

La prosa della riunificazione
Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989

a cura di Anna Chiarloni

Estratto



Edizioni dell'Orso
Alessandria
2002

Distruggete anche l'ultima cosa, ma non il ricordo: la prosa di W. G. Sebald¹

di Massimo Bonifazio

*This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang, but a whimper.*

Thomas Stearn Eliot, «The Hollow Men»

I

In der Zweiten Hälfte der sechziger Jahre bin ich, teilweise zu Studienzwecken, teilweise aus anderen, mir selber nicht recht erfindlichen Gründen, von England aus wiederholt nach Belgien gefahren, manchmal bloß für ein, zwei Tage, manchmal für mehrere Wochen. Auf einer dieser belgischen Exkursionen, die mich immer, wie es mir schien, sehr weit in die Fremde führten, kam ich auch, an einem strahlenden Frühsommertag, in die mir bis dahin nur den Namen nach bekannte Stadt Antwerpen².

Ciò che colpisce immediatamente il lettore delle opere in prosa di W. G. Sebald è lo stile complesso, una «prosa musicale»³ che struttura ampie meditazioni narrative con risultati del tutto inconsueti nel panorama contemporaneo. Nelle pagine spesso prive di paragrafi si succedono lunghissime frasi, che si incastonano l'una nell'altra, in uno stile che recupera scritture anche molto lon-

¹ Le opere in prosa di Sebald sono: *Schwindel. Gefühle*, Eichborn, Frankfurt am Main 1990 (cito dall'edizione Fischer, Frankfurt am Main 1994). *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen*, Eichborn, Frankfurt am Main 1993; ed. it. *Gli emigrati*, traduzione e postfazione di G. Rovagnati, Bompiani, Milano 2000. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Eichborn, Frankfurt am Main 1995 (cito dall'edizione Fischer, Frankfurt am Main 1997); ed. it. *Gli anelli di Saturno*, traduzione e postfazione di G. Rovagnati, Bompiani, Milano 1998. *Austerlitz*, Hanser, München 2001.

² Incipit di SEBALD, *Austerlitz*: «Nella seconda metà degli anni Sessanta ho viaggiato, in parte a scopo di studio, in parte per altri motivi, ai miei stessi occhi non del tutto comprensibili, ripetutamente dall'Inghilterra al Belgio, a volte solo per uno, due giorni, a volte per svariate settimane. In una di queste escursioni in Belgio che, mi sembrava, mi facevano sempre addentrare in terra straniera, giunsi anche, in un radioso mattino di prima estate, nella città di Antwerpen, fino ad allora a me nota solo di nome».

³ Michael Rutschky lo ha chiamato il "Sebald-Sound". M. RUTSCHKY, *Das geschenkte Vergessen. W. G. Sebalds "Austerlitz" und die Epik der schwarzen Geschichtsphilosophie*, in «Frankfurter Rundschau», 21.3.2001.

tane fra di loro, accomunate dall'essere per certi versi maniacali, ognuna a suo modo: nell'elegante complessità ci sono echi di Adalbert Stifter e Robert Walser, ad esempio, ma anche convoluzioni e *Hasstiraden* che richiamano Thomas Bernhard⁴, sinistre atmosfere kafkiane, racconti di viaggio alla Bruce Chatwin – ma l'elenco potrebbe essere ancora lungo. Da buon collezionista, Sebald raccoglie le parole e le strutture più suggestive della lingua tedesca, mettendole in bell'ordine sulla pagina; il risultato è uno stile allo stesso tempo complesso, elegante e di facile lettura, lontano dalle frammentazioni formali a cui ci ha abituato il Novecento, eppure senza l'ombra di vuoto epigonismo⁵. Anche la leggerezza con cui in questi testi si passa a volte dal tedesco ad altre lingue, siano esse il francese, l'italiano, il fiammingo o l'inglese, senza soluzione di continuità, costituisce un tratto stilistico teso a ricreare determinate atmosfere o a rimandare nella lieve estraneazione di un discorso condotto su molteplici piani linguistici⁶.

A chi gli rimprovera una lingua «fuori moda», lo scrittore risponde così:

Sicher ist meine Prosa intakt, sicher versuche ich, das semantisch richtige Wort zu finden, einen Rhythmus so aufzubauen, daß er stimmt. Aber das heißt ja nicht, daß das altmodisch ist. Altmodisch wäre es nur wenn die innere Struktur auch ungeboren wäre, wenn es all das Um-die-Ecke-Gesehene, Gebrochene nicht gäbe⁷.

La «struttura interna» di questi testi, nei suoi rimandi alla frammentarietà del mondo, è frutto tuttavia di una rigorosa ed attenta costruzione, fatta di richiami interni, di motivi che si incrociano, di dettagli che acquistano dimensioni spropositate – e in larga parte di citazioni. Siamo infatti di fronte ad una scrittura intrisa di letteratura, dove i nessi intertestuali giocano un ruolo fondamentale, siano essi espliciti od impliciti. La prosa che ne nasce è proteiforme, seducente, ipnotica; ma non per questo estetizzante. Emerge infatti una spinta etica che fa muro contro le derive dell'arte per l'arte, spinta legata a filo doppio ad una malinconica *Weltanschauung* che vede la Storia come serie di distruzioni, processo di decadenza. Stifter è presente nello stile, certo non nelle intenzioni di fondo del testo; non ci sono volontà pacificatorie, la scrittura non copre il male del mondo, ma lo mette in evidenza, con tutta l'intensità di una lingua intatta, curata. La superficie levigata dello stile vibra infatti dei movimenti presenti nei temi trattati, nei loro assunti di fondo e nelle esistenze descritte. L'ordine della

⁴ Cfr. P. e. J. WOOD: *W. G. Uncertainty*, in *The Broken Estate. Essays on Literature and Belief*, Random House, New York 1999.

⁵ Cfr. A. ISENSCHMID, *Der Sebald-Satz*, in «Neue Zürcher Zeitung», 5.8.1994.

⁶ Cfr. G. ROVAGNATI, *Postfazione* in SEBALD, *Gli anelli di Saturno*, p. 266.

⁷ Sebald intervistato da F. DIETSCHREIT, *Hortor des Weggeworfenen. W. G. Sebald, ausgewandeter deutscher Schriftsteller, Gespräch* in «Der Tagesspiegel Berlin», 16.2.1996: «Certo, la mia prosa è integra, io tento di trovare la parola semanticamente giusta, di costruire un ritmo che regga. Ma questo non significa che sia fuori moda. Sarebbe fuori moda solo se anche la struttura interna fosse intatta, se mancasse tutto ciò che sta dietro l'angolo, tutto ciò che frantumato».

scrittura ricopre, ma non armonizza il disordine della storia. L'apocalisse è sempre imminente, che si rifletta nei deserti paesaggi del Suffolk o in quelli devastati dall'industrializzazione di Manchester o di Łódź⁸, e risulta tanto più spaventosa se misurata sull'eleganza che viene messa in campo per segnalare i presagi.

II

Il narratore di W. G. Sebald, ricorrente in tutte le opere, è un raccoglitore di storie, un ascoltatore attento che riporta le parole e le immagini raccolte nelle sue peregrinazioni; non si limita a raccontare una vicenda o una biografia, ma ricostruisce il processo di avvicinamento attraverso il quale è arrivato alla narrazione. Si coglie una «stilistica dell'ascolto»⁹ che si amalgama con l'attitudine, 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. 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 processo 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, per certi versi neanche del tutto aderente ai dettagli reali, ma forse per questo ancora più efficace.

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 Bernardo¹⁰, fino ai tardi anni '90 del ventesimo secolo, quando Jacques Austerlitz¹¹ si mette in cammino alla ricerca del padre mai conosciuto. Al centro dell'attenzione c'è dunque un periodo di «catastrofica accelerazione della storia»¹², 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 chiara¹³; e la

⁸ Cfr. SEBALD, *Die Ringe des Saturn e Die Ausgewanderten*.

⁹ Cfr. E. TREVI, *Virtù letterarie in forma di ascolto*, in «il manifesto», 18.12.01.

¹⁰ SEBALD, *Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe*, in *Schwindel. Gefühle*.

¹¹ SEBALD, *Austerlitz*.

¹² Cfr. RUTSCHKY, *Das geschenkte Vergessen*.

