

La lingua salvata

Scritture tedesche dell'esilio e della migrazione

a cura di
GIULIA CANTARUTTI e PAOLA MARIA FILIPPI

edizioni **osiride**

Publicato con un parziale contributo Fondi RFO/Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Sommario

Giulia Cantarutti - <i>Nel prisma della lingua</i> . Presentazione	pag. 7
Darko Suvin - <i>Esiliati e migranti</i> . Le riflessioni di Said e l'appello di Brecht	» 15
Giulia Cantarutti - <i>Essay ed esilio</i>	» 23
Hilde Spiel - <i>Sul saggio tedesco</i> Un tentativo critico	» 49
Werner Helmrich - « <i>Fedele per amore</i> ». Elias Canetti e le sue lingue materne ...	» 57
Alexander Košenina - <i>Il romanzo d'esilio di Veza Canetti</i>	» 71
Manès Sperber - <i>Friedrich Torberg (1908-1979)</i>	» 81
Paola Maria Filippi - <i>Exilliteratur vs Unterhaltungsliteratur</i> . Un non-ossimoro <i>Auch das war Wien</i> di Friedrich Torberg	» 85
Massimo Bonifazio - « <i>Il potere di una memoria inesorabile</i> ». Malinconiche figure dell'esilio nell'opera di W.G. Sebald	» 95
Eva-Maria Thüne - « <i>Lo scavo delle parole</i> »: scrivere e riflettere sulla lingua nei testi di Emine Sevgi Özdamar	» 107
Giulia Cantarutti - « <i>Tedesco come Kafka</i> »	» 127
Navid Kermani - <i>Cos'è tedesco nella letteratura tedesca?</i>	» 135
<i>Indice dei nomi</i>	» 149
<i>Gli autori</i>	» 000

© edizioni **osiride** - 2008
Rovereto - Viale della Vittoria 15/bcd
tel. 0464 422372 - fax 0464 489854
osiride@osiride.it

ISBN: 978-88-7498-112-0

Tutti i diritti riservati

La ridda infernale dalla quale vengono travolti i protagonisti ed il loro mondo non è soltanto descritta dall'autore. La lingua e le strutture narrative alle quali egli ricorre per dirla sono esse medesime una «ridda» che travolge a sua volta il lettore. A questo punto le parole si dissolvono in suoni iterati, salmodianti, rimane soltanto una percezione acustica ossessiva, la parola non denota più, connota e basta, dice che anche la paura si dissolve in presenza dell'arbitrio assoluto, rimangono solamente incredulità e stordimento.

Non aveva paura. Neppure quell'ultima e unica, quella cieca ed infinita: di non arrivare all'alba di domani, di non arrivare a Praga e da Carola – neppure questa la percepiva più. Non per alterigia e neppure per presunzione, non per remissività e neppure per fiducia – ma perché ogni possibile motivo che avrebbe potuto suscitargliela era svanito dal suo orizzonte. Non sapeva proprio perché mai avrebbe dovuto aver paura. Non aveva paura – e non lo sapeva.

Andava. Quel vago stordimento, troppo sottile per sognare e che tuttavia velava sguardo e sensi, lo teneva tutto in suo potere. Andava, e pensava soltanto¹¹.

I due protagonisti, ed il fatto assume valenza metaforica, vengono dal mondo del teatro, e questa loro prossimità al mondo della recita, il loro essere così ingenuamente, così pervicacemente legati ad una dimensione che non c'è e che viene evocata in scena e, prima ancora, sulla carta, quotidianamente, come se ci fosse, impedisce loro di vedere. Contrappuntisticamente a questa visione teatrale, il romanzo è scandito dalla musica, da vari tipi di una musica¹² che culminerà nella ridda infernale, quell'*Höllenneigen* al quale il protagonista non riuscirà a sottrarsi. Se inizialmente Torberg aveva ipotizzato una *Trilogie des Untergangs* (Trilogia del tramonto)¹³ per descrivere le tappe del proprio esilio – Vienna, Praga, Parigi – e quindi offrire una via di fuga al proprio protagonista, al termine del primo romanzo si rende conto che non può esserci prosecuzione, che per uno a cui riesce la fuga, cento, mille altri verranno fatti prigionieri e moriranno, e che l'universalità del racconto è offerta dal rimanere un *opus* aperto, che può terminare solo nella sospensione di un «wie eh und je. *Finis libri*»,

«come sempre. *Finis libri*».

¹¹ *Ibidem*, p. 374.

