*HMA*, appendici 78-79).

I gesti autolesionistici che lei compie all'interno della cantina altro non sono, dunque, che una chiara e diretta conseguenza della reazione melanconica di fronte alla perdita dell'amato: come gli eccessivi auto-rimproveri tipici dello stato melanconico celano un'aggressività inconscia verso l'oggetto perduto, così il male che la ragazza si autoinfligge è in realtà diretto all'oggetto con cui si è pervicacemente identificata; in virtù della coincidenza assoluta con l'oggetto piccolo (a), mordendo la propria mano e mangiando il proprio sangue è come se lei mordesse la mano e mangiasse il sangue dell'amato.

Cantina di Nevers. Mani sanguinanti di Emmanuelle Riva.

LEI

Le mani diventano inutili nelle cantine. Grattano. Si scorticano sui muri... fino a sanguinare...

[...] *Emmanuella Riva si lecca il sangue a Nevers*

LEI

... è tutto quello che si riesce a fare per stare un po' meglio...

... e anche per ricordarsi...

... Mi piaceva il sangue dopo avere assaggiato il tuo. (*HMA* 55)

Poiché la francese ha perso la sua occasione per realizzare la fusione del due in Uno, il fatto di mangiare il proprio sangue come se fosse quello dell'amato rappresenta un estremo tentativo di negare la separazione; nel delirio del lavoro melanconico, l'Io percepisce una presenza sempre presente dell'oggetto perduto, al punto che tutto diviene ai suoi occhi la Cosa perduta, segno della Cosa perduta²⁵: in preda alla follia – una follia che Madeleine Borgomano definisce giustamente come «la ricostruzione dell'unità perduta attraverso il vuoto»²⁶ – lei mangia anche i muri, li bacia, «è in universo di muri. Il ricordo di un uomo è in questi muri, integrato alla pietra, all'aria, alla terra» (*HMA*, appendici 86).

L'isolamento della ragazza viene significativamente interrotto dalla presenza di un gatto nero con cui lei, attraverso un lungo scambio di sguardi, giunge a indenticarsi:

Il gatto, sempre uguale a se stesso, entra nella cantina. Si aspetta qualsiasi cosa. Emmanuelle Riva ha dimenticato l'esistenza dei gatti.

²⁵ Recalcati, *Jacques Lacan*, vol. II, cit., p. 223.

²⁶ Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras. Une lecture des fantasmes*, Bruxelles, Éditions Cistre, 1985, p. 176.

I gatti sono completamente addomesticati. Il loro comportamento è fatto di gentilezza. I loro occhi non sono addomesticati. Gli occhi del gatto e gli occhi di Emmanuelle Riva si assomigliano e si guardano. Svuotati. Quasi impossibile sopportare lo sguardo di un gatto. Emmanuelle Riva ci riesce. Entra a poco a poco nello sguardo del gatto. Nella cantina c'è ormai un solo sguardo, quello del gatto-Emmanuelle Riva. L'eternità sfugge a qualsiasi qualificazione. Il che non è né bello né brutto. Potrebbe essere un sasso, l'angolo rilucente di un oggetto? *Lo sguardo del gatto? Tutto* al contempo. Il gatto che dorme. Emmanuelle Riva che dorme. Il gatto che veglia. L'interno dello sguardo del gatto o l'interno dello sguardo di Emmanuelle Riva? Pupille circolari in cui nulla può aggrapparsi. Immense, quelle pupille. Cerchi vuoti. Dove batte il tempo. (*HMA*, appendici 86-87)



(fig. 11, min. 00:51:28)



(fig. 12, min. 00:51:31)

I gatti, per via del loro comportamento sedentario, possono venir paragonati a «sfingi allungate in fondo a solitudini, che sembrano addormentarsi in un sogno senza fine».²⁷

Tuttavia, all'immobilità e all'addomesticamento del loro corpo si contrappone l'eccesso, impossibile da addomesticare, del loro sguardo intelligente a cui nulla sembra poter sfuggire: «Qualsiasi cosa può essere vista da Emmanuelle Riva in queste condizioni. Tutto un insieme di oggetti o questi oggetti presi separatamente. Non importa. Tutto sarà visto da lei» (*HMA*, appendici 86).

²⁷ «Des grands sphinx allongés au fond des solitudes, Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin» (Charles Baudelaire, *Les Chats*, in *Les Fleurs du mal* [1857], Paris, Gallimard, 2020).

L'intelligenza dello sguardo, che rende la francese così simile al gatto, è esattamente ciò che in seguito le permetterà di affermare di "aver visto tutto" a Hiroshima: trattandosi di un'intelligenza strettamente legata allo spossamento di sé, anche lo sguardo non può che essere confusivo. Ecco perché, di fronte alla perdita dell'amato, la protagonista non è stata in grado di scorgere la minima differenza tra il suo corpo vivo e il corpo morto di lui, ed ecco perché quattordici anni dopo, con il riaffiorare del ricordo traumatico, la città di Hiroshima verrà a confondersi con Nevers, il presente con il passato, il corpo dell'amante giapponese con quello del tedesco. Nella follia, tutto si *confonde*.

Benché uno dei primi segnali dell'uscita dalla follia sia dato da un improvviso bisogno di movimento, che viene a sostituirsi alla sfingea immobilità felina – «Lei gira in tondo. Un po' di tempo è passato. La sua pazzia è ora mobile. Ha bisogno di muoversi. Gira in tondo. Il cerchio si chiude ma sta per esplodere. Siamo alla fine» (*HMA*, appendici 89) –, a risultare ancora più determinante è la metamorfosi del suo sguardo, del suo *modo* di vedere: alla confusività assoluta, all'incapacità di discernimento che aveva ugualmente investito il suo mondo interiore e quello esteriore, subentra ora uno sguardo separativo che le consente non solo di distinguere tra loro i suoni, gli oggetti che la circondano, il giorno dalla notte, ma anche di scoprire per la prima volta la differenza tra il suo corpo vivo e quello dell'amato.

Alle sei del pomeriggio, la cattedrale di Saint-Étienne suona, d'estate come d'inverno. Un giorno, sì, la sento. Mi ricordo di averla sentita prima – prima – mentre ci amavamo, mentre eravamo felici. Comincio a vedere.

Mi ricordo di aver già visto – prima – prima mentre ci amavamo, mentre eravamo felici.

Mi ricordo.

Vedo l'inchiostro.

Vedo il giorno.

Vedo la mia vita. La tua morte.

La mia vita che continua.

La tua morte che continua

Camera e cantina di Nevers.

e che l'ombra raggiunge già meno in fretta gli angoli dei muri della camera. E che l'ombra raggiunge già meno in fretta gli angoli dei muri della cantina. Verso le sei e mezza.