¹³ Si potrebbe applicare allo stile di Sebald un'affermazione che il narratore fa riguardo a Jacques Austerlitz: «Es war für mich von Anfang an erstaunlich, wie Austerlitz seine Gedanken beim Reden verfertig-

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 lo rende però 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

te, wie er sozusagen aus der Zerstretheit heraus die ausgewogensten Sätze entwickeln konnte, und wie für ihn die erzählerische Vermittlung seiner Sachkenntnisse die Schrittweise Annäherung an eine Art Metaphysik der Geschichte gewesen ist, in der das Erinnernte noch einmal lebendig wurde» (SEBALD, *Austerlitz*, p. 18 e s.: «Fin dall'inizio trovai stupefacente il modo in cui Austerlitz fabbricava i suoi pensieri parlando, il modo in cui egli da ciò che era per così dire disperso riusciva a sviluppare le frasi più armoniose, e come la comunicazione delle sue conoscenze tecniche sotto forma di racconto fosse per lui un avvicinamento graduale ad una sorta di metafisica della storia, nella quale il ricordo diventava nuovamente vivo»).

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 narratore¹⁴; dalla disparata varietà dei particolari traspare in controluce il quadro della storia universale, l'inarrestabile movimento dei suoi meccanismi di violenza.

Questo passaggio è molto chiaro in *Die Ringe des Saturn* [*Gli Anelli di Saturno*] (1995), che si pone nella tradizione della *promenade rousseauiana*¹⁵ e della letteratura malinconica. Ogni dettaglio del paesaggio della contea del Suffolk, osservato durante una lunga *Wanderung* nel 1992, offre spunti per lunghe digressioni su figure e luoghi di epoche passate. Il nucleo del libro consiste in una serie di catastrofi, pregresse o future, in tutti gli ambiti dell'esperienza umana. Si parla, fra le altre cose, di Rembrandt, del filosofo e poeta Thomas Browne, di Algernon Charles Swinburne, di Chateaubriand, di Joseph Conrad; dello schiavismo e delle lotte di liberazione nel Congo, della rivolta di Taiping in Cina; dell'allevamento del baco da seta e della pesca delle aringhe nel Mare del Nord. Il lettore si trova di fronte ad un accumulo di oggetti che rimanda al barocco e al suo gusto per le nature morte come richiamo alla *vanitas vanitatum*, in cui ogni particolare ha una sua precisa valenza allegorica¹⁶. Accanto alle storie individuali compare sempre la tendenza umana alla distruzione del proprio

¹⁴ 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» (SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 19: «die scheinbare Unordnung in ihren Dingen [stellt] so etwas wie eine vollendete oder doch der Vollendung zustrebende Ordnung [dar]»; trad. it. *Gli anelli di Saturno*, p. 13).

¹⁵ A cui Sebald ha dedicato anche un saggio, *J'aurais voulu que ce lac eût été l'Océan*, in W. G. SEBALD, *Logis in einem Landhaus*, Hanser, München 1998.

¹⁶ In questo senso, il libro trova una *mise en abyme* nella descrizione del *Museum Clausum or Bibliotheca Ascondita*, catalogo di libri strani, quadri, oggetti antichi e analoghe stravaganze composto da sir Thomas Browne, di cui si parla nell'ultimo capitolo del libro, di cui alcuni pezzi possono certo aver fatto parte di una collezione di rarità messa insieme dallo stesso Browne, «ma che in buona parte evidentemente apparteneva ad un tesoro immaginario, esistente solo nella sua testa e accessibile unicamente mediante i caratteri sulla carta» (SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 321 e s.: «der allermeiste aber offenbar zum Bestand eines rein imaginären einzig im Inneren seines Kopfes existierenden und nur über die Buchstaben auf dem Papier zugänglichen Schatzhauses gehörte»; trad. it. *Gli anelli di Saturno*, p. 241).

ambiente e dei propri simili: in maniera laconica vengono richiamate stragi e suicidi di massa, battaglie e devastazioni ambientali, che confermano la malinconica visione del narratore, riassunta dalle parole della crudele imperatrice cinese Tz'u-hsi nel suo testamento:

Sie sehe jetzt, sagte sie, indem sie zurückblicke, wie die Geschichte aus nichts bestehe als aus dem Unglück und den Anfechtungen, die über uns hereinbrechen, Welle um Welle wie über das Ufer des Meers, so daß wir, sagte sie, im Verlauf all unserer Erdentage auch nicht einen Augenblick erleben, der wirklich frei ist von Angst¹⁷.

La rappresentazione della storia si basa necessariamente su una falsificazione della prospettiva; è come, suggerisce il narratore osservando un dipinto della battaglia di Waterloo¹⁸, se i posteri osservassero dall'alto gli eventi passati; ma la loro posizione elevata deriva dall'essere posti sul cumulo dei cadaveri delle violenze storiche. Il loro veder tutto in contemporanea non basta però per sapere come sono davvero andate le cose. Le battaglie napoleoniche e la loro raffigurazione sono un tema ricorrente nella produzione di Sebald; ai passi richiamati negli *Anelli di Saturno* si aggiungono quelli di *Austerlitz* in cui il professore di storia del protagonista riflette sull'impossibilità di una rappresentazione veritiera degli avvenimenti del 2 dicembre 1805, durante la battaglia di Austerlitz (come di ogni altro evento passato, in fondo), che tenesse conto di tutti gli innumerevoli elementi in gioco, dall'effettivo numero di soldati caduti al modo e al luogo in cui questi hanno trovato la morte e così via¹⁹.

In questi testi vengono spesso descritti destini ebraici; la Shoah, il «maelstrom nero della storia»²⁰, è il cuore segreto attorno a cui gravita larga parte della produzione del nostro autore. I testi di Sebald – soprattutto i racconti degli *Emigrati* – trovano degli antecedenti negli *Yzkor*, i libri di memorialistica ebraica che celebrano la vita e la cultura di una comunità e allo stesso tempo ne piangono la distruzione ad opera dei nazisti. L'utilizzo, comune agli *Yzkor* e ai testi di Sebald, di fotografie e disegni incorporati nel testo mette in campo una medesima problematica. Da un lato le fotografie forniscono, con la loro immediatezza, la sensazione di poter accedere direttamente al passato; dall'altro sottolineano la definitiva assenza di ciò che rappresentano. In questa tensione fra presenza e assenza si

¹⁷ *Ibid.*, p. 185. Trad. it. *ibid.*, p. 140: «Guardando al passato, disse, si rendeva conto che la storia non è altro che un susseguirsi di sventure e di tentazioni che si abbattono su di noi onda dopo onda come sulla riva del mare, tanto che noi nel corso di tutti i nostri giorni terreni non viviamo un solo attimo totalmente privo d'angoscia».

¹⁸ *Ibid.*, pp. 114-115. Trad. it. *ibid.*, p. 114 e s.

¹⁹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 104.

²⁰ T. STEINFELD, *Das kosmopolitische Waisenkind*, in «Süddeutsche Zeitung», 17.12.2001. Cfr. anche *Kaltes Herz*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 9.12.1995.

gioca la possibilità di attuare l'imperativo del ricordo dei crimini legati alla Shoah che guida questi testi²¹.

Il tentativo di mantenere viva la memoria delle atrocità passa per una decisa avversione verso i grandi numeri, le grandi categorie storiografiche:

Es geht immer um die Millionen, die da durch die Gaskammern geschleust wurden. Das waren aber nicht anonyme Massen, sondern immer einzelne Menschen, die tatsächlich auf der anderen Seite des Flurgangs gelebt haben²².

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 postbellica, 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 barbarie²³.

Sebald guarda alla Germania con occhi da emigrato; 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. 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:

[ich] spürte [...] in zunehmenden Maß, daß die rings mich umgebende Geistesverarmung und Erinnerungslosigkeit der Deutschen, das Geschick, mit dem man alles bereinigt hatte, mir Kopf und Nerven anzugreifen begann²⁴.

²¹ Per un'analisi approfondita delle somiglianze e delle divergenze fra i libri di Sebald e gli *Yzkor* cfr. K. HALL, *Jewish Memory in Exile: the Relation of W. G. Sebald's Die Ausgewanderten to the Tradition of the Yzkor Books*, in «German Monitor» n. 53, 2000: *Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature?*, a cura di Pól O' Dochartaigh.

²² Sebald intervistato da S. BOEDECKER, *Menschen auf der anderen Seite. Gespräch*, in «Rheinische Post», 9.10.1993: «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 corridoio».

²³ Cfr. S. KORFF, *Die Treue zum Detail. W. G. Sebalds Die Ausgewanderten*, in S. BRAESE, *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs und Gegenwartsliteratur*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1998, p. 168 e passim.; M. JAGGI, *Recovered memories*, in «The Guardian», 22.09.01 (anche alla pagina: <http://books.guardian.co.uk/Print/0,3858,4262113,00.html>).