¹² I titoli dei sette capitoli del romanzo rimandano ad altrettanti componimenti musicali: *Salzburger Auftakt*, *Melodie Viennoise*, *Zwischenspiel*, *Aufforderung zum Tanz*, *Der letzte Walzer*, *Danse macabre*, *Der Höllenreigen*. Così come numerosi titoli di sottocapitoli: *Flieg, Käfer, flieg...*, *Preußischer Marsch*, *Böhmische Polka*, *Improvisation*, *Kleine Nachtmusik*.

¹³ E. Hartl, *Was mag sich Friedrich Torberg gedacht haben*, in F. Torberg, *Auch das war Wien*, cit., p. 379.

MASSIMO BONIFAZIO

«Il potere di una memoria inesorabile»

Malinconiche figure dell'esilio nell'opera di W.G. Sebald¹

Tutta l'opera di W.G. Sebald, sembra partire da – e in certo modo tendere verso – un unico punto, rappresentato da un movimento fondamentale che tutti i suoi personaggi esperiscono: il passaggio per una condizione di spaesamento che ha caratteri mutevoli e vari, derivante di volta in volta dall'esilio forzato, o voluto, o fortuito, oppure puramente simbolico-esistenziale. La matrice di questo interesse sembra derivare da un *côtè* malinconico che pervade tutta la sua scrittura: un'acutissima sensibilità per la violenza della storia che si accompagna alla sensazione di essere fuori posto, sempre e comunque.

Si comincia dalla voce narrante che compare in tutti i testi; Sebald utilizza un narratore i cui tratti biografici coincidono perfettamente con i suoi, dal nome al *curriculum vitae*². Nato nel 1944 a Wertach, nell'Allgäu bavarese, una regione appena sfiorata dalla guerra, a venticinque anni lascia la Germania per sfuggire al suo carattere autoritario, al silenzio con il quale la “generazione dei padri” continua a circondare i crimini e le sofferenze della guerra e del nazismo, approdando all'Inghilterra, dove trascorre poi tutta la vita. Si sviluppa già qui un punto di vista eccentrico rispetto a qualsiasi nazionalità, acuito dall'attitudine, anche questa tutta malinconica, a rilevare connessioni, ricordi e presagi, leggendo il mondo circostante come fonte inesauribile di segnali – perlopiù di sventura – che si aggregano e si accumulano fino a costituire un peso a tratti insostenibile.

¹ Le opere in prosa di W.G. (Winfried Georg) Sebald sono: *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt a.M., Eichborn, 1990; si cita dall'edizione italiana, *Vertigini*, traduzione di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2003. *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a.M., Eichborn, 1993; si cita dall'edizione italiana, *Gli emigrati*, traduzione di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2007. *Die Ringe des Saturn. Eine Englische Wallfahrt*, Frankfurt a.M., Eichborn, 1995; si cita dall'edizione italiana, *Gli anelli di Saturno*, traduzione e postfazione di G. Rovagnati, Milano, Bompiani, 1998. *Austerlitz*, München, Hanser, 2001; si cita dall'edizione italiana, *Austerlitz*, traduzione di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2002.

² Per uno solo fra i moltissimi esempi cfr. W.G. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 108.

Ma non c'è solo la malinconica ipersensibilità ai segni; anche nei personaggi che non hanno attraversato direttamente i drammi della modernità, che non sono vittime delle sue violenze – come del resto lo stesso Sebald – emerge il senso della tragedia: è la prospettiva dell'uomo contemporaneo, costantemente minacciato fin nelle sue più intime fibre dall'incertezza e dall'orrore di una storia avvertita come travolgente e spiazzante processo disgregatore, distruttivo.

Sebald prova a ricostruire dei destini, nel tentativo di scrivere una storia europea degli ultimi due secoli, storia non ufficiale, incentrata sulle biografie di singoli. L'arco temporale abbracciato nei quattro libri di Sebald va dal maggio 1800, quando un giovane Henri Beyle, alias Stendhal, si mette al seguito di Napoleone Bonaparte nell'epica traversata del Gran San Bernardo³, fino ai tardi anni Novanta del ventesimo secolo, quando Jacques Austerlitz⁴ si mette in cammino alla ricerca del padre mai conosciuto. Al centro dell'attenzione c'è dunque un periodo di «catastrofica accelerazione della storia»⁵, segnato da guerre sempre più sanguinose e dalla sempre più massiccia distruzione del mondo vivente.