L'inverno è finito. (*HMA* 60-61)

L'ombra dell'oggetto che era caduta sull'io inizia a dileguarsi; la pervicace adesione all'oggetto perduto viene meno e la dimenticanza che prima pareva impossibile si rivela ora inevitabile. Pur avendo lottato con tutte le sue forze contro l'oblio, la ragazza inizia a dimenticare, come se i capelli che stanno ricrescendo lentamente coprissero anche i suoi ricordi: «Visto che non è morta i suoi capelli ricrescono. Cocciutaggine della vita. Di notte, di giorno, i suoi capelli crescono. Sotto il foulard, piano piano. Mi accarezzo la testa dolcemente. È più piacevole toccarla. Non punge più le dita» (*HMA*, appendici 87).

L'esatto momento in cui riconosce di essere uscita dalla follia viene descritto attraverso un episodio singolare, apparentemente banale, ma in realtà straordinariamente significativo:

Ho ancora gridato. E quel giorno ho udito un grido. L'ultima volta che mi hanno messa nella cantina. È venuta verso di me (la biglia) indugiando, come un evento.

Dentro scorrevano fiumi colorati, vividi. L'estate era dentro la biglia. Dell'estate aveva pure la luce. Sapevo già che non bisognava più mangiare le cose, mangiare qualsiasi cosa, né i muri, né il sangue delle proprie mani né i muri. L'ho guardata con benevolenza. Me la sono posata contro le labbra ma senza morderla.

Tanta rotondità, tanta perfezione, ponevano un irrisolvibile problema.

Adesso forse la rompo. La butto via ma rimbalza verso la mia mano. Ricomincio. Non torna. Si perde.

Quando si perde, ricomincia qualcosa che riconosco. La paura torna. Una biglia non può morire. Mi ricordo. Cerco. La ritrovo.

Grido di bambini. La biglia è nella mia mano. Grida. Biglia. Appartiene ai bambini. No. Non l'avranno più. È lì, prigioniera. La restituisco ai bambini. (*HMA*, appendici 81)



(fig. 13, min. 01:00:49)

Il fascino immediato che la biglia esercita sulla protagonista dipende sia dalla sua rotondità, da quella perfezione che evoca l'amore fusionale che lei ha vanamente cercato di realizzare, sia dalla sua disponibilità a divenire un oggetto transizionale capace di presentificare simbolicamente l'assenza dell'oggetto amato.

Proprio come un bimbo che sente il bisogno di distruggere gli oggetti che percepisce come cattivi, la ragazza pensa in un primo momento di rompere la biglia; ma, anziché romperla, la butta via, e dopo aver notato che essa ritorna spontaneamente a lei rimbalzando verso la sua mano, inizia a *ripetere* quel gesto.

Tale gesto appare del tutto analogo al gioco del *Fort-Da* che il piccolo Ernst attuava dapprima scagliando con soddisfazione lontano da sé tutti gli oggetti che gli capitavano sottomano e poi mediante il gioco del rocchetto: come il bambino inventa il gioco del rocchetto che, allontanato e richiamato a sé, traduce in termini simbolici l'andirivieni della madre, la protagonista, compiendo il gioco del *Fort-Da* con la biglia, evoca la presenza e l'assenza dell'oggetto amato.

Quando la ricomparsa dell'oggetto non avviene (la biglia «non torna. Si perde»), improvvisamente riaffiora in lei il ricordo traumatico della perdita irreversibile; al contempo la ragazza comprende che, a differenza del suo amato, «una biglia non può morire», proprio come lei non ha potuto morire quel giorno sul lungofiume della Loira: se la biglia non può morire, allora può essere cercata e ritrovata.

Come il bambino che, identificandosi con il rocchetto, può esercitarsi nei meccanismi di alienazione e separazione e costituirsi come soggetto mancante, la ragazza, per liberarsi dall'identificazione melanconica con l'oggetto perduto, deve dividersi da esso. «È attraverso questa divisione interna – attraverso quello che Lacan chiamerà nel *Seminario X* 'separtizione' – che il soggetto guadagnerà la chance di fare resistenza al suo possibile annientamento. Perdere una parte di sé per salvarsi».²⁸

²⁸ Franco Lolli, *È più forte di me. Il concetto di ripetizione in psicoanalisi*, Bari, Poiesis, 2012, pp. 42-43.

Poiché la francese, identificatasi confusivamente con l'oggetto amato, fa della biglia un sostituto di quest'ultimo, la decisione di non trattenerla prigioniera presso di sé ma di restituirgli ai bambini risulta determinante: "lasciare andare" definitivamente la biglia non solo significa "lasciare andare" l'oggetto perduto ma implica anche un'automutilazione, la perdita di una parte del proprio essere, quella che l'oggetto perduto sosteneva.

La rinuncia all'oggetto le consente di riprendere a vivere, ma il ritorno alla ragione e il venir meno della memoria le impediscono di introiettare simbolicamente la perdita e, di conseguenza, di compiere il lavoro del lutto che, per potersi realizzare, deve raggiungere attraverso la memoria un punto di oblio: soltanto così il soggetto potrà separarsi realmente dall'oggetto perduto. Come osserva Recalcati, «possiamo dimenticare perché abbiamo incorporato il morto, perché lo abbiamo ricordato, lo portiamo con noi, fa parte di noi. Ed è solo nella misura in cui fa parte di noi che lo possiamo dimenticare».²⁹

Poco prima di uscire dalla follia, la francese invoca nuovamente il suo amato: «Lei lo chiama ancora ma lentamente e a intervalli lunghissimi. Ricordo del ricordo. Il corpo è sporco. *Disabitato*» (*HMA*, appendici 89). L'oggetto non esiste più, è stato allontanato, esiliato sia dal corpo sia dalla coscienza. Tuttavia, poiché l'esclusione non è dimenticanza reale e definitiva, ciò che non è stato simbolizzato inevitabilmente riappare nel Reale: «Nevers, vedi, è la città del mondo, e anche la cosa del mondo, che, di notte, sogno di più. Ed è anche la cosa del mondo cui penso meno» (*HMA* 38), confesserà la francese al giapponese.

Al termine della sua prigionia, una volta giunta a Parigi, ha ricominciato a esistere, certo, ma, almeno fino al suo arrivo a Hiroshima, si tratta di un esistere assolutamente inautentico – il fatto che lei abbia deciso di essere un'attrice è sintomatico – in quanto, insieme al suo grande amore, ha perduto anche l'intuizione delle sue possibilità superiori. Dopo aver lasciato Nevers, i suoi capelli divengono sufficientemente lunghi da nascondere la ferita del trauma, una ferita non ancora cicatrizzata e che, per poter guarire, deve venir riaperta, a costo di sentire nuovamente il dolore.