²⁴ SEBALD, *Die Ausgewanderten*, p. 338. Trad. it. *Gli emigrati*, p. 312: «sentivo in misura crescente che

Il lacunoso necrologio di Paul Bereyter, in cui non si parla di suicidio né di «coercizione autodistruttiva»²⁵ 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'ultima persona a stare intimamente vicino a Paul 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 «meticolosità con cui questa gente negli anni successivi alla distruzione ha taciuto, nascosto, e, a quanto a me pare, davvero dimenticato tutto»²⁶.

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:

It gave me an understanding of the real dimensions for the first time: the defendants were the kinds of people I'd known as neighbours – postmasters or railway workers – whereas the witnesses were people I'd never come across – Jewish people from Brooklyn or Sidney – They were a myth of the past. You found out they too had lived in Nuremberg and Stuttgart. So it gradually pieces itself together, along with the horrific details²⁷.

Il silenzio sistematico della società della Germania postbellica 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»²⁸.

III

La colpevole rimozione della società tedesca postbellica 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

l'impoverimento spirituale dei tedeschi e l'assenza di memoria che mi circondavano e l'abilità con la quale si era ripulito tutto cominciavano ad aggredirmi testa e nervi».

²⁵ *Ibid.*, p. 42: «Selbsterstörerische[r] Zwang». Trad. it. *ibid.*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 74: «Die Gründlichkeit, mit welcher diese Leute in den Jahren nach der Zerstörung alles verschwiegen, verheimlicht, und, mir manchmal vorkommt, tatsächlich vergessen haben». Trad. it. *ibid.*, p. 52.

²⁷ Sebald intervistato da M. Jaggi, in Jaggi, *Recovered memories*: «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 dettagli».

²⁸ 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. Tagungskarten des internationalen Symposions zur Reiseliteratur, University College of Dublin, 10.-12. März 1994*, (a cura di) Fuchs, Anne, Harden Theo, Heidelberg, Winter 1995, p. 641.

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»²⁹. 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 disturbi del comportamento che mostra Austerlitz a Marienbad nei confronti di Marie³⁰, 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.

Da selbst die geringfügigsten der von ihm sehr langsam aus einer offenbar unau-slotbaren Tiefe hervorgeholten Reminiszenzen von staunenswerter Genauigkeit waren, gelangte ich beim Zuhören allmählich zu der Überzeugung, daß der Onkel Adelwarth zwar ein untrügliches Gedächtnis besaß, aber kaum mehr eine mit diesem Gedächtnis ihn verbindende Erinnerungsfähigkeit. Das Erzählen ist darum für ihn eine Qual sowohl als ein Versuch der Selbstbefreiung gewesen, eine Art von Errettung und zugleich ein unbarmherziges Sich-zugrunde-Richten³¹.

Secondo Il dottor Abramsky, uno degli psichiatri che lo segue durante la sua successiva permanenza nella clinica di Itacha, la condiscendenza mostrata da Adelwarth nel sottoporsi alla terribile terapia di elettroshock va ricondotta al

²⁹ Cfr. U. BARON, *Dem Mäusevolk gilt meine Hoffnung*, in «Rheinischer Merkur», 15.1.1993.

³⁰ SEBALD, *Austerlitz*, pp. 304 e ss.

³¹ SEBALD, *Die Ausgewanderten*, p. 146. Trad. it. *Gli emigrati*, pp. 100 e s.: «Dato che persino le più minuscole fra le reminiscenze riesumate assai lentamente da una profondità evidentemente insondabile erano di una precisione strabiliante, ascoltandolo giunsi piano piano alla convinzione che possedesse sì una memoria infallibile, ma non più una capacità di ricordare che lo legasse a questa memoria. Il raccontare era quindi per lui un tormento e insieme un tentativo di autoliberazione, una specie di salvazione e nel contempo un'impetosa autodistruzione».

desiderio ardente di «arrivare ad uno spegnimento, se possibile radicale ed irreversibile, delle sue capacità di pensare e di ricordare»³².

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 «eco, cupo e incomprensibile mormorio e brusio», così come i ricordi della Germania sono «idee coatte», legate a «qualcosa di folle»³³.

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:

Schon spürte ich [Austerlitz, M. B.] hinter meiner Stirn die infame Dumpfheit, die dem Persönlichkeitsverfall voraufgeht, ahnte, daß ich in Wahrheit weder Gedächtnis noch Denkvermögen, noch eigentlich eine Existenz besaß, daß ich mein ganzes Leben hindurch mich immer nur ausgelöscht und von der Welt und mir selber abgekehrt hatte³⁴.

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 compensativa»³⁵ 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]*, (1990) prima opera in prosa di Sebald. Uno dei racconti, *Beyle oder das merckwürdige Faktum der Liebe [Beyle o lo strano fatto dell'amore]*, tratta in forma in parte narrativa e in parte saggistica del soggiorno di Stendhal

³² *Ibid.*, p. 167: «Die Sehnsucht [...] nach einer möglichst gründlichen und unwiderruflichen Auslöschung seines Denk- und Erinnerungsvermögens». Trad. it. *ibid.*, p. 113.

³³ *Ibid.*, pp. 271 e 270: «[Ein] Nachhall, ein dumpfes, unverständliches Murmeln und Raunen»; «Zwangsvorstellungen», «etwas Wahnsinniges». Trad. it. *ibid.*, pp. 180 e 179.

³⁴ SEBALD, *Austerlitz*, p. 178: «Sentivo già dietro alla mia fronte la tremenda apatia che precede il tracollo della personalità, percepivo di non possedere in verità né memoria né capacità di pensare, e nemmeno una vera esistenza, e di essermi per tutta la vita soltanto cancellato e distaccato dal mondo e da me stesso». Alcune pagine più avanti si dice: «Soweit ich mich zurückblicken kann, sagte Austerlitz, habe ich immer gefühlt, als hätte ich keinen Platz in der Wirklichkeit, als sei ich gar nicht vorhanden» (*ibid.*, p. 265: «Fin dove posso ricordare, disse Austerlitz, ho sempre avuto l'impressione di non avere alcun posto nella realtà, di non esistere addirittura»).

³⁵ *Ibid.*, p. 202: «Die Wissenshäufung, die ihm als ein [...] kompensatorisches Gedächtnis dient».

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*³⁶, 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 più 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, come 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.

Anche le fotografie disseminate nei testi finiscono per essere funzionali a questa distorsione. Le eleganti immagini in bianco e nero, spesso lievemente sgranate, riproducono di tutto: quadri famosi come la «lezione di anatomia del dottor Tulp» di Rembrandt ma anche cartoline e brani da altri testi, mappe e foto di famiglia e di paesaggi, agende, biglietti del treno, conti di hotel, e molto altro ancora. In un'intervista Sebald afferma: «Una sola foto di famiglia sostituisce molte pagine di testo»³⁷. Le immagini sono parti integranti del testo, senza soluzione di continuità³⁸, richiamando così tecniche analoghe a quelle di Klaus Theweleit e Alexander Kluge.

Le fotografie svolgono una funzione esplicativa, ma soprattutto documentaria, tese come sono a dare una testimonianza fisica, concreta, dell'esistenza di determinate persone, di oggetti o eventi – e della loro attuale assenza, come si diceva. Sebald gioca con il pregiudizio positivo per cui le immagini fotografiche, per il loro carattere 'mimetico' e 'trasparente', e per la loro immediatezza,

³⁶ Entrambi i titoli sono in italiano nell'originale.

³⁷ S. LÖFFLER, *Kopfreisen in die Ferne. Ein heimtup: Im Norwich, gar nicht hinter dem Mond, lebt und schreibt W. G. Max Sebald*, in «Süddeutsche Zeitung», 4./5.2.1995. Ora anche in F. LOQUAI, *Far from home: W. G. Sebald*, Bamberg 1995.