Le biografie che il narratore ricostruisce non sono descrizioni di eventi in una serie cronologica, quanto raccolte di disparati aspetti della vita di una persona, che compongono un'immagine frammentaria ma chiara⁶; e la narrazione consiste sempre in realtà nella descrizione di questo processo di raccolta. Si parla dei viaggi e degli incontri che ha fatto il narratore, dei documenti consultati, delle immagini che ha visto, e che spesso riporta nei testi sotto forma di fotografie in bianco e nero. Così è costruito il libro *Die Ausgewanderten* (Gli emigrati, 1993), nel quale il narratore ripercorre la strada compiuta per ricostruire quattro storie di emigrati, appunto. La prima è quella di Henry Selwyn, un vecchio medico nella cui casa il narratore e la compagna erano vissuti per qualche tempo nel 1970; Selwyn racconta ai due la sua infanzia di ebreo lituano, costretto nel 1899 ad emigrare in cerca di pane, approdando in Inghilterra e lì ottenendo uno straordinario successo scolastico e sociale, che non riesce però a renderlo felice; dopo gli ultimi anni passati in pressoché totale solitudine, Selwyn si suiciderà. Nel secondo racconto, il narratore indaga sulle vicende di Paul Bereyter, suo maestro alle elementari, dopo aver ricevuto la notizia che questi, ormai anziano, si è

tolto la vita nel 1984. Emergono i tratti di un uomo solo, profondamente legato all'insegnamento, spinto alla morte dalle violenze naziste che lo hanno toccato come ariano «solo per tre quarti». Il terzo protagonista è il prozio Ambros Adelwarth, emigrato negli Stati Uniti e lì morto nel 1953, le cui tracce il narratore insegue nel 1981 sulla scorta di alcune foto di un album di famiglia. All'inizio del secolo Ambros lavora come maggiordomo dell'eccentrico figlio di un milionario newyorkese, Cosmo Solomon, accompagnandolo in giro per l'Europa e l'Oriente; muore poi in una clinica psichiatrica, sottoponendosi volontariamente ad una devastante terapia di elettroshock. Il protagonista dell'ultimo racconto è un pittore conosciuto dal narratore durante il suo primo soggiorno a Manchester, nel 1966, di nome Max Aurach. Questi era stato mandato in Inghilterra, da solo, quando era ancora un bambino, per sfuggire alla barbarie nazista; la sua traumatica esperienza dell'estraneità in una città straniera si riflette in quella del narratore.

Nello stesso modo è costruito anche *Austerlitz* (2001): nei lunghi monologhi alla presenza del narratore, Jacques Austerlitz ripercorre la sua storia, a cominciare dall'infanzia passata in Galles nella casa del predicatore Elias. In collegio gli viene rivelato il suo vero nome – fino ad allora aveva creduto di chiamarsi Dafydd Elias; ma non trova nessuna indicazione sulla sua vera identità. Solo quarant'anni più tardi, nel 1998 (vent'anni dopo il primo incontro con il narratore) Austerlitz riesce a ritrovare la sua balia a Praga, la quale gli racconta la storia della sua famiglia, come prima dell'arrivo delle truppe tedesche egli sia stato caricato su di un treno verso l'Inghilterra, come il padre sia riuscito a fuggire a Parigi e la madre sia stata invece deportata a Theresienstadt, perché ebrea.

I cenni alla trama non rendono giustizia alla complessità di questi testi, alla ricchezza di allusioni, di immagini, di metafore che sono in grado di sviluppare e che entrano a pieno titolo negli eventi della storia, che anzi per certi versi costituiscono e dirigono gli eventi. L'aspetto lirico-meditativo prevale chiaramente su quello diegetico. La narrazione degli eventi è funzionale a rendere sulla pagina una certa visione del mondo e della storia, fondata su dettagli minimi che acquistano dimensioni abnormi sotto lo sguardo del narratore⁷; dalla disparata varietà dei particolari traspare in controluce il quadro della storia universale, l'inarrestabile movimento dei suoi meccanismi di violenza che gettano l'uomo in una costante condizione di spaesamento.

³ W.G. Sebald, *Beyle o lo strano fenomeno dell'amore*, in *Vertigini*, cit.

⁴ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit.

⁵ Cfr. M. Rutschky, *Das geschenkte Vergessen. W. G. Sebalds "Austerlitz" und die Epik der schwarzen Geschichtsphilosophie*, in «Frankfurter Rundschau», 21.3.2001.

⁶ Si potrebbe applicare allo stile di Sebald un'affermazione che il narratore fa riguardo a Jacques Austerlitz: «Fin dall'inizio ho sempre trovato sorprendente il modo in cui Austerlitz costruiva i suoi pensieri nell'atto stesso di conversare, come riuscisse a sviluppare le frasi più armoniose da una sorta di svagatezza e come la trasmissione delle sue conoscenze attraverso il racconto rappresentasse per lui l'avvicinamento graduale a una sorta di metafisica della storia, in cui il ricordo tornava ancora una volta a vivere» (W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 19).

