

RAOUL MELOTTO

*Idioma e trauma.*

*Alcuni esempi per un dibattito letterario intorno alla crisi della rappresentazione*

**Loraux e la riparazione impossibile**

Al contrario dell'esperienza dell'esule, pervasa da una costante vigilanza del ricordo, quella vissuta dal reduce sembra essere segnata anzitutto dal paradosso del trauma. Il trauma si oppone a ogni elaborazione *a posteriori* costitutiva del ricordo, ed è incapace, dunque, di ammettere quella "supermemoria" che è alla base della nostalgia<sup>1</sup>. Ma c'è dell'altro. L'io nostalgico dell'esule presuppone anche il rispetto di sé, la libera volontà, la certezza di poter disporre ancora di una lingua in cui costruire una retorica della consolazione, nonché la "presunzione" di dover tutto il suo talento alle domande, incertezze e inquietudini che ha conosciuto con l'esilio: egli è il primo a essere riconoscente e complice della propria condanna<sup>2</sup>. All'esperienza del reduce dalle trincee o dai campi di sterminio appartiene invece un io sminuito, "esautorato" e danneggiato in seguito a un evento che non ha saputo trasformare in simboli consolatori o riparatori. Trasformare significa qui rappresentarsi qualcosa, prendere le distanze da se stessi nella necessità di uno sdoppiamento e rispecchiamento con un io del passato che vorremmo riscattare. La stessa necessità che spingeva l'esule a farsi complice della sua condizione d'esilio, per permettersi poi la libertà di intervenire creativamente nelle proprie elaborazioni (*récit* o resoconto biografico, testimonianza, raffigurazione o messa in scena), qui non è più ammissibile. Di fronte alle apocalissi delle trincee, o agli inferni dei campi di sterminio, la libertà di risultare creativi appare oltraggiosa. L'unica vera necessità sembra essere piuttosto l'interdizione a tutte le riparazioni simboliche, a tutte le ingenuità della retorica. Ma non si tratta solo di rispetto o timore. Ogni riparazione ha bisogno infatti di rappresentazione: il punto è, però, se sia ancora possibile rappresentare dalla prospettiva delle vittime, di chi ha subito il trauma.

---

<sup>1</sup> Sotto l'effetto di questa "supermemoria", egli sarà in un primo momento impegnato a idealizzare il proprio passato, l'infanzia e le proprie origini; ma presto questo processo trasformerà la sua causa in uno spunto filosofico, in un desiderio puramente metafisico. A quel punto la nostalgia sarà assoluta, il dubbio e l'angoscia renderanno ogni volontà di tornare a casa vana. Si veda a tal proposito l'icastica descrizione che un *apatride* d'eccellenza come Josif Brodskij dà dell'esule: «Uno scrittore in esilio è tutto sommato un essere retrospettivo e retroattivo. In altre parole la retrospettione occupa nella sua esistenza uno spazio eccessivo – rispetto a ciò che avviene nella vita delle altre persone, tanto da nascondergli la realtà e da oscurargli il futuro dietro una cortina più fitta del solito nebbione. Come i falsi profeti di Dante, il nostro uomo ha la testa perpetuamente rivolta all'indietro e le lacrime, o la saliva, gli scendono giù dalle spalle» (cf. MATTEI [1997, 51s.]).

<sup>2</sup> Il sospetto, come ha osservato Emil Cioran, è che l'esule debba alla sua condizione eccezionale quel "supplemento di talento" necessario a farsi scrittore, denunciante e arringatore di una causa: «Anche quelli non particolarmente dotati, nel loro sradicamento, attingono all'automatismo della loro eccezione quel sovrappiù di talento che non avrebbero mai trovato in un'esistenza normale» (CIORAN [2005, 59]).

Secondo Patrice Loraux, «la rappresentazione è anche essere un soggetto che ritorna a sé, capace di recuperare l'affettività, un'affettività che non sia sommersa dal dolore o dall'ebetudine»<sup>3</sup>. Ora, seguendo le premesse del filosofo francese, si può arrivare a concepire il trauma in una forma ancor più radicale, mettendo l'accento sul suo aspetto più inquietante, quello dell' "impassibilità". Quando un trauma è stato, per definizione, represso e "tranciato" dalla sua esperienza – e lasciato dunque senza sintomi e senza rappresentazioni –, si può allora verificare un fenomeno insolito che gli psicanalisti descrivono come una sconnessione tra il "sentire" e il "risentire". Si tratterebbe di una parte della nostra sensibilità completamente "anestetizzata", "pietrificata". Loraux si spinge ancor oltre, provando a parlare di un meccanismo, o meglio, di una "messa in scena" perfettamente funzionante secondo le regole di questa pietrificazione.