4. Ricordare, ripetere, rielaborare... a Hiroshima

Davvero [...] l'amore sarebbe un'esperienza del Nuovo? Di una vita nuova? Di una nuova esperienza del mondo? Illusioni, trappole, fumisterie dei poeti. E se invece l'amore dei Due non fosse altro che la ripetizione di amori antichi, rimossi, lontani nella memoria? Se non fosse altro che una sorta di calco di un'impronta già scritta? Se non fosse altro che un gioco di maschere?³⁰ In effetti, l'incontro che avviene a Hiroshima tra la francese e il giapponese, più che un nuovo incontro, ha tutta l'aria di essere un *re-incontro*, la riedizione di un amore passato, perduto, dimenticato, che, riaffiorando improvvisamente alla memoria della protagonista, sembra costringerla alla ripetizione del medesimo. Come osserva Lucilla Albano, la ricerca d'amore della protagonista «ha la valenza della ricerca dell'oggetto perduto, di un oggetto perduto in partenza ma di cui cerchiamo continui sostituti, poiché ogni oggetto perduto richiama a sé un suo sostituto in grado di colmare, illusoriamente, il vuoto e la mancanza»;³¹ purché provvisti di quel *quid* che inspiegabilmente si fa causa del desiderio del

²⁹ Recalcati, *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Bologna, Asmepa Edizioni, 2016, p. 38.

³⁰ Recalcati, *Mantieni il bacio. Lezioni brevi sull'amore*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 24.

³¹ Lucilla Albano, *Hiroshima mon amour: l'uno vale l'altro*, «La psicoanalisi», 43/44, Roma, Astro-labio, 2008, p. 109.

soggetto, tutto e tutti sembrerebbero poter fungere da sostituti, e dunque «l'uno vale l'altro».

La sostituzione dell'oggetto d'amore perduto con la sua riedizione incarnata dal giapponese, così come la sovrapposizione confusiva che verrà a stabilirsi tra passato e presente, tra Hiroshima e Nevers, sono già enigmaticamente suggerite dalla voce *off* femminile al termine del dialogo introduttivo:

LEI

... Ti incontro.
 Mi ricordo di te.
 Chi sei?
 Tu mi uccidi.
 Tu mi fai del bene.
 Come avrei potuto pensare che questa città era fatta per l'amore?
 Come avrei potuto pensare che tu eri fatto proprio per il mio corpo?
 Tu mi piaci. È incredibile. Tu mi piaci.
 Che lentezza d'improvviso.
 Che dolcezza.
 Tu non puoi sapere.
 Tu mi uccidi.
 Tu mi fai del bene.
 Tu mi uccidi,
 Tu mi fai del bene.
 Ho tempo.
 Te ne prego.
 Divorami.
 Deformami sino alla laida bruttezza.
 Perché non tu?
 Perché non tu in questa città e in questa notte simile alle altre al punto da confondersi?
 Te ne prego... (HMA 26-27)

Ad accompagnare il monologo non sono le immagini che mostrano la donna nell'atto di rivolgersi al proprio amante, ma un susseguirsi di lunghe carrellate nelle strade di Hiroshima ricostruita. Il *débrayage* enunciativo contribuisce all'enigmaticità e all'indeterminatezza del monologo, il cui senso non può infatti trovare garanzia e nemmeno risolversi completamente nella corrispondenza sincronica tra ciò che la voce *off* dice e ciò che le immagini mostrano; al contrario, l'accento deve essere posto proprio sul *décalage* tra le due componenti, in quanto è esattamente nell'interstizio tra immagine visiva e immagine sonora che il senso del monologo va ricercato.

Il problema si pone primariamente per il "tu" a cui Lei si sta rivolgendo: a causa della sua natura deittica, il pronome personale può infatti essere disambiguato e compreso soltanto se si conosce chi è l'individuo che esso indica e quale è la situazione spazio-temporale a cui viene fatto riferimento. Colui che la voce femminile afferma di incontrare («io ti incontro») sembra coincidere e allo stesso tempo non-coincidere con l'oggetto del suo improvviso ricordo («mi ricordo di te»). Il senso di confusione e disorientamento che il lettore-spettatore inevitabilmente prova – solo più tardi, una volta appresa la storia della francese, egli potrà inferire che il "tu" a cui Lei si rivolge può essere tanto l'amante del passato, quanto l'amante del presente –, altro non è che un riflesso della confusione che si manifesta al riemergere del lontano ricordo: «Chi sei?».

Proprio come la ripetizione dell'emblematica melopea «tu mi uccidi, tu mi fai del bene» rivela un godimento paradossale in cui la commistione di piacere e dispiacere è giustificata

dal riemergere confuso del passato, la richiesta di essere divorata e deformata dall'altro esprime il medesimo desiderio di fusione del due in Uno che la protagonista aveva vanamente cercato di realizzare a Nevers, un desiderio dal carattere regressivo che ora tenta di reiterarsi: lo scacco del desiderio della francese «non contraddice il suo comportamento a Hiroshima col giapponese. Al contrario, è in rapporto diretto col suo comportamento con questo giapponese» (*HMA*, appendici 99), sin dall'inizio.

Scrive Kristeva:

[...] il giapponese e il tedesco in *Hiroshima mon amour* sono dei doppi. Nell'esperienza amorosa della giovane di Nevers, il giapponese riaccende il ricordo del suo amante morto, ma le due immagini maschili si mescolano in un puzzle allucinatorio tale da suggerire che l'amore per il tedesco è presente senza oblio possibile e che, inversamente, l'amore per il giapponese è destinato a morire. Riduplicazione e scambio di attributi. Attraverso questa strana osmosi, la vitalità di un sopravvissuto alla catastrofe di Hiroshima viene ad essere come velata da una sorte macabra, mentre la morte definitiva dell'altro sopravvive, diafana, nella passione ferita della giovane donna. Questa riverberazione dei suoi oggetti d'amore polverizza l'identità dell'eroina: essa non appartiene ad alcun tempo ma allo spazio della contaminazione delle entità in cui il suo essere proprio oscilla, doloroso e rapito.³²

Ciò che permette al trauma della francese di riaffiorare innescando la “strana osmosi” tra il tedesco e il giapponese è una singolare circostanza, un vero e proprio incontro *perturbante* che rende ragione del fatto che Lacan citi *Hiroshima mon amour* proprio all'interno di un seminario che verte sul tema dell'angoscia.