⁷ A volte, ad esempio, il ritratto di un personaggio consta di una sola, illuminante caratteristica capace di rivelare un intero modo di essere. Penso ad esempio alla figura di Janine Rosalind Dakyns, collega del narratore all'Università di Norwich, seduta nel suo studio, circondata da appunti, lettere e frammenti di scritti di ogni genere che formano «un vero e proprio paesaggio cartaceo», in mezzo al quale lei sembra, agli occhi del narratore, la *Melanconia* di Dürer, immobile tra gli strumenti della sua distruzione; e lei risponde che «il disordine apparente delle sue cose [è] in realtà un ordine perfetto o comunque tendente alla perfezione» (W.G. Sebald, *Gli anelli di Saturno*, cit., p. 13).

In questi testi vengono spesso descritti destini ebraici; la Shoah, il «maelstrom nero della storia»⁸, è il cuore segreto attorno a cui gravita larga parte della produzione del nostro autore. Il tentativo di mantenere viva la memoria delle atrocità passa per una decisa avversione verso i grandi numeri, le grandi categorie storiografiche:

Si parla sempre dei milioni finiti nelle camere a gas. Questi però non erano masse anonime, ma sempre persone singole, che vivevano davvero dall'altra parte del corridoio⁹.

Nella concentrazione sul dettaglio, sul destino del singolo e sulla storia individuale, ambiti che vede esclusi dal discorso pubblico, Sebald riconosce una possibilità di opposizione al «gesto compensatorio» della letteratura tedesca post-bellica, tramite un discorso sulle vittime del nazionalsocialismo meglio capace di farsi carico delle responsabilità che riguardano anche i posteri, coloro i cui genitori o parenti sono stati in qualche modo complici della barbarie¹⁰.

Sebald, dicevamo, guarda alla Germania con occhi da emigrato. Da questa posizione periferica sviluppa uno sguardo attento e partecipe verso la storia e l'atteggiamento dei tedeschi, a cui spesso rimprovera l'incapacità di ricordare. Nei testi ricorrono varie situazioni e immagini che richiamano questa mancanza di memoria. Nel racconto *Max Aurach*, ad esempio, il narratore si reca a Kissingen, città tedesca dove aveva vissuto la madre del pittore, senza però trovarvi quasi traccia della comunità ebraica di cui questa faceva parte: al posto della sinagoga subito dopo la guerra è stata costruita la Camera del Lavoro, il cimitero ebraico è abbandonato e in preda alla più totale incuria. Così decide di andare via dalla città prima di quanto progettato:

Avvertivo tuttavia in misura crescente quanto l'impoverimento spirituale e la smemoratezza dei tedeschi attorno a me, la destrezza con cui si erano rifatti una verginità, cominciassero ormai a procurarmi mal di testa e irritazione¹¹.

Il lacunoso necrologio di Paul Bereyter, in cui non si parla di suicidio né di «raptus autodistruttivo»¹² e si accenna solo brevemente al fatto che durante il Terzo Reich gli era stata impedita l'attività didattica, è solo un altro dei sintomi di questa vasta perdita di memoria della società tedesca. Madame Landau, l'ulti-

ma persona a stare intimamente vicino a Bereyter, afferma di non stupirsi affatto che il narratore, nonostante la sua familiarità con le vicende del paese natale, non abbia mai saputo nulla del nonno ebreo di Bereyter data la «scrupolosità con cui, negli anni successivi allo sterminio, costoro hanno taciuto, tenuto nascosto e, come talvolta mi capita di pensare, davvero dimenticato tutto»¹³.

Nel 1965, mentre Sebald è studente a Friburgo, comincia il processo di Francoforte per i crimini di Auschwitz. Così si esprime lo scrittore a questo proposito in un'intervista:

Per la prima volta ebbi un'idea delle dimensioni reali dell'accaduto: gli accusati erano persone del tipo che avevo conosciuto come vicini di casa – direttori delle poste o ferrovieri – mentre i testimoni erano persone in cui non mi ero mai imbattuto – ebrei da Brooklyn o da Sidney – Erano un mito del passato. Si scoprì che anche loro erano vissuti a Norimberga o a Stoccarda. Così gradualmente tutto si ricompose, insieme agli orrendi dettagli¹⁴.

Il silenzio sistematico della società della Germania post-bellica circa le esperienze di persone che l'ideologia dominante aveva collocato ai margini del discorso sociale – come gli ebrei e gli omosessuali – può dunque essere considerata come «la prosecuzione con altri mezzi dell'opera di annientamento»¹⁵.