³⁸ A tratti sostituiscono addirittura il testo, ad esempio in *Schwindel. Gefühle* a p. 15, dove l'immagine di due occhi sostituisce la parola «occhi».

sono prove aderenti alla realtà, diversamente da prove 'soggettive' come le testimonianze orali. In realtà, come ha sottolineato Roland Barthes³⁹, esse dimostrano soltanto l'esistenza ontologica di ciò che rappresentano, senza essere necessariamente legate ad un significato preciso. Sono sì prove significative e inconfutabili, ma non è detto che si possa essere certi *di che cosa* sono prove⁴⁰. Si rimane dubbiosi circa i legami effettivi che intercorrono fra il testo e le immagini che lo costellano. Si prendano ad esempio le fotografie della «piccola folla di gente» che attende l'arrivo del Dr. K. a Desenzano⁴¹; il luogo rappresentato potrebbe essere qualsiasi paesino di inizio secolo; oppure la foto senza testa del poeta Ernst Herbeck⁴², che in realtà rappresenta Robert Walser, oppure ancora le immagini di paesaggi anonimi, senza punti di riferimento che li rendano riconoscibili. Si tratta dunque spesso di immagini che hanno uno scarso valore conoscitivo, e che non sono quindi in grado di dare elementi certi al lettore. Esse vengono piuttosto utilizzate per problematizzare la rappresentazione del passato. Lo stesso Sebald afferma che esse sono «perlopiù» autentiche; «(n)ur hin und wieder hat ein Bild die gegenteilige Funktion – nämlich den Leser zu verunsichern, was die Authentizität des Textes betrifft»⁴³. Il concetto di autenticità perde la sua certezza storiografica per acquistare una nuova variante, che rientra nell'ambito della letteratura. Le fotografie hanno dunque un duplice scopo: da un lato rendere il testo credibile, dall'altro far sorgere dubbi su questa credibilità. A questo proposito è particolarmente interessante una riflessione del Sebald saggista:

Die entscheidende Differenz zwischen der schriftstellerischen Methode und der ebenso erfahrungsgierigen wie erfahrungsscheuen Technik des Photographierens besteht [...] darin, daß das Beschreiben das Eingedenken, das Photographieren jedoch das Vergessen befördert⁴⁴.

È la descrizione – la letteratura! – ad essere sostegno della memoria, e non l'immagine fotografica; è la letteratura che può richiamare in vita ciò che il ricordo porta con sé.

³⁹ R. BARTHES, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

⁴⁰ A questo proposito cfr. M. HAMMER, *Die Wiederkehr der Geschichte in den Prosatexten von W. G. Sebald. Die Problematisierung historischer Repräsentation durch historiographische Metafiktion*, Magisterarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität München 2000, p. 65.

⁴¹ SEBALD, *Schwindel. Gefühle*, p. 175.

⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁴³ LÖFFLER, *Kopfreisen in die Ferne*, p. 21: «Solo di tanto in tanto un'immagine svolge la funzione opposta – ossia di rendere insicuro il lettore riguardo all'autenticità del testo».

⁴⁴ W. G. SEBALD, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Residenz, Salzburg 1985, p. 178: «La differenza decisiva fra il metodo della scrittura e quello – allo stesso modo bramoso quanto timido nei confronti dell'esperienza – della tecnica fotografica consiste nel fatto che il descrivere favorisce l'essere memori, il fotografare al contrario favorisce l'oblio».

IV

È evidente come i testi di Sebald siano impregnati di immagini artistiche, in particolare letterarie. Questo si esprime anche attraverso elementi linguistici – come abbiamo già visto – e narrativi strutturati in maniera particolare. È il caso, per rimanere solo nell'ambito degli *Emigrati*, dell'incontro fra Henry Selwin e Johannes Naegeli, in parte ricalcato su *Unverhofftes Wiedersehen*, una delle «storie da calendario» di J. P. Hebel, autore molto amato da Sebald e dal suo maestro Paul Bereyter; o di alcuni tratti di Max Aurach ripresi da *Fluchtpunkt* di Peter Weiss. Lo stesso nome «Aurach» potrebbe derivare dal racconto *Ungenach* di Thomas Bernhard, dove indica significativamente un luogo legato a storie di fantasmi⁴⁵.

Si possono poi individuare macrostrutturazioni che collegano i vari testi fra loro. Ad una attenta lettura di *Vertigini* risulta ad esempio evidente come il cacciatore sia una figura allegorica ricorrente, così come lo è il *butterfly-man* negli *Emigrati*; i due personaggi fanno da legame fra i vari racconti, sono inquietanti messaggeri di sventura e svolgono sempre un ruolo defilato nella narrazione. Esiste fra loro una parentela letteraria, che il testo non svela, ma che risulta chiara se si mette in relazione, come fa Sebald, il racconto *Jäger Gracchus* [*Il cacciatore Gracchus*] di Franz Kafka con l'autobiografia di Vladimir Nabokov *Speak, Memory*⁴⁶. Kafka racconta di un cacciatore, che per qualche misterioso motivo è condannato a vagare eternamente con la sua barca «sulle acque terrestri», e che per qualche tempo trova requie a Riva, sul lago di Garda. Dalla redazione definitiva del racconto Kafka ha cancellato una frase, particolarmente significativa per la parentela in oggetto: «Ora su ora giù ora a destra ora a sinistra, sempre in movimento, il cacciatore è divenuto una farfalla.»⁴⁷, frase che risuona più volte nei racconti di Sebald e che lega il cacciatore Gracchus a Nabokov, appassionato collezionista di farfalle. Sebald spiega così l'utilizzo della figura del *butterfly-man* negli *Emigrati*:

Die Nabokov-Auftritte haben aber auch mit meinem Literaturverständnis zu tun. Bei den Texten handelt es sich im Grunde um Realismus. Ich glaube allerdings, daß Realismus nur dann wirklich funktioniert, wenn er stellenweise über sich selbst hinausgeht – das heißt, wenn der Text mysteriöse Facetten hat, die in einem rea-

⁴⁵ Cfr. JUHL, *Die Wahrheit über das Unglück*, p. 647.

⁴⁶ Cfr. O. SILL, 'Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden'. *Textbeziehungen zwischen Werken von W. G. Sebald, Franz Kafka und Vladimir Nabokov*, in «Poetica» 29, Heft 1-2, 1997.

⁴⁷ F. KAFKA, «Oktavheft B» (Januar/Februar 1917), in F. KAFKA, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, a cura di Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Frankfurt/ M. 1982 ff., vol: *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1*, a cura di Malcolm Pasley (1993), pp. 304-334, qui p. 306; la variante in *Nachgelassene Schriften und Fragmente 1. Apparataband*, a cura di Malcolm Pasley (1993), p. 271. [cito da SILL, 'Aus dem Jäger']: «Bald oben bald unten bald rechts bald links, immer in Bewegung, aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden».

listischen Text eigentlich nichts zu suchen hätten. Zudem glaube ich, daß der realistische Text sich ansatzweise in allegorisches Erzählen vorwagen darf, sich ansatzweise in Allegorien verdichten muß. Daher muß es solche greifbaren, halb abstrakten Figuren geben (wie der Schmetterlingfänger), die eine bestimmte, nicht ganz zu durchschauende Funktion haben⁴⁸.

Si realizzano dunque delle costellazioni intertestuali che forniscono nuova vita a determinate figure, convogliando il senso del narrato in direzioni precise e sfuggendo, per così dire, a tentazioni meramente storiografiche. Il significato degli eventi *nasce* in larga parte dal loro confronto con le immagini e con le strutture della letteratura, che si fanno portatrici di questi significati tramite l'allegoria e la metafora. Il *butterfly man* e il cacciatore Gracchus sono figure che rappresentano – nella loro inquietudine, nella loro tristezza, nel loro essere senza patria e sempre in movimento – dei nodi di tensioni esistenziali a cui altrimenti sarebbe impossibile dare un nome comune, esperite dal narratore come dai personaggi che descrive.

Sebald gioca con le citazioni letterarie anche presentando come realistico ciò che non lo è affatto. *Gli anelli di Saturno* contengono moltissimi riferimenti al racconto *Tlön. Uqbar. Orbis tertius* di Jorge Luis Borges, senza che l'autore venga mai nominato; le straordinarie strutture dei mondi paralleli descritti nel racconto borgesiano (strutture che sono essenzialmente linguistico-letterarie) vengono prese alla lettera, come se non fossero frutto di fantasia. È evidente come nel racconto dello scrittore argentino si rispecchino idee sulla letteratura condivise da Sebald, il quale continua idealmente il gioco borgesiano, mescolando finzione e realtà, scrupolosa ricerca d'archivio e invenzione pura. Ci troviamo di fronte ad una prospettiva che, basandosi su rapporti letterari, tende a problematizzare il rapporto con la realtà esterna, storica e con i nostri modelli di percezione. Si sottolinea insomma il carattere della testualità del narrato (testualità come costruzione, come invenzione, come dipendenza da altri testi), mettendo in qualche modo da parte la storicità, la ricerca della verità storica. Si può quindi parlare di meta-fiction storiografica, ossia del tentativo di rappresen-