Come ha messo in luce Freud nel saggio del 1919, tale fenomeno si riferisce a un nucleo specifico nell'ambito dell'angoscia, ovvero a «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare».³³ In particolare, si tratta di un sentimento commisto di incredulità e certezza: incredulità perché si assiste a qualcosa di estraneo, di insolito; certezza perché malgrado l'estraneità, un oscuro sapere ci dice che qualcosa ci concerne, e su questo non ci si inganna.

Almeno nella prima parte del saggio, per Freud il perturbante è una particolare declinazione del *ritorno del rimosso*, in quanto a suscitarlo non è una novità, ma l'irrompere di un'estraneità solo apparente, che porta in sé la traccia di un'intimità che è stata e che riguarda principalmente la sfera del desiderio: qualcosa di familiare, che è stato rimosso e ritorna imprevedibilmente e repentinamente sotto forma di un'*intima estraneità* in cui il soggetto si riconosce come personalmente implicato: «ciò che è più intimo ritorna dall'esterno nella forma dell'oggetto piccolo (a) che causa angoscia, essendo una emergenza del desiderio».³⁴

Proprio a partire da una rilettura del *Perturbante*, Lacan tenta a sua volta di circoscrivere il nucleo di ciò che genera angoscia: «[...] quest'anno affronterò l'angoscia con l'*Unheimlichkeit*. L'*Unheimliche* è ciò che appare nel posto in cui dovrebbe stare meno-*phi*. Tutto parte, in effetti, dalla castrazione immaginaria, poiché non c'è, e non a caso,

³² Kristeva, *op. cit.*, p. 202.

³³ Freud, *Il perturbante* [1919] trad. a cura di Cesare Musatti, in *Opere*, vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, p. 82.

³⁴ Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, vol. I, Milano, Cortina, 2012, p. 382. Per un approfondimento si veda anche Alex Pagliardini, *Il sintomo di Lacan. Dieci incontri con il reale*, Giulianova, Galaad Edizioni, 2016, in particolare il capitolo *Sull'angoscia* (pp. 55-90) e, per quanto riguarda il fenomeno del perturbante nelle teorizzazioni di Freud e di Lacan, le pp. 245-250 del capitolo *Sullo sguardo*.

un'immagine della mancanza. Quando qualcosa appare lì, significa dunque, se posso esprimermi così, che viene a mancare la mancanza».³⁵

Diversamente da Freud, per Lacan nel fenomeno del perturbante non si tratta di un ritorno del rimosso, ma dell'incontro con la pulsione, con "il tagliato via" da sé, un incontro che avviene primariamente nel campo visivo proprio là dove era attesa la mancanza. Questo "qualcosa che appare" nel posto della mancanza è l'oggetto piccolo (a) come indice del corpo pulsionale e del godimento inconscio del soggetto.

Nel momento in cui la Cosa non viene a mancare ma si dà come eccessivamente presente, invadendo il soggetto, quest'ultimo precipita in una situazione di inquietante estraneità (*Unheimlichkeit*) che provoca il sorgere dell'angoscia. Per Lacan tale affetto non è dunque connesso alla mancanza dell'oggetto – l'angoscia non è affatto senza oggetto³⁶ – ma, al contrario, si riferisce alla presenza troppo ravvicinata dell'oggetto della pulsione: è l'affetto che fa vacillare il soggetto non appena viene a confrontarsi con l'irrompere del Reale nel quadro stabile e rassicurante della realtà.

In *Hiroshima mon amour* troviamo un chiaro esempio di ciò che Lacan intende quando afferma che, proprio come il fantasma, anche l'angoscia si manifesta sempre incorniciata: essa «si produce quando appare nella cornice, quello che era già lì, molto più vicino, a casa, *Heim*».³⁷ Nel film la funzione-cornice viene svolta dalla porta-finestra della camera d'hotel, dalla cui soglia, il mattino seguente alla notte d'amore trascorsa insieme al giapponese, la francese osserva il corpo del suo amante addormentato.

Improvvisamente, all'interno del riquadro della finestra, la donna scorge qualcosa che la destabilizza:

Lei sta in accappatoio sul balcone della camera d'albergo. Lo guarda. Ha in mano una tazza di caffè.

Lui dorme ancora. Ha le braccia a croce, è disteso sul ventre. È nudo sino ai fianchi.

[Un raggio di sole entra attraverso le tende e gli disegna sulla schiena un piccolo segno, come due linee incrociate (o macchie ovali).]

Lei gli guarda con un'intensità anormale le mani che vibrano dolcemente come talvolta, nel sonno, quelle dei bambini. Quelle mani sono molto belle, molto virili.

Mentre lei gli guarda le mani, appare brutalmente al posto del giapponese il corpo di un ragazzo, nella stessa posizione, ma mortuaria, su un lungofiume, in pieno sole. (La camera è in penombra.) Questo ragazzo agonizza. Anche le sue mani sono molto belle, quanto mai simili a quelle del giapponese. Sono scosse dalle vibrazioni dell'agonia. [Non vediamo che abiti indossa questo ragazzo perché una ragazza gli sta distesa addosso, bocca a bocca. Le sue lacrime che le scivolano sulle guance si mescolano al sangue che gli scivola dalla bocca.]

[La ragazza – invece – ha gli occhi chiusi. Mentre il ragazzo su cui sta distesa ha gli occhi immobili dell'agonia.]

L'immagine dura pochissimo. (HMA 31)

³⁵ Lacan, *Il seminario. Libro X*, cit., pp. 46-47.

³⁶ Ivi, p. 97.

³⁷ Ivi, p. 82.



(fig. 14, min. 00:19:06)



(fig. 15, min. 00:19:15)



(fig. 16, min. 00:19:22)

Lo sguardo della francese, proiettato verso un altrove, disegna la non-coincidenza tra ciò che vede e la realtà, vale a dire la schisi tra la «visione come funzione dell'organo della vista, e lo sguardo, suo oggetto immanente, dove si iscrive il desiderio del soggetto, e che non è organo, né funzione di alcuna biologia».³⁸ Proprio l'eccedenza dello sguardo rispetto alla funzione percettiva della vista permette all'oggetto perturbante di irrompere nel campo visivo, producendo quello che per la francese viene a essere un vero e proprio incontro *tychico*: la mano del giapponese, illuminata da un particolare gioco di luci, è esattamente

³⁸ Jacques-Alain Miller, *Jacques Lacan e la voce* [1989], trad. di Ezio De Francesco, «La Psicoanalisi», 46, 2009, p. 182.

ciò che fa macchia, il *punctum* perturbante che aprendosi un varco nelle difese del soggetto, viene a presentarsi nel posto previsto per la mancanza; essa viene dunque a mancare ed emerge l'angoscia come possibilità dell'incontro del soggetto con l'oggetto piccolo (a).