La colpevole rimozione della società tedesca post-bellica trova la sua controparte nell'impossibilità di dimenticare di chi ha sofferto. Il non ebreo Sebald prende a cuore le vittime del nazismo descrivendo non tanto i patimenti a cui sono state sottoposte, quanto le conseguenze, soprattutto psicologiche, di quelle sofferenze che, col tempo, invece di scomparire si fanno più acute: i personaggi di Sebald non soggiacciono a violenze immediate, ma al potere di una «memoria inesorabile»¹⁶. Puntare sul singolo destino significa cercare di riportare alla luce quanto è stato rimosso dalla coscienza individuale e collettiva, tramite la rielaborazione letteraria, cioè linguistica, delle biografie di coloro a cui il diritto di parola è stato negato. Il dolore individuale dei protagonisti, la loro esperienza dell'orrore, indiretta eppure incisa nell'intimo, rendono impossibile una distanza dal vissuto che permetta un'adeguata – e forse terapeutica – trasformazione in parola di quanto si è esperito. Le quattro biografie degli *Emigrati* e quella di Jacques Austerlitz sono accomunate dalla difficoltà di parlare del proprio dolore; ma il suicidio del dottor Selwyn, di Paul Bereyter e del prozio Adelwarth, così come i

⁸ T. Steinfeld, *Das kosmopolitische Waisenkind*, in «Süddeutsche Zeitung», 17.12.2001. Cfr. anche *Kaltes Herz*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9.12.1995.

⁹ Sebald intervistato da Sven Boeddecker, *Menschen auf der anderen Seite. Gespräch*, in «Rheinische Post», 9.10.1993.

¹⁰ Cfr. S. Korff, *Die Treue zum Detail. W. G. Sebalds "Die Ausgewanderten"*, in *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*, a cura di S. Braese, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1998, p. 168 e *passim*; M. Jaggi, *Recovered memories*, in «The Guardian», 22.09.01.

¹¹ W.G. Sebald, *Gli emigrati*, cit., p. 241.

¹² *Ibidem*, p. 37.

¹³ *Ibidem*, p. 60.

¹⁴ Sebald intervistato da Maya Jaggi, in M. Jaggi, *Recovered memories*, cit.

¹⁵ E. Juhl, *Die Wahrheit über das Unglück. Zu W. G. Sebalds "Die Ausgewanderten"*, in *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne. Atti del Simposio internazionale sulla Letteratura di viaggio*, University College di Dublino, 10-12 marzo 1994, a cura di A. Fuchs, T. Harden, Heidelberg, Winter, 1995, p. 641.

¹⁶ Cfr. U. Baron, *Dem Mäusevolk gilt meine Hoffnung*, in «Rheinischer Merkur», 15.1.1993.

disturbi del comportamento che mostra Austerlitz a Marienbad nei confronti di Marie¹⁷, dimostrano l'impotenza della lingua appena ritrovata di fronte a questo orrore, l'impossibilità di trarre ancora significato da quanto si è vissuto.

La memoria, in particolare, è una capacità problematica, avvertita come necessaria e dolorosa al contempo, che se da un lato costruisce l'identità dell'individuo, dall'altro lacera la sua integrità e mette in pericolo il suo equilibrio psichico. Possiamo cogliere questo nesso nel rapporto che Ambros Adelwarth sviluppa con la propria memoria. La zia Fini racconta al narratore che, dopo essere andato in pensione, Adelwarth comincia a comunicarle alcuni eventi della sua vita.

Poiché perfino le più marginali reminiscenze, che lui estraeva con grande lentezza da profondità palesemente insondabili, erano di una precisione sbalorditiva, nell'ascoltarlo finii a poco a poco per convincermi che zio Adelwarth possedesse sì una memoria infallibile, ma gli mancasse ormai quasi in pieno la capacità mnestica con cui riconnettersi al fondo di tale memoria. Raccontare era quindi per lui sia un tormento sia un tentativo di liberare se stesso, una via di salvezza e nel contempo uno spietato gettarsi a capofitto verso la propria rovina¹⁸.

Secondo Il dottor Abramsky, uno degli psichiatri che lo segue durante la sua successiva permanenza nella clinica di Ithaca, la condiscendenza mostrata da Adelwarth nel sottoporsi alla terribile terapia di elettroshock va ricondotta al desiderio ardente di «veder distrutti in sé, nel modo più radicale e irrevocabile, il raziocinio e la memoria»¹⁹.

Ci sono poi personaggi che non vogliono – o non possono – accettare le proprie radici, come il pittore Aurach, la cui vita rimane nell'ombra delle sofferenze patite dai propri genitori perseguitati, nonostante gli sforzi fatti per prenderne le distanze; e significativamente il tedesco, la lingua che non ha più parlato da quando ha salutato la madre all'aeroporto di Monaco nel 1939, non è altro per lui che «un'eco, un gorgoglio, un mormorio sordo e incomprensibile», così come i ricordi della Germania sono «idee fisse», legate a «un'impressione di follia»²⁰.