⁴⁸ S. BOEDECKER, *Menschen auf der anderen Seite. Gespräch mit W. G. Sebald*, in «Rheinische Post» NR. 236, 9.10.1993: «Le entrate in scena di Nabokov hanno anche a che fare con la mia concezione della letteratura. Nei testi si tratta fondamentalmente di realismo. Tuttavia io credo che il realismo funzioni davvero solo quando qua e là va oltre se stesso – vale a dire quando il testo ha sfaccettature misteriose, che con un testo realistico non avrebbero in realtà nulla a che fare. Inoltre credo che il testo realistico debba avventurarsi per accenni nel racconto allegorico, debba condensarsi in allegorie. Per questo motivo servono figure del genere, per metà astratte, per metà tangibili (come l'acchiappafaralle), che svolgono una funzione precisa, ma che non si può comprendere a fondo». Cfr. anche quello che scrive Sebald a proposito di Gerhard Roth: «Der für das Erzählen unabdingbare *effet du réel* [hängt] nicht vom Wahrscheinlichkeitsgrad des Erzählten [ab], sondern von den gedanklichen Möglichkeiten, die der Text sich eröffnet, indem er dem, was er beschreibt, allegorische Bedeutung verleiht» (SEBALD, *Die Beschreibung des Unglücks*, p. 163: «L'*effet du réel*, **imprescindibile** per il narrare, non dipende dal grado di probabilità del narrato, bensì dalle possibilità intellettuali che il testo apre col dare un significato allegorico a ciò che descrive»).

tare in maniera narrativa il passato tramite una forma di complesso «cross-referencing»⁴⁹ in cui la riflessione sulla scrittura e sulla letteratura – e dunque l'autoriflessione – svolge un ruolo di primaria importanza. Allo stesso tempo si delineano il dubbio e la sfiducia nei confronti delle possibilità e dei limiti della rappresentazione di eventi extratestuali. Viene presa una realtà esterna al testo come referente, ma allo stesso tempo si fa costantemente riferimento all'impossibilità di avere un accesso diretto a questo referente; eppure la possibilità di un confronto critico col passato sembra nascere proprio da questo paradosso⁵⁰.

Alla base della meta-fiction storiografica c'è l'idea dell'ambito discorsivo come luogo della continuità fra errore e verità, conoscenza e ignoranza, pensiero e immaginazione⁵¹, luogo insomma in cui tramite la mediazione della lingua, il soggetto può prendere conoscenza del mondo. In questo discorso rientra anche la memoria in letteratura, esperienza al contempo collettiva e fisionale, che si potrebbe definire «memoria estetica»⁵². Il soggetto letterario che ricorda non può mai essere oggettivo, dal momento che la sua facoltà mnemonica è intrisa di nozioni e immagini culturalmente e linguisticamente precostituite; e questo si riflette naturalmente nella rappresentazione biografica, che si esprime tramite schemi e *topoi* e quindi risulta sempre falsa – o quantomeno falsata:

Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys [professore di Storia di Austerlitz, M.B.] These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt⁵³.

La sindrome di Korsakow, nella quale «la perdita di memoria viene compensata con invenzioni fantastiche»⁵⁴ sembra essere una sorta di metafora della

⁴⁹ Cfr. L. HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York London 1988, p. 80; per Sebald, nello specifico, cfr. M. HAMMER, *Die Wiederkehr der Geschichte*, p. 54.

⁵⁰ Cfr. HAMMER, *Die Wiederkehr der Geschichte*, p. 17.

⁵¹ Cfr. H. WHITE, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, The John Hopkins University Press, Baltimore London 1990⁴, p. 21.

⁵² Cfr. I. DENNELER, "Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als eine Zitat." *Zu Formel und Gedächtnis am Beispiel von W. G. Sebalds "Die Ausgewanderten"*, in *Die Formel und das Unverwechselbare. Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität*, Lang, Frankfurt/M etc. 1999, p. 164.

⁵³ SEBALD, *Austerlitz*, p. 105: «Il nostro occuparci di storia, così sosteneva Hillary [professore di Storia di Austerlitz, M.B.], è un occuparsi di immagini sempre precostituite, incise all'interno delle nostre teste, a cui guardiamo continuamente, mentre la verità sta da qualche altra parte, in un altrove che nessun uomo ha ancora scoperto». In un'intervista Sebald afferma: «If one writes at this point in time, you cannot pretend that you are not programmed to a large extent by culture rather than by nature» (Sebald intervistato da T. GREEN, *The Questionable Business of Writing*, alla pagina web http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/tg/feature/-/21586/ref=ed_art_121649_txt_1/026-2107260-2776456: «Se si scrive a questo punto della storia, non si può fingere di essere in larga parte programmati più dalla natura che dalla cultura»).

⁵⁴ SEBALD, *Die Ausgewanderten*, p. 149: «Der Erinnerungsverlust durch phantastische Erfindungen ausgeglichen wird». Trad. it. *Gli emigrati*, p. 103. Parlando col narratore, la zia Fini ascrive questa malattia ad Ambros Adelwarth.

scrittura di Sebald, che insieme alle «invenzioni» utilizza una messe di riferimenti intertestuali. Nel racconto «*Il ritorno in patria*»⁵⁵ ci sono almeno due esempi molto chiari, funzionali a scopi lievemente diversi. Il primo riguarda la descrizione di un coito fra l'inquietante cacciatore Hans Schlag e Romana, una serva, che il narratore bambino osserva per caso⁵⁶: la scena viene narrata con parole molto simili a quelle utilizzate da Peter Weiss per una situazione analoga nel racconto *Die Schatten des Körpers des Kutschers*⁵⁷. La memoria è ricoperta da schemi e strutture che sono soprattutto linguistiche, e come tali vanno analizzate. Le storie «falsificate» di Sebald mirano a far riflettere il lettore sulla Storia, la verità e la memoria sotto il loro aspetto testuale, in modo che questi possa rilevarne, come già si diceva, il mancato contatto immediato con la realtà dovuta alle pre-formulazioni presenti nel nostro linguaggio e nella nostra mente⁵⁸. L'altro esempio è il riferimento al tatuaggio di una piccola barca che viene scoperto sul cadavere del cacciatore Schlag. In questo modo la sua figura viene a sovrapporsi a quella del Gracchus kafkiano, causando una rottura nella ricezione: il punto non è più il ricordo «storicamente esatto», «realistico», ma una possibilità di rappresentazione del passato, quella letteraria, che lavora e si struttura sul dubbio rispetto al possibile contenuto di verità da veicolare:

Seen from the outside, some stories have more truth than others, but the truth value of the story does not depend on its actual truth content. The truth value depends on how it is framed and phrased. If a story is aesthetically right, then it is probably also morally right. You cannot really translate one to one from reality. If you try to do that, in order to get at a truth value through writing, you have to falsify and lie. And that is one of the moral quandaries of the whole business⁵⁹.

V

Sebald porta il problema della formulazione e dell'enunciazione del narra- to fin dentro i testi, attraverso una serie di metafore della scrittura che richiamano l'attenzione sulla letteratura come artificio e come costruzione. Ne è un esempio il lavoro compiuto dalle sorelle Ashbury nella loro casa irlandese

⁵⁵ SEBALD, *Schwindel. Gefühle*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁷ P. WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1960, pp. 97-100.

⁵⁸ Cfr. P. e. G. ROVAGNATI, *Postfazione*, in SEBALD, *Gli emigrati*, p. 241.

⁵⁹ Sebald intervistato da GREEN, *The Questionable Business of Writing*: «Viste da fuori, alcune storie contengono più verità di altre, ma il valore di verità non dipende dal suo effettivo contenuto di verità. Il valore di verità dipende dal modo in cui questa è costruita e formulata. Se un racconto è giusto sotto l'aspetto estetico, lo sarà anche probabilmente sotto quello morale. Non si può misurare pari pari con la realtà. Se cerchi di farlo con l'intenzione di raggiungere un valore di verità tramite la scrittura, finisci per falsificare e mentire. E questa è una delle difficoltà morali dell'intera faccenda».

ormai in rovina, utilizzando resti colorati di stoffa per cucire e scucire meravigliosi vestiti⁶⁰, rappresentazione metaforica del metodo di scrittura di Sebald. Ai brandelli di stoffa corrispondono infatti i dettagli della realtà, che vengono composti in costellazioni diverse finché non si reggono da sole:

Das ist eine Form von wilden Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen⁶¹.

Anche molte immagini architettoniche possono essere considerate metafore della scrittura. Si prenda ad esempio il modellino in scala del tempio di Gerusalemme che compare negli *Anelli di Saturno*, al quale l'inglese Alec Garrard ha dedicato interi decenni, che forse «è oggi considerato in generale la riproduzione più accurata del tempio che sia mai stata fatta»⁶², dal momento che è infatti ricchissimo di dettagli. Garrard racconta al narratore di un predicatore americano che voleva sapere se l'idea del tempio gli fosse venuta per rivelazione divina, affermando poi:

And when I said to him it's nothing to do with divine revelation, he was very disappointed. If it had been divine revelation, I said to him, why would I have had to make alterations as I went along? No, it's just research really and work, endless hours of work⁶³.