Per analogia di forme, l'immagine della mano del giapponese posata sul lenzuolo fa bruscamente riapparire l'immagine della mano del soldato tedesco agonizzante sul pontile di Nevers; l'inquadratura passa poi rapidamente dal particolare della mano ai volti insanguinati del soldato esanime e della giovane francese che, distesa su di lui, lo bacia macchiandosi le labbra del suo sangue.

La reminiscenza si interrompe, non senza aver ridestato il meccanismo della memoria: il ricordo traumatico risorto *involontariamente* sulla base di un principio sineddochico che nella parte (la mano) fa scintillare il tutto (il trauma della perdita), permette al fantasma del dolore passato di essere sottratto all'oblio e di irrompere con forza nella trama del presente.

Il lavoro della memoria involontaria, messo in moto dall'incontro con l'oggetto perturbante, consente alla francese di accedere all'esperienza di un tempo in cui un istante del passato e un istante del presente vengono misteriosamente a congiungersi. Tuttavia, «la loro congiunzione non è semplicemente una connessione: i due istanti si sovrappongono fino a coincidere [...] *ciascuno dei due istanti non coincide più con se stesso in quanto coincide con l'altro istante*». ³⁹ Alla sovrapposizione confusiva della mano del giapponese con quella del tedesco, seguirà pertanto la *con-fusione* tra la città di Hiroshima e quella di Nevers, tra l'amore del passato e l'amore del presente.

Dopo la notte d'amore trascorsa insieme al giapponese, la francese si prepara per girare l'ultima scena del film, in cui lei interpreta – non certo casualmente – il ruolo di infermiera della Croce Rossa. Poiché a suscitare il suo desiderio a Nevers era stata proprio la mano bruciata del tedesco che lei aveva dovuto medicare, non sorprenderà certo che ora, a Hiroshima, vestita da infermiera, giocherelli con la mano dell'amante del presente che di lì a poco andrà a sostituire l'amante del passato, permettendo così l'instaurarsi di una relazione transferale.



(fig. 17, min. 00:24:24)

Nell'analisi del caso di Dora, Freud definisce i fenomeni di transfert come «riedizioni, copie degli impulsi e delle fantasie che devono essere risvegliati e resi coscienti durante il progresso dell'analisi, in cui però – e questo è il loro carattere peculiare – a una persona

³⁹ Bottioli, “*Sólo una cosa no hay. Es el olvido*”. *L'energia del ricordo nella letteratura*, in Leonardo Gandini, Daniela Cecchini, Matteo Gentilini (a cura di), *Le sponde della memoria. Il ruolo dell'oblio nel panorama mediale contemporaneo*, Trento, Fondazione Museo storico del Trentino, 2012, p. 59.

della storia precedente viene sostituita la persona del medico». ⁴⁰ Dimenticando che la realtà del quadro analitico non ha nulla a che fare con la situazione del passato, nel momento della reviviscenza di un determinato affetto il paziente gli attribuisce un carattere d'attualità, che spiega perché il transfert possa alle volte divenire il luogo della più ostinata resistenza al trattamento.

Il primo chiaro segno dello spostamento transferale della libido è rappresentato dalla paura che il trauma di Nevers possa ripresentarsi con immutata intensità, insieme all'amore; questa paura porta la donna a respingere il desiderio espresso dal giapponese, che vorrebbe rivederla ancora, prima del suo ritorno in Francia.

Tuttavia, i due amanti si incontrano casualmente poche ore dopo, in Piazza della Pace, dove sta per essere girata una scena di massa del film. Nella sequenza che mostra i preparativi dell'allestimento scenico, i due vengono quasi travolti dal passaggio di alcuni tecnici che trasportano dei quadri di grandi dimensioni. Si vedono due immagini in primo piano: la prima rappresenta la mano amputata di una vittima dell'esplosione nucleare; la seconda, una giovane donna sopravvissuta, con la testa rasata.

Le documentazioni fotografiche volte a dare una rappresentazione diretta e oggettiva del trauma di Hiroshima offrono al contempo una rappresentazione del trauma personale vissuto dalla francese a Nevers: come non pensare infatti all'importanza che *l'oggettoman* riveste nell'immaginario della protagonista? E di fronte alla fotografia della donna che ha perduto i capelli a seguito dell'esplosione, come non pensare alla «piccola rapata di Nevers»?



(fig. 18, 00:31:05)



(fig. 19, 00:31:09)

Dopo aver rischiato di perdersi in mezzo alla folla dei manifestanti, i due protagonisti fuggono via e, nella sequenza successiva, li ritroviamo all'interno della casa del giapponese dove fanno nuovamente l'amore.

Analogamente a un medico che, dopo averne scoperto le aree di resistenza, aiuta il paziente a superare le opposizioni inconse attraverso il lavoro di analisi, il giapponese, desideroso di accedere alla verità del desiderio della francese, la interroga sull'uomo che lei ha amato durante la guerra. Lei comincia dunque a raccontargli la sua storia con il soldato tedesco, i loro incontri clandestini e la morte che ha tragicamente segnato la fine di quel suo primo, giovane amore.

La parola "Nevers" aveva attirato sin da subito l'attenzione e l'interesse del giapponese; nonostante la francese affermi che si tratta di «una parola come tante altre. Come la città»

⁴⁰ Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria* [1905], trad. a cura di Cesare Musatti, in *Opere*, vol. IV, Torino, Bollati Boringhieri, 1970, pp. 396-397.

(HMA 34), o forse proprio grazie a questa sua osservazione, egli riconosce molto rapidamente la densità semantica che la parola “Nevers” racchiude e la necessità di articolarla. Così, sedici ore prima della loro separazione definitiva, mentre si trovano seduti all’interno di un bar collocato – non certo casualmente – sul lungofiume dell’Ota, egli domanda: «Nevers, in francese, non vuol dire nient’altro?» (HMA 53). A partire da questo momento un miracolo si produce, il miracolo della «resurrezione di Nevers» (HMA 53).