Gli stessi temi ritornano nell'ultimo romanzo di Sebald, *Austerlitz*. Il raggiungimento della conoscenza circa la propria storia, sentito come imprescindibile dal protagonista, non è affatto scevro di dolore. Il lungo processo di avvicinamento alla verità è costellato di momenti di paralisi, di incertezza, in cui la mancanza di un radicamento esistenziale e affettivo rischia di spingere il soggetto nell'abisso della non esistenza:

¹⁷ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., pp. 230 ss.

¹⁸ W.G. Sebald, *Gli emigrati*, cit., p. 111.

¹⁹ *Ibidem*, p. 125.

²⁰ *Ibidem*, p. 195 e p. 194.

Dietro la fronte avvertivo già quell'infame torpore che prelude al declino della personalità, sentivo di non possedere realmente né memoria né raziocinio né un'esistenza nel vero senso del termine, di non aver fatto altro per tutta la vita che cancellarmi volgendo le spalle al mondo e a me stesso²¹.

Ma la conoscenza della propria storia non riesce appieno a rappresentare per Austerlitz quell'*ubi consistam* la cui mancanza lo lacera, così come la straordinaria quantità di conoscenze tecniche e architettoniche che possiede e che sembra fungere da «memoria di compenso»²² non gli ha dato la serenità sperata, finendo anzi per imprigionarlo.

Il ricordo è anche uno dei fili conduttori dei racconti di *Schwindel. Gefühle* (Vertigini), prima opera in prosa di Sebald. Uno dei racconti, *Beyle oder das merkwürdige Faktum der Liebe* (Beyle o lo strano fatto dell'amore), tratta in forma in parte narrativa e in parte saggistica del soggiorno di Stendhal nell'Italia settentrionale, attingendo agli appunti stesi da lui stesso trent'anni dopo questo soggiorno. Altri due racconti, *All'estero e Il ritorno in patria*²³, descrivono un viaggio in Italia, dove il narratore è preda di deliri allucinatori e manie di persecuzione, e un viaggio a «W.» – evidente richiamo a Wertach, paese natale di Sebald – dove in una sorta di pellegrinaggio egli ricerca le origini della malinconia esistenziale che lo affligge, ripensando alla propria infanzia. Un altro racconto, *Dr. K.s Badereise nach Riva* (Il viaggio del dottor K. alle terme di Riva), è dedicato ad un episodio della vita di Franz Kafka.

Il nucleo centrale di *Vertigini* è tutto nella distorsione della prospettiva storica operata tramite il gioco fra realtà, messa in scena mentale del ricordo e finzione letteraria, un procedimento che porta ad una rappresentazione paradossalmente meglio capace di rendere la realtà. Esiste infatti anche nell'esperienza comune una tensione fra la comprovabilità effettiva degli eventi – ossia la ricostruzione della cosiddetta «realtà storica» – e l'immagine di essi conservata nella memoria individuale. Questa non può che essere lacunosa, imperfetta, incrostata di ricordi imprecisi, a tratti addirittura falsi, o presi in prestito da situazioni analoghe, racconti di altre persone, da libri, da film – perlomeno nelle loro formulazioni. Per Sebald il recupero della memoria richiede un percorso di natura linguistica, come dimostra palesemente il bisogno che hanno alcuni personaggi, quali Austerlitz, di raccontarsi – e come dimostra in fondo l'intera sua opera. Ma la pagina scritta è il punto d'incontro fra la necessità della rappresentazione degli eventi e l'impossibilità di farlo.

²¹ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 136. Alcune pagine più avanti si legge: «Per quanto mi è dato risalire indietro col pensiero, disse Austerlitz, mi son sempre sentito come privo di un posto nella realtà, come se non esistessi affatto». *Ibidem*, p. 199.

²² *Ibidem*, p. 154.

²³ Entrambi i titoli sono in italiano nell'originale.