Non è difficile ravvisare in queste parole l'atteggiamento dello scrittore di fronte ad un lettore ingenuo della sua opera: la scrittura non è illuminazione o dono divino, ma frutto di un lungo e faticoso lavoro di ricerca sia documentaria che stilistica.

⁶⁰ SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 252.

⁶¹ Sebald intervistato da LÖFFLER, *Kopfreisen*, p. 20: «È una forma di lavoro selvaggio, di pensiero pre-razionale, dove si rovista fra oggetti casualmente accumulati fino a che in qualche modo questi si spiegano a vicenda». È evidente un richiamo al *Bricolage* di cui si parla in C. LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1965 [ed. orig. 1962].

⁶² SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 289: «Das Modell [gilt] als das akkurateste Nachbild des Tempels [...], das je geschaffen worden ist». Trad. it. *Gli anelli di Saturno*, p. 218. Si tratta del tempio fatto costruire da Erode. In un sogno raccontato al narratore da Max Aurach (SEBALD, *Die Ausgewanderten*, p. 262) compare invece un'accuratissima riproduzione del Tempio di Salomone, portata di ghetto in ghetto da un ebreo di nome Frohmann (probabile riferimento ad un personaggio di Joseph Roth, cfr. J. ROTH, *Juden auf Wanderschaft*, in *Werke 2. Das journalistische Werk 1924-1928*, Kiepenhauer & Witsch, Köln 1990). Quello di Gerusalemme è un motivo ricorrente in questa prosa, non tanto come luogo fisico in cui tornare / andare – visitandola, Adelwarth trova la città sporca e deprimente – quanto come cristallizzazione di un plesso di nostalgie, dalla patria ideale al luogo dove l'inquietudine del malinconico può calmarsi. Cfr. KORFF, *Die Treue zum Detail*, pp. 178 e 179.

⁶³ SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 291. Trad. it. *Gli anelli di Saturno*, p. 219: «E quando gli risposi che non aveva nulla a che fare con la rivelazione divina fu molto dispiaciuto. Se fosse stata rivelazione divina, gli dissi, perché avrei dovuto fare delle modifiche durante la costruzione? No, è solo ricerca e lavoro, infinite ore di lavoro». (Trad. mia. L'originale è in inglese).

Nel racconto *Dr. Henry Selwin* si parla di una casa nella Charente, visitata un tempo dal narratore, «di fronte alla quale due fratelli pazzi, il primo deputato, il secondo architetto, avevano eretto, con un lavoro di pianificazione e di costruzione protrattosi per decenni, la facciata frontale del castello di Versailles»⁶⁴. Tutte queste opere sono *Nachbauten*, costruzioni ricalcate su altre costruzioni, di cui cercano di riportare il maggior numero di dettagli possibile. Esse costano enormi energie e infinite ore di lavoro; il narratore ascrive però a tutte loro l'inutilità e l'assoluta mancanza di senso⁶⁵. È l'atteggiamento del malinconico Sebald, del costruttore di narrazioni che, ricchissime di dettagli, esprimono il dubbio sulla capacità di restituire davvero il descritto di quegli stessi dettagli. Come per la facciata del castello di Versailles, il timore interno a questa scrittura è quello di essere «una quinta assolutamente priva di senso, ma per la verità molto impressionante in lontananza»⁶⁶.

Anche la metafora che è forse la più eclatante dei testi di Sebald, l'immagine del tessitore curvo sul suo telaio che compare negli *Anelli di Saturno*, va in questa direzione:

Daß darum besonders die Weber und die mit ihnen in manchem vergleichbaren Gelehrten und sonstigen Schreiber, wie man in dem etwa zu jener Zeit in Deutschland veröffentlichten *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* nachlesen kann, zur Melancholie, und zu allen aus ihr entspringenden Übeln neigten, das versteht sich bei einer Arbeit, die einen zwingt zu beständigem krummem Sitzen, zu andauernd scharfem Nachdenken und zu endlosem Überrechnen weitläufiger künstlicher Muster. Man macht sich, glaube ich, nicht leicht einen Begriff davon, in welche Ausweglosigkeiten und Abgründe das ewige, auch am sogenannten Feierabend nicht aufhörende Nachsinnen, das bis in die Träume hineindringende Gefühl, den Falschen Faden erwischt zu haben, einen bisweilen treiben kann⁶⁷.

Tessitori, dotti e scrittori condividono dunque una medesima malattia professionale: la malinconia, appunto⁶⁸.

⁶⁴ SEBALD, *Die Ausgewanderten*, p. 9: «Vor dem zwei verrückte Brüder, der eine Deputierter, der andere Architekt, in jahrzehntelanger Planungs- und Konstruktionsarbeit die Vorderfront des Schlosses von Versailles errichtet hatten». Trad. it. *Gli emigrati*, p. 8.

⁶⁵ Cfr. SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, pp. 251 e 290; *Die Ausgewanderten*, p. 9.

⁶⁶ SEBALD, *Die Ausgewanderten*, p. 9: «Eine ganz und gar zwecklose, aus der Entfernung allerdings sehr eindrucksvolle Kulisse». Trad. it. *Gli emigrati*, p. 8.

⁶⁷ SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 334. Trad. it. *Gli anelli di Saturno*, p. 250: «Che quindi i tessitori in particolare, nonché gli eruditi e gli scrittori di vario genere per parecchi aspetti assimilabili a loro, fossero, come si può leggere nel "Magazin für Erfahrungsseelenkunde" pubblicato in Germania più o meno in quell'epoca, inclini alla malinconia e a tutti i mali da essa derivanti, lo si capisce bene, trattandosi di un lavoro che costringe a stare perennemente seduti col busto ricurvo, a riflettere continuamente e a fare calcoli infiniti sui modelli artistici correnti. Non ci si può fare facilmente, credo, un'idea delle aporie e dei baratri nei quali a volte può trascinare l'eterno riflettere, che non cessa neppure alla fine della cosiddetta giornata lavorativa, la sensazione, che penetra fin dentro i sogni, di aver imboccato la strada sbagliata».

⁶⁸ L'associazione scrittura/tessitura ha in realtà una lunga tradizione; per qualche esempio di *mise en*

VI

«A tendency rather than a system»⁶⁹: così è stata definita la malinconia in Sebald. Tuttavia, le ossessioni malinconiche forniscono chiavi fondamentali per la comprensione del mondo di questo autore. Prendiamo la voce narrante che compare in tutti i testi; nell'utilizzo da parte di Sebald di un narratore i cui tratti biografici coincidono perfettamente con i suoi, dal nome al curriculum vitae⁷⁰, vi è un paradossale riflesso di quel difficile rapporto con il proprio io, di quell'incapacità di venire a patti con la propria identità che Immanuel Kant ascrive proprio ai malinconici⁷¹. Il gesto della massima apertura e trasparenza nei confronti del lettore si trasforma immediatamente in distanza ironica, in messa in scena del sé – nella tradizione cominciata dal *promeneur* malinconico moderno, Jean Jacques Rousseau, e sulla scia di Arthur Rimbaud: l'«io» narrante corrisponde all'«io» biografico nei tratti esteriori, ma sulla pagina, nella mediazione linguistica, non può che essere «un altro». Questa distanza ironica trova una sua misura in tutti quegli elementi che sottolineano l'artificiosità della letteratura, il suo essere costruzione e non rappresentazione fedele dei fatti: i rimandi intertestuali, gli inserti semifantastici, i dettagli che non collimano con il resto. Errori e dislocazioni sono funzionali al sorgere di uno sguardo scettico nel lettore.

Tornando alla malinconia: Saturno, «lord of melancholy»⁷², è il «freddo pianeta» che regge questa scrittura, comprendendo esplicitamente fin dalla prima opera artistica di Sebald, il «poema elementare» *Nach der Natur* [*Secondo la natura*] (1988), dove si legge:

Als ich am Christi Himmelfahrtstag
des Vierundvierzigerjahrs auf die Welt kam
[...regierte] der kalte Planet Saturn die Konstellation
der Stunde⁷³.

Questa indicazione lega il nostro autore al principe dei malinconici, Robert Burton, che proprio nella sua *Anatomy of Melancholy* [*Anatomia della malincon-*

abyrne di questa metafora cfr. L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma 1994.

⁶⁹ WOOD, W. G. *Uncertainty*, p. 239: «Una tendenza più che un sistema».

⁷⁰ Per uno solo fra i moltissimi esempi cfr. SEBALD, *Schwindel. Gefühle*, p. 135.

⁷¹ I. KANT, *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, in *Kant's Gesammelte Schriften 2. Vorkritische Schriften: 1757-1777*, hrsg. von der königlichen preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1912, p. 265.