Benché la francese neghi a “Nevers” un significato altro, la sua rievocazione si dispiega nella forma di una *parola piena*, una parola vera, capace di enunciare il desiderio inconscio. Questa parola ricerca nell’Altro il luogo della propria verità; essa si rivolge all’Altro simbolico da cui il soggetto si attende una risposta che gli permetta di integrare nel proprio discorso ciò che gli appare come un buco, come un capitolo censurato a cui non ha accesso direttamente. Lo psicoanalista non è dunque tanto il testimone della verità del soggetto che emerge, ma riveste, per l’analizzante, la funzione di *soggetto supposto sapere*, che è il fulcro e la molla di tutto lo sviluppo del transfert.⁴¹

L’intervento dell’analista è dunque assolutamente decisivo per l’emergenza della parola del soggetto, in quanto, pur limitandosi talvolta a un silenzio attento, egli dà conto di aver capito in quale posto il paziente lo colloca e di sapere di non dover fare altro che prestarsi a giocare il ruolo di cui è stato investito. Ricordiamo che per Freud il transfert è ripetizione, vale a dire una “riedizione del passato”, in quanto proprio l’analista diviene il supporto di tale ripetizione nella misura in cui incarna l’oggetto perduto del desiderio presentandosi come un suo sostituto: è ciò che Lacan designa nella formula per cui l’analista è l’oggetto piccolo (a) che custodisce il segreto più intimo del desiderio del soggetto.⁴²

Dunque, si comprenderà perché nel corso del *Seminario X* – e in particolare, nella lezione “Da *a* ai Nomi-del-Padre” che conclude la parte di insegnamento incentrata sulle possibili forme dell’oggetto (a) –, Lacan citi proprio *Hiroshima mon amour* come esempio di «storia atta a mostrarci come un qualsiasi tedesco insostituibile possa essere lì per lì soppiantato in modo perfettamente valido dal primo giapponese incontrato all’angolo della strada».⁴³

Il giapponese comprende molto rapidamente il ruolo che deve rivestire per poter accedere alla verità del desiderio della francese, così come le possibilità terapeutiche insite nella riattualizzazione del passato di lei; per elaborare il lutto, per poter dimenticare, è infatti necessario che lei prima ricordi e affronti il suo “sole nero”.

In un’ottica al tempo stesso identica e contraria a quella di Freud, secondo il quale il compito del lutto consiste nel consumare una seconda volta la perdita dell’oggetto amato, Lacan ritiene che il suo fine sia piuttosto quello di «mantenere e sostenere tutti quei dettagli del legame allo scopo [...] di restaurare il legame con il vero oggetto della relazione, l’oggetto mascherato, l’oggetto *a*. Al quale, in seguito, potrà essere dato un sostituto che, in fin dei conti, non avrà maggiore importanza di chi ne ha occupato il posto in primo luogo».⁴⁴

Lungi dall’attenersi a un ascolto attento e dal *saper tacere il proprio amore*,⁴⁵ il giapponese si sostituisce consapevolmente al soldato tedesco, innescando così la sovrapposizione immaginaria tra passato e presente:

⁴¹ Cfr. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 248.

⁴² Cfr. Id., *Il seminario. Libro VIII. Il transfert (1960-1961)* [1991], trad. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2008, pp. 150-164.

⁴³ Id., *Il seminario. Libro X*, cit., p. 367.

⁴⁴ Ivi, 366-367.

⁴⁵ Lacan individua nel *saper tacere l’amore* l’unica condizione fondamentale per condurre fino in fondo una buona analisi. L’analista deve limitarsi ad ascoltare in silenzio la parola dell’analizzante

LUI

(con aria estasiata. *Le lascia la testa, ascolta con grande intensità.*) Quando sei nella cantina, io sono morto?

LEI

Tu sei morto... e...

Nevers: il tedesco agonizza molto lentamente sul lungofiume.

LEI

... come sopportare un simile dolore? (HMA 54)

Ogni distanza sembra essere improvvisamente abolita. Alla temporalità spazializzata e cronologica subentra il tempo dell'inconscio che si manifesta attraverso interruzioni, fratture, articolazioni imprevedibili. La rimemorazione della francese non segue l'ordine degli avvenimenti nel loro accadere ma, proprio come può accadere in un'analisi, appare caotica, irregolare, apparentemente casuale.

In alcuni momenti, alla "riproduzione nella cura", al puro ricordare nel transfert, si contrappone quello che Freud definisce *Agieren* ("mettere in atto"), vale a dire una ripetizione che implica una messa in scena delle passioni e di quanto ha avuto luogo in precedenza.⁴⁶ In *Ricordare, ripetere, rielaborare* Freud osserva infatti che il paziente inizia a fare associazioni sotto l'effetto di una traslazione positiva che lo spinge a far emergere i ricordi, come in una seduta di ipnosi; non appena però la traslazione si fa negativa o eccessivamente accentuata, i ricordi si bloccano e lasciano il posto alla messa in atto: invece di ricordare, egli agisce – come nel passato – per difendersi, mettendo dunque la ripetizione al servizio della resistenza.

"L'animazione dell'attore" che accompagna la rimemorazione della storia personale del soggetto, e che anche Lacan constata in *Funzione e campo*,⁴⁷ è osservabile nei gesti che la francese, quasi dimentica della situazione attuale, compie parlando della sua prigionia all'interno della cantina:

LUI

La cantina è piccola.

Per abbozzare con le mani il gesto di misurarla, lei si stacca dalla sua guancia. [...]

LEI

Molto piccola.

La Marsigliese passa sopra la mia testa... È assordante...

Lei si tappa le orecchie, in quel bar (a Hiroshima). D'improvviso regna nel bar un grandissimo silenzio. (HMA 54-55)

Inoltre, la funzione di "siero della verità" – una funzione che Lacan attribuisce a tutte quelle droghe che, addormentandone la coscienza, permettono al soggetto in analisi di vaticinare sulla sua storia⁴⁸ – è qui svolta dalla bevanda alcolica che il giapponese continua a

al fine di evitare l'insorgenza degli effetti immaginari del transfert, la cui molla deve essere reperita esclusivamente nel Simbolico. Cfr. Id., *"Dei Nomi-del-padre" seguito da "Il trionfo della religione"* [2005], trad. a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006, p. 66.

⁴⁶ Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare* [1914], trad. a cura di Cesare Musatti, in *Opere*, vol. VII, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 355-356.

⁴⁷ Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio* [1953], trad. di Giacomo Contri, in *Scritti*, vol. I, Torino, Einaudi, 2002, p. 248.

⁴⁸ Ivi, p. 251.

versare accortamente nel bicchiere della francese e che lei beve con avidità per aiutarsi a ricordare e a parlare, oltre che per sopportare meglio il dolore del ricordo.



(fig. 20, min. 00:50:24)

Ciò che sfugge alla memoria della protagonista, rischiando di arrestarne il processo di rimemorazione, è qualcosa che, non appartenendo al dominio del Simbolico, si sottrae alla presa del pensiero e del linguaggio; la perdita da lei subita concerne il Reale e solamente il lavoro del lutto può garantirne un'elaborazione positiva. Tale lavoro trova ora, a Hiroshima, la possibilità di compiersi attraverso l'incontro con il giapponese che, favorendo l'insorgere dell'amore transferale, consente alla francese di riappropriarsi, nell'*après-coup*, della sua storia personale.