Si accennava in principio alla malinconia come fonte dell'interesse per la dimensione dell'esilio. Le ossessioni malinconiche forniscono chiavi fondamentali per la comprensione del mondo di questo autore. Sono il particolare, il frammento, la scheggia ad angosciare in massimo grado il malinconico, con la sua eccessiva sensibilità, già rilevata da Kant, per «ispirazioni, apparizioni, tentazioni, [...] sogni significativi, presentimenti e segni meravigliosi»²⁴. Il malinconico tende a fornire di collegamenti ogni aspetto del suo vissuto, istituendo legami fra fatti lontanissimi, trasformando anche la realtà, dove questa non risulti consona alla sua portentosa immaginazione. Non è un caso che nei testi di Sebald le coincidenze siano così rilevanti; così nel racconto *All'estero* vede per le strade di Venezia il sosia di Ludwig II di Baviera, scopre di aver soggiornato a Venezia esattamente nell'anniversario della fuga di Giacomo Casanova dai Piombi, spaventato dalla scia di morte lasciata dall'organizzazione Ludwig – da cui teme di essere perseguitato – va a mangiare in una pizzeria di Verona e scopre che il proprietario si chiama Carlo Cadavero; anni dopo, ripassando nello stesso luogo, vede uscire da un portone due uomini che portano una bara²⁵. La descrizione di una visita al poeta Michael Hamburger – poeta di origine tedesche, la cui famiglia è costretta ad emigrare in Inghilterra nel 1933 – negli *Anelli di Saturno*, porta come titolo *Sogni, affinità elettive, corrispondenze*²⁶; Jacques Austerlitz afferma che l'incontro fortuito con il narratore a Londra, al bar del "Great Hotel" in cui lui non era mai stato prima in vita sua, avviene sì contro ogni probabilità statistica, ma con una «logica stringente», per quanto sbalorditiva²⁷. La visione del mondo dei malinconici di Sebald è dunque racchiusa in questa misteriosa logica che, sospingendo gli avvenimenti della vita verso spazi inconoscibili, immerge chi ne è in balia in un'atmosfera di inquietudine e di costante senso di minaccia; l'indecifrabilità degli eventi è ciò che li rende tragici, insieme all'idea che la storia individuale non sia altro che duplicazione e ripetizione di vite e modelli preesistenti.

A questa inquietudine non è estranea la particolare sensibilità dei personaggi di Sebald per tutto ciò che ha a che fare con i morti. Sotto gli occhi del lettore si dipana un fitto intreccio di motivi riguardanti fantasmi, anime perdute, ombre. Il confine fra il mondo dei vivi e quello dei morti è labile, e viene continuamente attraversato, perlomeno nella mente dei personaggi. Così il narratore crede di incontrare Ludwig II a Venezia, o la figlia di Giacomo I d'Inghilterra, Elisabetta,

su di un treno²⁸; e ad Austerlitz, mentre visita il ghetto di Theresienstadt, sembra di vedere «con inequivocabile certezza» il brulicare di vita dei sessantamila ebrei che vi sono stati rinchiusi, come se non fossero mai stati deportati ma vivessero ancora²⁹. Oppure, poco prima:

Noi non comprendiamo le leggi che regolano il ritorno del passato, e tuttavia ho sempre più l'impressione che il tempo non esista affatto, ma esistano soltanto spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e uscire a seconda della loro disposizione d'animo, e quanto più ci penso, tanto più mi sembra che noi, noi che siamo ancora in vita, assumiamo agli occhi dei morti l'aspetto di esseri irreali e visibili solo in particolari condizioni atmosferiche e di luce³⁰.

A questa idea non è estranea l'angoscia provata dai sopravvissuti alle tragedie, in particolare alla deportazione, che vivono come sdoppiati fra la vita – la loro – e la morte di coloro che hanno amato. Del personaggio di Austerlitz in particolare si sottolinea più volte l'inconscia volontà di non sapere nulla del destino del popolo ebraico, fino a quando questa realtà non si apre con violenza davanti ai suoi occhi³¹. In questo senso il ritorno dei morti è anche rimando alla necessità del ricordo come unica possibilità di riportare alla vita coloro che ne sono stati esclusi con la violenza. Così acquista senso il cartiglio posto in apertura del racconto *Dottor Henry Selwyn*:

Distrugge l'Estremo
forse il ricordo?³²

Il narratore è convinto che sia impossibile escludere la *shoah* dall'orizzonte del pensiero dell'uomo contemporaneo. È quindi necessario un confronto con questa presenza/assenza che si riflette anche dove non c'è segno di malvagità e sopraffazione, come nella storia dell'amicizia fra il dottor Henry Selwyn e la guida alpina Johannes Naegeli; il mucchietto d'ossa e il paio di scarpe chiodate di Naegeli, ritrovate sulle montagne dopo sette decenni dalla sua morte³³, richiamano immagini analoghe dello sterminio, riportandolo al centro dell'attenzione.

La complessa situazione mentale di chi vede costantemente intorno a sé segnali di sventura, di violenza e di morte conduce spesso alla paralisi, sia fisica che psicologica. Si pensi ad esempio al narratore immobile nell'hotel di Venezia,

²⁴ I. Kant, *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, in *Kant's Gesammelte Schriften 2. Vorläufige Schriften: 1757-1777*, hrsg. von der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1912, p. 265.

²⁵ W.G. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 56, p. 62, p. 77 e p. 116. I due uomini che portano la bara indossano giacche nere con bottoni d'argento come i portantini del racconto *Jäger Gracchus* di Kafka.