⁷² R. BURTON, *The Anatomy of Melancholy*, edited by F. Dell and P. Jordan Smith, Tudor, New York 1955, p. 181.

⁷³ W. G. SEBALD, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Greno, Nördlingen 1988, (cit. dall'ed. Fischer, Frankfurt am Main 1995, p. 76): «Quando venni al mondo, il giorno dell'ascensione / dell'anno millenovecentoquarantaquattro / [...] il freddo pianeta Saturno [governava] la costellazione / dell'ora».

nia] (1621) afferma: «Saturn was the lord of my geniture»⁷⁴, così come a Walter Benjamin, che scrive: «sono venuto al mondo sotto il segno di Saturno, l'astro dalla rivoluzione più lenta, il pianeta delle deviazioni e dei ritardi...»⁷⁵. L'immagine di Saturno in Sebald non resta tuttavia legata solo alla malinconia; da essa si trae ad esempio una metafora come quella degli anelli che danno il titolo ad uno dei suoi romanzi. Questi anelli sono, con ogni probabilità, «frammenti di un precedente satellite che, troppo vicino al pianeta, venne disintegrato dalla forza delle maree»⁷⁶. Ravvisiamo qui una messa in scena della scrittura come approccio alla realtà, che, per volersi avvicinare troppo, finisce per disgregarne la rappresentazione in una miriade di dettagli che orbitano intorno al pianeta, senza avere vita propria.

Il particolare, il frammento, la scheggia di cui si parlava sono anche ciò che angoscia in massimo grado il malinconico, con la sua eccessiva sensibilità, già rilevata da Kant, per «ispirazioni, apparizioni, tentazioni, [...] sogni significativi, presentimenti e segni meravigliosi»⁷⁷. 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 bara⁷⁸. La descrizione di una visita al poeta Michael Hamburger negli *Anelli di Saturno*, porta come titolo *Träume, Wahlverwandtschaften, Korrespondenzen*⁷⁹; Jacques Austerlitz afferma che l'incontro fortuito con il narratore a Londra, al bar del «Great Estern Hotel» in cui lui non era mai stato prima in vita sua, avviene sì contro ogni probabilità stati-

⁷⁴ BURTON, *The Anatomy of Melancholy*, p. 13.

⁷⁵ W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, vol. VI, p. 522. Sotto il segno di Saturno è anche il titolo di un saggio di SUSAN SONTAG sulla malinconia in Benjamin, (Einaudi, Torino 1982) dove si possono riscontrare ampie ed evidenti analogie con l'opera di Sebald. Sontag è peraltro una fervida ammiratrice di Sebald; cfr. il suo articolo *A mind in Mourning. W. G. Sebald's travels in search of some remnant of the past*, in «Times Literary Supplement», 25.2.2000.

⁷⁶ SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 9: «Wahrscheinlich handelt es sich um die Bruchstücke eines früheren Mondes, der, dem Planeten zu nahe, von dessen Gezeitenwirkung zerstört wurde». Trad. it. *Gli anelli di Saturno*, p. 5. Citaz. dalla *Brockhaus Enzyklopädie*.

⁷⁷ I. KANT, *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, p. 265.

⁷⁸ SEBALD, *Schwindel. Gefühle*, pp. 64, 71-72, 94, 147. I due uomini che portano la bara portano giacche nere con bottoni d'argento come i portantini del racconto *Jäger Gracchus* di Kafka, cfr. n. 47.

⁷⁹ SEBALD, *Die Ringe des Saturn*: «Sogni, affinità elettive, corrispondenze». Il titolo compare solo nell'indice all'inizio del libro.

stica, ma con una «logica stringente», per quanto sbalorditiva⁸⁰. 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 Ludovico II e Dante a Venezia, o la figlia di Giacomo I d'Inghilterra, Elisabetta, su di un treno⁸¹; e ad Austerlitz, mentre visita il ghetto di Theresienstadt, sembra di vedere «con estrema chiarezza» il brulicare di vita dei sessantamila ebrei che vi sono stati rinchiusi, come se non fossero mai stati deportati ma vivessero ancora⁸². Oppure, poco prima:

Es scheint mir nicht, sagte Austerlitz, daß wir die Gesetze verstehen, unter denen sich die Wiederkunft der Vergangenheit vollzieht, doch ist mir immer mehr, als gäbe es überhaupt keine Zeit, sondern nur verschiedene, nach einer höheren Stereometrie ineinander verschachtelte Räume, zwischen denen die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen können und je länger ich es bedenke, kommt mir vor, daß wir, die wir uns noch am Leben befinden, in den Augen der Toten irreale und nur manchmal [...] sichtbar werdende Wesen sind⁸³.

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 occhi⁸⁴. In questo senso il ritorno dei morti è anche rimando alla

⁸⁰ SEBALD, *Austerlitz*, p. 64: «eine zwingende Logik».

⁸¹ SEBALD, *Schwindel. Gefühle*, pp. 64, 70 e 289.

⁸² SEBALD, *Austerlitz*, p. 285.

⁸³ *Ibid.*, p. 265: «Non mi sembra che noi siamo in grado di comprendere le leggi con le quali si compie il ritorno del passato, ma provo sempre più la sensazione che non ci sia alcun tempo, bensì soltanto spazi che si contengono l'un l'altro secondo una stereometria superiore, fra i quali i viventi e i morti, a seconda di come si sentono, possono passare, e più ci penso, più mi sembra che noi che ci troviamo in vita siamo, agli occhi dei morti, esseri irreali e solo di tanto in tanto visibili».

⁸⁴ Cfr. SEBALD, *Austerlitz*, p. 202, dove si parla di «autocensura del proprio pensiero» («Selbstzensur seines Denkens»); p. 282 dove il Reich tedesco è una «macchia bianca» nel senso topografico di Austerlitz, altrimenti molto sviluppato.

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 *Dr. Henry Selwin*:

Zerstöret das letzte
die Erinnerung nicht⁸⁵

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 Selwin e la guida alpina Joahannes Naegeli; il mucchietto d'ossa e il paio di scarpe chiodate di Naegeli, ritrovate sulle montagne dopo sette decenni dalla sua morte⁸⁶ 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, 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»⁸⁷. Anche Austerlitz lamenta stati di angoscia che lo paralizzano, fino al ricovero in clinica⁸⁸ ma in questo senso bisogna certo distinguere fra la malinconia di chi, 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 adolescente⁸⁹, o che nei testi ricorrano figure come Robert Walser, Joesph 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

⁸⁵ SEBALD, *Die Ausgewanderten*, p. 5. Trad. it. *Gli emigrati*, p. 5: «Distrugete anche l'ultima cosa, il ricordo no».

⁸⁶ SEBALD, *Dr. Henry Selwin*, in *Die Ausgewanderten*, p. 36. Trad. it. *ibid.*, p. 27.

⁸⁷ SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 11: «Das lähmende Grauen das mich verschiedentlich überfallen hatte angesichts der selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in der Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung». Trad. it. *Gli anelli di Saturno*, p. 7.

⁸⁸ SEBALD, *Austerlitz*, pp. 326-328.

⁸⁹ SEBALD, *Schwindel. Gefühle*, p. 105.

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. La letteratura passata 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»⁹⁰, 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»⁹¹. Nello stesso romanzo, anche il narratore, colpito da una lieve malattia agli occhi, nonostante le preoccupazioni per il suo lavoro di scrittura – del quale alla pagina prima dice che lo aiuta nell'attraversare un periodo difficile – si abbandona alla visione di se stesso seduto in un giardino, «liberato dall'eterno dover leggere e scrivere»⁹² e circondato da un mondo dai confini incerti e riconoscibile solo nei suoi colori.

Al discorso della malinconia appartiene anche l'ansia catalogatoria e museale⁹³ che emerge da questi libri, trasformandosi in vera e propria struttura portante di pensiero. Lo sguardo del narratore si sofferma su ogni particolare del paesaggio per trarne un'immagine, sia essa una fotografia o una metafora, da mettere sotto una teca – vale a dire, sulla pagina. Come non riconoscere la condizione umana in quella dei pescatori di Lowestoft seduti sulla riva del mare che aspettano il passaggio dei merluzzi, ma che in realtà, secondo il narratore, vogliono «trattenersi in un luogo in cui hanno il mondo alle spalle e di fronte a sé null'altro che il vuoto»⁹⁴, oppure nella seria concentrazione con cui un orsetto lavatore sfrega ripetutamente un torsolo di mela nell'acqua di un ruscello, nel suo ambiente ricostruito in uno zoo di Antwerpen, un lavacro che va «molto oltre ogni ragionevole scrupolosità», come se in quel modo l'animale potesse sfuggire alla falsità del mondo in cui è capitato «in certa misura senza il suo intervento»⁹⁵? In *Austerlitz* ricorrono molte collezioni e raccolte, dal *Naturkabinett* del compagno

⁹⁰ Di Vira, la balia di Jacques Austerlitz, viene detto: «Nur in den Büchern aus dem letzten und vorletzten Jahrhundert habe sie bisweilen geglaubt, eine Ahnung davon zu finden, was es heißen mochte, am Leben zu sein» (SEBALD, *Austerlitz*, pp. 292 e s.: «Solo nei libri del secolo scorso e di quello precedente aveva di tanto in tanto creduto di trovare un'idea di quel che poteva voler dire essere in vita»).