La significazione del trauma da parte della protagonista presenta tutti i tratti fondamentali del lavoro del lutto che Freud dettaglia con grande precisione. Innanzitutto, il *tempo*: «[...] è necessario un certo lasso di tempo affinché l'imperativo dell'esame di realtà possa imporsi in tutto e per tutto».⁴⁹

LUI

(*calmissimo*) Adesso non ci rimane che ammazzare il tempo che ci separa dalla tua partenza. Ancora sedici ore per il tuo aereo.

LEI

(*nello smarrimento, nell'angoscia.*) Sono tantissime...

LUI

(*dolcemente*). No. Non devi avere paura. (HMA 52)

Il secondo tratto è quello del *dolore psichico* come segnale dell'incontro del soggetto con il vuoto lasciato dall'oggetto perduto. Se la rimemorazione della perdita implica di per sé l'insorgenza di dolore psichico – «Come sopportare un simile dolore?» (HMA 54) –, tuttavia è proprio il giapponese a procurare alla francese un'esperienza di dolore reale dandole uno schiaffo subito dopo che la *memoria* (ecco la terza caratteristica del lavoro del lutto) l'ha condotta al cuore del trauma, ossia all'istante della morte del soldato tedesco. A quello schiaffo la donna «*reagisce come se non sapesse da dove le viene quel male. Ma si sveglia. E fa come se capisse che quel male era necessario*» (HMA 61-62).

Recalcati individua un quarto tratto che caratterizza il lavoro del lutto: l'*oblio*, vale a dire un punto di dimenticanza che è necessario raggiungere attraverso il lavoro della

⁴⁹ Freud, *Lutto e melanconia*, cit., p. 112.

memoria, e non contro di essa.⁵⁰ Man mano che la francese progredisce nel lavoro di rimmemorazione, la sensazione di “dimenticare ricordando”, si acutizza. Dopo aver raccontato del momento in cui, nella cantina, ha cominciato a distinguere la sua vita dalla morte dell’amato, rivolgendosi al giapponese come se fosse il soldato tedesco, afferma: «Ah! È orribile. Comincio a ricordarmi meno bene di te (*Lui regge il bicchiere e la fa bere. Lei ha orrore di sé stessa*)... Comincio a dimenticarti. Tremo all’idea di aver dimenticato tanto amore» (*HMA* 61). O ancora, dopo aver raccontato della sua fuga da Nevers: «Sono passati quattordici anni [...] Persino delle mani mi ricordo male... Del dolore, mi ricordo ancora un po’» (*HMA* 63).

Separarsi dall’oggetto perduto e dimenticarlo comporta per il soggetto un disinvestimento della libido che, liberata dalla prigione del ricordo, diviene disponibile per nuovi investimenti oggettuali. Benché la francese si abbandoni al giapponese, a «quest’uomo nuovo», il nuovo amore è altrettanto impossibile del precedente: «Amore inutile, sgozzato come quello di NEVERS. Quindi già relegato all’oblio. Quindi perpetuo. (Salvaguardato dall’oblio stesso)» (*HMA*, sinossi 12).

5. L’oblio come *possibilità necessaria*

La sovrapposizione tra passato e presente, tra Nevers e Hiroshima, tra le identità del soldato tedesco e del giapponese, arriva a un punto di perfezione tale che i due protagonisti si rendono conto che anche il loro amore non può che essere destinato all’oblio – o meglio, alla memoria dell’oblio: «LUI: (*staccato dal presente*) Fra qualche anno, quando ti avrò dimenticata, e altre storie, come questa, ancora per forza di cose, succederanno ancora, mi ricorderò di te come dell’oblio dell’amore stesso. Penserò a questa storia come all’orrore dell’oblio. Lo so già» (*HMA* 64).

Se è vero che «nell’anamnesi psicoanalitica non si tratta di realtà, ma di verità, giacché è effetto di una parola piena il riordinare le contingenze passate dando loro il senso delle necessità future, quali le costituisce quella poca libertà con cui il soggetto le rende presenti»,⁵¹ si comprenderà perché la separazione della francese dall’oggetto perduto non possa prescindere dalla separazione definitiva dal giapponese che, dell’oggetto perduto, è un sostituto più o meno mascherato. Affinché il lavoro del lutto si realizzi, l’amore di Hiroshima deve *necessariamente* essere consegnato all’oblio, come quello di Nevers. Essi condividono lo stesso destino.

Di fronte allo specchio, nel bagno della sua camera d’albergo, la francese si lascia andare a uno straordinario monologo interiore in cui ricorda nuovamente l’amore di Nevers:

LEI

Si crede di sapere. E poi, no. Mai.

[...] Lei, da giovane, a Nevers, ha avuto una storia d’amore con un tedesco...

Ce ne andremo in Baviera, amore mio, e ci sposeremo. Lei non è mai andata in Baviera. (*Si guarda nello specchio.*)

⁵⁰ Cfr. Recalcati, *Incontrare l’assenza*, cit., pp. 34-38. A proposito del rapporto tra memoria e oblio, un rapporto paradossale che non può risolversi banalmente in un’opposizione tra contrari (la memoria come lotta contro l’oblio, l’oblio come minaccia da cui salvare il passato), Todorov osserva: «La memoria non si oppone per niente all’oblio. I due termini in opposizione sono la *cancellazione* (l’oblio) e la *conservazione*; la memoria è, sempre e necessariamente, un’interazione dei due», in Tzvetan Todorov, *Gli abusi della memoria* [1995], trad. di Roberto Revello, Milano, Meltemi, 2018, pp. 30-31.

⁵¹ Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, cit., p. 249.

Chi non è mai andato in Baviera osi parlarle dell'amore.
 Tu non eri completamente morto.
 Ho raccontato la nostra storia.
 Questa sera ti ho tradito con quello sconosciuto.
 Ho raccontato la nostra storia.
 Come vedi, era possibile raccontarla.
 Da quattordici anni non avevo ritrovato... il gusto di un amore impossibile.
 Dopo Nevers.
 Guarda come dimentico...
 - Guarda come ti ho dimenticato.
 Guardami. (HMA 67-68)



(fig. 21, min. 01:11:42)

Ritenendo maggiormente fecondo porre l'accento sul contrasto tra volontario e involontario come modi della memoria, piuttosto che sull'opposizione tra memoria e oblio, Bottirolì, commentando alcune pagine del *Tempo ritrovato*, chiarisce che la memoria involontaria non è semplicemente la memoria della non-volontà o della non-volontarietà, bensì *la memoria della non-coincidenza*:

Ci sono due modalità del ricordare: quella in cui restiamo coincidenti con noi stessi, recuperiamo un frammento del passato che rimane isolato atomisticamente e che, nella sua identità qualitativa con una sensazione attuale, rimane ancorato alla sua data, al suo contesto; e quella in cui *ricordare è non-coincidere con se stessi*. L'effetto di spaesamento [...], il non sapere più a quale dimensione del tempo si appartiene, l'affrancamento dall'ordine temporale – tutto ciò equivale a essere trascinati oltre se stessi. Il soggetto sperimenta se stesso nella sua modalità più autentica, quella 'oltrepassante'.⁵²

La rimemorazione del trauma, così come l'affrancamento dall'ordine spazio-temporale che essa implica, hanno certamente comportato per la francese la possibilità di sperimentarsi nella modalità oltrepassante; tuttavia, proprio perché Nevers è al contempo oggetto del trauma e oggetto del desiderio, l'oltrepassamento di sé, anziché affermare la divisione del soggetto, sfocia nella rigida e potenzialmente auto-distruttiva coincidenza con ciò che

⁵² Bottirolì, "Sólo una cosa no hay. Es el olvido", cit., p. 60. Il problema è stato recentemente ripreso in Id., *Marcel Proust: tempo traumatico e tempo agonista*, «Frontiere della psicoanalisi», 1, 2020, pp. 182-195.

lei era allora, “la piccola rapata di Nevers”, l’Io su cui, in seguito al tragico avvenimento, era caduta l’ombra dell’oggetto.

Dunque, compiere il lavoro del lutto non significa soltanto riconoscere la morte dell’amato soldato tedesco e consegnare il suo ricordo all’oblio; significa primariamente riconoscere la morte di quell’identità che ha continuato a nutrire (seppur inconsciamente) il doloroso ricordo dell’amore passato.

Ecco perché, all’inizio del monologo interiore in cui, rivolgendosi al soldato, dichiara di averlo dimenticato, la donna parla di sé in terza persona: all’oblio dell’amore di Nevers si accompagna necessariamente l’oblio dell’identità del passato, in un movimento che le permette di accogliere l’identità del presente e forse, insieme a essa, quella “possibilità di decidere del suo destino” che aveva perduto quattordici anni prima.

Dopo essere uscita nuovamente dall’albergo, la francese comincia a vagare per le strade di Hiroshima; il giapponese cammina dietro di lei, la segue come se seguisse una sconosciuta, poi le si avvicina e le chiede di rimanere con lui. In attesa di una risposta che non giunge, l’uomo si allontana. Improvvisamente, alle immagini dei viali deserti di Hiroshima lungo i quali la protagonista continua a camminare senza mai voltarsi, iniziano ad alternarsi immagini che mostrano le strade altrettanto vuote di Nevers, con i suoi edifici spogli e le abitazioni apparentemente disabitate. Ad accompagnare le immagini che mostrano gli scorci delle due città così lontane, eppure così vicine, la voce *off* femminile che significativamente riprende, con qualche variazione, il recitativo della sequenza d’apertura del film: «Ti incontro. Mi ricordo di te [...]» (HMA 70).

Durante un susseguirsi di separazioni intenzionali e re-incontri casuali, il giapponese le chiede nuovamente di rimanere; di fronte al suo deciso diniego, egli, confessandole che avrebbe preferito che lei fosse morta a Nevers, le permette di riconoscere e di articolare la verità del proprio desiderio, l’unica verità rimasta finora inespressa, la più profonda, la sola attraverso la quale può portare a compimento la soggettivazione della perdita e finalmente abbandonare Nevers all’oblio: «Anch’io. Ma non sono morta a Nevers» (HMA 72).

LEI

(*monologo interiore*). Nevers che avevo dimenticato, questa sera vorrei rivederti. Ti ho incendiata ogni notte per mesi e mesi mentre il mio corpo si incendiava al suo ricordo [...] Bei pioppeti della Nièvre vi abbandono all’oblio. (*La parola ‘bei’ deve essere detta come la parola amore.*)

Storia da quattro soldi, ti abbandono all’oblio.

[...] Un giorno senza i suoi occhi e lei ne muore.

Ragazzina di Nevers.

Piccola sgualdrina di Nevers.

Un giorno senza le sue mani e lei crede alla disgrazia di amare.

Ragazzina da poco.

Morta d’amore a Nevers.

Piccola rapata di Nevers, questa sera ti abbandono all’oblio.

Storia da quattro soldi (HMA 72-73)

Abbandonare all’oblio la «storia da quattro soldi» di Nevers significa per la francese dimenticare, a poco a poco, anche l’amante giapponese e dunque condannarlo al medesimo destino del soldato tedesco:

Come per lui, l’oblio comincerà dai tuoi occhi.

Uguale.

Poi, come per lui, l’oblio raggiungerà la tua voce.

Uguale.

Poi, come per lui, trionferà su di te, tutt'intero, a poco a poco.
Diventerai una canzone. (HMA 73)

Nell'ultima sequenza del film, ritroviamo i due amanti all'interno della camera d'albergo dove tutto ha avuto inizio. All'improvviso, con una voce piegata dal dolore, lei pronuncia le medesime frasi che solo poche ore prima aveva rivolto al soldato tedesco nel suo monologo interiore: «Ti dimenticherò! Già ti dimentico! Guarda, come ti dimentico! Guardami!» (HMA 76). Ora più che mai la storia d'amore di Nevers e quella di Hiroshima coincidono.

Le ultime parole dei due protagonisti rievocano una sorta di atto battesimale reciproco in cui ciascuno, assumendo il nome che l'altro gli attribuisce, accetta di identificarsi con la propria città, vale a dire con il luogo indissolubilmente legato alla memoria – e dunque all'oblio – del proprio trauma personale. «Nevers, Hiroshima: ora non sono solo nomi della morte, ma di tutto ciò che nella vita di Lei e di Lui è avvenuto grazie al loro incontro, alla ripresa. Non sappiamo del futuro, né di un “lieto fine”: ma Resnais ci mostra il loro riconoscimento reciproco e possibile. Non fonde i Due in Uno, ma connette infinitamente, anche se solo per un istante, le loro differenze».⁵³

Lui la guarda, mentre lei lo guarda come guarderebbe la città e d'improvviso lo chiama con molta delicatezza.

Lo chiama 'in lontananza', nella meraviglia. È riuscita ad annegarlo nell'oblio universale. Ne è meravigliata.

LEI

Hi-ro-shi-ma. Hi-ro-shi-ma. È il tuo nome.
Si guardano senza vedersi. Per sempre.

LUI

È il mio nome. Sì.

[Siamo solo e ancora a questo. E a questo rimarremo per sempre] e il tuo nome è Nevers. Nevers-in Francia. (HMA 76)



(fig. 22, min. 01:29:30)

⁵³ Mario Pezzella, *La voce minima. Trauma e memoria storica*, Roma, Manifestolibri, 2017, p. 66.