²⁶ W.G. Sebald, *Gli anelli di Saturno*, cit.; il titolo compare solo nell'indice alla fine del libro (p. 272).

²⁷ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 52.

²⁸ W.G. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 56 e p. 222.

²⁹ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 215.

³⁰ *Ibidem*, p. 199.

³¹ Cfr. *ibidem*, p. 154, dove si parla di «autocensura del pensiero» e p. 214 dove il Reich tedesco è una «terra incognita» nel senso topografico di Austerlitz, altrimenti molto sviluppato.

³² W.G. Sebald, *Gli emigrati*, cit., p. 11.

³³ W.G. Sebald, *Dottor Henry Selwyn*, in *ibidem*, p. 34.

oppure alla scena iniziale degli *Anelli di Saturno*: il narratore è ricoverato in ospedale a causa di una quasi totale immobilità che deriva forse dall'«orrore paralizzante» che lo aveva colto dinanzi alle tracce della distruzione, «che persino in quella remota regione andavano molto lontano nel passato»³⁴. Anche Austerlitz lamenta stati di angoscia che lo paralizzano, fino al ricovero in clinica³⁵, ma in questo senso bisogna certo distinguere fra la malinconia di coloro che, come Austerlitz e i quattro *Emigrati*, hanno subito dei traumi per così dire oggettivi, e alcune forme di malinconia che compaiono in *Vertigini* e negli *Anelli di Saturno* – prima fra tutte quella del narratore – più legate ad un indefinito male di vivere, ad una grande sensibilità per le sofferenze, in special modo psicologiche, nel mondo, e tendenti in maggior misura a rispecchiarsi nella letteratura passata, e in fin dei conti ad alimentarsi con essa.

Non è un caso infatti che il narratore si identifichi con Hamburger e Hölderlin, come notavamo, oppure che si inquieti riconoscendo in due gemelli a Riva del Garda dei sosia di Kafka adolescente³⁶, o che nei testi ricorrano figure come Robert Walser, Joseph Conrad o Algernon Charles Swinburne. Nella vicenda storica di questi autori la malinconia si è configurata come condizione in qualche modo necessaria del processo creativo e allo stesso tempo come paralisi e chiusura dell'orizzonte. Questo traspare più o meno apertamente all'interno delle loro opere; a questo discorso, ad esempio, non sono certo estranei il cacciatore Gracchus e l'acchiappafarfalla Nabokov, con i loro atteggiamenti e le tensioni che rappresentano. Del resto tutte queste figure hanno vissuto una condizione di spaesamento, nella condizione di esilio vero e proprio, come Nabokov e Hamburger, nella follia come Hölderlin e Walser, nella mancanza di affinità con il proprio tempo o la propria cultura come Swinburne e Kafka, nell'impossibilità di vivere e di morire di Gracchus. La letteratura svolge per i personaggi di Sebald ruoli molteplici e a tratti contraddittori: essa è respiro, possibilità di oblio dalle cure del mondo e fonte di vita «vera»³⁷, è campionario di immagini e di situazioni che fanno da misura e da chiave di interpretazione degli eventi della vita dei personaggi, e da questo punto di vista ha un ruolo per loro positivo; ma Austerlitz, immerso nella lettura in una biblioteca parigina, afferma di non sapere se si trova «sull'isola dei beati o, al contrario, in una colonia penale»³⁸.

³⁴ W.G. Sebald, *Gli anelli di Saturno*, cit., p. 7.

³⁵ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., pp. 246-248.

³⁶ W.G. Sebald, *Vertigini*, cit., pp. 85-86.

³⁷ Di Vera, la balia di Jacques Austerlitz, viene detto: «Solo nei libri degli ultimi due secoli le era parso talvolta di trovare almeno un'idea di ciò che potrebbe voler dire essere in vita» (W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 221).

³⁸ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 278. Mi sembra importante sottolineare la ricchezza di sfumature del gioco intertestuale, esemplare per l'approccio di Sebald, che nasce dall'utilizzo di due immagini di derivazione letteraria, una da Esiodo (l'isola dei beati come dimora *post mortem* di coloro che sono cari agli dei) e l'altra dal noto racconto di Franz Kafka.

Così il narrare di Sebald, soffuso di una pacata disperazione, diviene il gesto di coloro che, voltandosi indietro, sono quasi sopraffatti dall'orrore della storia e dal suo potenziale distruttivo. I frammenti che il narratore e i personaggi sono in grado di cogliere sull'orizzonte non bastano a ricreare figurazioni capaci di dare senso all'esistenza; l'unica opportunità di senso, di ancoraggio esistenziale, diviene lo stesso atto della narrazione, curato amorevolmente con le forme di un linguaggio che guarda alla tradizione senza nascondere le incoerenze e le sciagure della storia.