⁹¹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 368: «Auf der Insel der Seligen, oder, im Gegenteil, in einer Strafkolonie». Mi sembra importante sottolineare anche qui 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.

⁹² SEBALD, *Austerlitz*, p. 52: «Befreit von dem ewigen Lesen- und Schreiben-müssen».

⁹³ Cfr. nota 16

⁹⁴ SEBALD, *Die Ringe des Saturn*, p. 69: «Sie werden sich einfach aufhalten wollen in einem Ort, an dem sie die Welt hinter sich haben und voraus nichts mehr als Leere». Trad. it. *Gli anelli di Saturno*, p. 52.

⁹⁵ SEBALD, *Austerlitz*, p. 7: «[dieses] weit über jede Vernünftige Gründlichkeit hinausgehende Waschen», «[die falsche Welt,] in die er gewissermaßen ohne sein eigenes Zutun geraten war».

di scuola Evan al museo veterinario di Maisons-Alfort al bazar antiquario di Theresienstadt, alla cui vetrina Austerlitz appoggia la fronte studiando le molte cose che vi sono esposte, «come se da una qualsiasi di loro, o dal loro rapporto reciproco, dovesse scaturire una risposta univoca alle molte, inesprese domande che [lo muovono]»⁹⁶. Collezionare reperti può essere considerato come un modo per entrare in contatto con il passato, opponendosi al declino e alla distruzione; ma allo stesso tempo come un tentativo di ricollocare gli oggetti in un ordine nuovo, che fornisca loro nuovi significati. Come abbiamo già notato, anche il metodo di scrittura di Sebald è un processo di riordino, dietro al quale si intravede la volontà di ridare forma al mondo dominato dal male e dall'oblio. Incontriamo nuovamente una traccia del pensiero di quel grande malinconico che fu Walter Benjamin, affascinato dal collezionismo come «grandioso tentativo di superare il totalmente irrazionale del [...] puro esistere [dell'oggetto] tramite l'ordinamento in un sistema storico creato da noi, la collezione»; per il collezionista «in ogni oggetto il mondo intero è presente e certo ordinato. Ma ordinato secondo dei nessi sorprendenti, e incomprensibili al profano»⁹⁷. Eppure anche gli esponenti del male sono ossessionati dagli archivi, dalle liste, come si evince dall'accanimento con il quale i nazisti a Theresienstadt hanno registrato di tutto, dai bilanci in denaro al numero di prigionieri e di morti, su registri di ogni tipo, in serie infinite di numeri e di cifre⁹⁸, o dalla precisione con la quale i beni degli ebrei parigini sono stati rastrellati e poi accatastati, prima della loro deportazione nel lager di Drancy durante la guerra⁹⁹.

Il luogo in cui questi beni sono stati trasferiti è esattamente quello sul quale, decenni dopo, è stata costruita la nuova *Bibliothèque Nationale*, oggetto del disgusto di Jacques Austerlitz e grandiosa metafora architettonica. Dietro al monumento ipertecnologico si intravede un'idea della storia come tronfio progresso, incapace di fare memoria e di prendere con sé il male che conserva, in un certo senso, nelle sue stesse fondamenta¹⁰⁰; le sue lucide strutture, così come l'organizzazione interna, respingono ed escludono «senza compromessi»¹⁰¹ il lettore. Con la sua pretenziosa grandiosità la Biblioteca assurge al rango di metafora di tutte le istanze negative della storia, causate dalla violenza e dalla

⁹⁶ *Ibid.*, p. 279: «Als müßte aus irgendeinem von ihnen, oder aus ihrem Bezug zueinander, eine eindeutige Antwort sich ableiten lassen auf die vielen, nicht auszudenkenden Fragen, die [ihn bewegen]». Gli altri esempi citati si trovano alle pp. 122 e 373.

⁹⁷ W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, vol. V, pp. 274 e 271: «Ein großartiger Versuch, das völlig Irrationale seines bloßes Vorhandenseins durch Einordnung in ein neues, eigens geschaffenes historisches System, die Sammlung, zu überwinden»; «Dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent und zwar geordnet. Geordnet aber nach einem überraschendem, ja dem Profanen unverständlichen Zusammenhänge».

⁹⁸ Cfr. SEBALD, *Austerlitz*, pp. 284 e 397.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 400-405.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 403.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 388.

vanagloria degli uomini. Guardando Parigi dalla terrazza della biblioteca, Austerlitz ha l'impressione di trovarsi sulla coperta di un transatlantico¹⁰²; il passaggio al Titanic, per quanto non esplicitato, è davvero breve. L'affondamento del Titanic fu sentito dai contemporanei «come una prova generale della fine del mondo»¹⁰³; con questo accostamento Sebald getta l'ombra dell'Apocalisse anche sulla biblioteca e quindi sull'intera Storia. Per il malinconico, la fine del mondo non solo è sempre imminente – è anche sempre in atto. Il mondo che esperisce è sottoposto a continua erosione, e il progresso non vi apporta mai miglioramenti. In questo senso il narratore di Sebald si sostituisce all'angelo della storia di Walter Benjamin. I mucchi di cadaveri lasciati dalle battaglie sono in fondo gli stessi «cumuli di macerie della storia» sui cui si posa lo sguardo dell'angelo; anche per il narratore la storia è un'unica catastrofe più che una vicenda di eventi, e anche lui dà sempre l'impressione di volersi «fermare, risvegliare i morti e ricomporre ciò che è distrutto»:

Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, die er den Rücken kehrt, während der Trümmerhäufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.¹⁰⁴

Gli esigui mezzi concessi dalla narrazione consentono solo un approccio impregnato di dubbi e incertezze; ma allo stesso tempo sono un appiglio per non perdersi nella continua dislocazione in quell'altrove indefinito e doloroso che è la condizione psichica dei protagonisti, tesi come sono fra un passato, un presente e un futuro ugualmente enigmatici.

¹⁰² *Ibid.*, p. 389.

¹⁰³ C. CASES, *Prefazione*, in H. M. ENZENSBERGER, *La fine del Titanic*, trad. di Vittoria Alliata, Einaudi, Torino 1980 e 1990.

¹⁰⁴ W. BENJAMIN, *Über den Begriff von Geschichte. IX*, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, p. 697. Trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino 1962, p. 77: «Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta». È interessante notare che in Benjamin l'allegoria dell'angelo è in stretta connessione con quella dell'anello di Saturno; cfr. M. PONZI, *L'anello di Saturno*, in *Walter Benjamin e il moderno*, Roma 1993, pp. 279-332.

Nota biobibliografica

Winfried Georg Maximilian Sebald – Max per i colleghi e gli amici, W. G. per il pubblico – nasce il 18.5.1944 a Wertach, nell'Allgäu in Baviera. Qui e a Sonthofen frequenta le scuole elementari; a Immenstadt e Oberstdorf il Ginnasio. Studia Germanistica e *Literaturwissenschaft* a Friburgo e nella Svizzera francese. Fra il 1966 e il 1968 è lettore all'Università di Manchester. Insegna per un anno in una scuola di S. Gallo, in Svizzera, e poi è di nuovo lettore a Manchester. Dal 1970 al 1975 è docente di *Literaturwissenschaft* all'Università dell'East Anglia a Norwich. Nel 1973 scrive la sua dissertazione su Döblin; nel 1976 lavora presso il Goethe Institut di Monaco. Dal 1976 è di nuovo docente a Norwich, dove diventa ordinario di Letteratura Tedesca nel 1988. Nel 1989 fonda il *British Centre for Literary Translation*. Muore il 14.12.2001 in un incidente stradale.

Premi: Fedor-Malchow-Lyrikpreis (1991) per *Nach der Natur*; Berliner Literaturpreis und Johannes-Bobrowski-Medaille (1994); Preis der Literatur Nord (1994); Mörike-Preis (1997); Wingate Prize for Fiction (1997) Heinrich-Böll-Preis (1997).