In un sistema militare e dittatoriale il ricorso alla violenza accade sempre, secondo l'ipotesi dell'autore, per mezzo di una messa in scena: tutto, dove si attua la tortura o la sentenza di morte, viene allestito in modo tale da essere rappresentato per un pubblico di esecutori. Perché gli artefici di questo spettacolo possano sostenere quanto sarebbe per chiunque altro insopportabile, essi devono agire senza essere in grado di sentire. Essi sopportano, senza bisogno di essere anestetizzati, la rappresentazione di un annientamento. «La parte pietrificata del loro sentire, escludendo ogni passibilità, è di colpo ribaltata, in operazione, a servizio dell'agire, ma come ingranaggio» (*ibid.* 48). Soltanto questa forma di asservimento, che ha le caratteristiche del trauma senza esserlo necessariamente da un punto di vista clinico, può innescare una macchina di morte in grado di violare l'umanità in quanto essa ha di più sacro e indefettibile: il legame che vincola ciascuno di noi «alla parte inviolabile di passibilità dell'altro, che a sua volta è garante della nostra personale passibilità» (*ibid.*). Una volta fatto saltare questo legame, secondo Loraux, si hanno due iscrizioni traumatiche senza destino, cioè senza possibilità di riparazione: l'una, quella del carnefice, ormai incapace di provare dei sentimenti (rimorso o compassione), l'altra, quella della vittima, che è divenuta invece un essere infinitamente passibile (cioè infinitamente violabile): «Il trauma è a doppio scatto, sull'agente impassibile, e su colui che è portato oltre il dolore» (*ibid.* 49)<sup>4</sup>.

Le parole del filosofo francese, pronunciate pubblicamente nel 2000 alla *Maison d'Izieu* in occasione del "Memoriale dello sterminio dei bambini ebrei", s'inseriscono nel dibattito apertosi in

---

<sup>3</sup> Cf. LORAUX (2001, 46).

<sup>4</sup> Si tenga presente che Loraux non paragona l'esperienza del carnefice con quella della vittima come se si trattasse dello stesso trauma. È ovvio che senza il trauma del primo non si avrebbe quello della seconda. La questione è piuttosto capire quale grado d'impassibilità sia necessario da parte di chi infligge il torto per rendere assoluta la passibilità di chi lo subisce. Il filosofo è convinto che lo sradicamento della parte passibile in un uomo si accompagni ogni volta a una riconfigurazione immediata del reale, essenziale perché la realtà divenga ultracompatto e totale. Si tratta, ed è facile capirlo, di totalitarismo, di quella realtà-meccanismo il cui funzionamento riposa integralmente su dei funzionari. Spiegare il perché un uomo decida di entrare a far parte di questa totalità, divenendone membro anonimo, funzionario ed esecutore, non è negli intenti di Loraux e, forse, non lo è per l'intera economia di tutto il suo discorso. Essenziale qui è descriverne le conseguenze: «[...] a qualcuno sarà sufficiente di essersi piegato una sola volta al suo servizio per aver sradicato per sempre la sua possibilità di essere tenero in profondità» (*ibid.*).

Europa nel 1988, l'anno in cui Jean François Lyotard ha dato alle stampe il suo celebre saggio di psicologia storica sugli ebrei<sup>5</sup>. Affrontando il rapporto irrisolto tra lo sterminio degli ebrei, le condizioni della sua narrabilità storica e il suo tradursi in ricordo collettivo, Lyotard aveva concluso che l'unica forma adeguata di relazione all'Olocausto fosse il trauma stesso, condannando tutti i tentativi di rappresentazione come alleggerimenti del ricordo, quindi in realtà come strategie e complici dell'oblio. Con una formula che sembrava ripresa dalla filosofia taoista di Laozi, ma che molto doveva in verità all'escatologia heideggeriana, il decostruzionista francese asseriva che quanto può essere iscritto, può essere anche cancellato e che soltanto ciò che non è in alcun modo scrivibile – e pertanto non è materia d'esperienza – non può dimenticarsi «restando presente come uno stato di morte nella vita dello spirito»<sup>6</sup>.

Come ha osservato giustamente Aleida Assmann, «il concetto di trauma proposto da Lyotard, in questa forma collettiva e nobilitata, è diventato metaforico. In questa forma esso è approdato alla teoria letteraria, tanto da segnalare la crisi della rappresentazione»<sup>7</sup>. La lingua diviene qui il principale fattore di contraffazione di un'esperienza collettiva che deve essere preservata, fosse anche in una sua dimensione mistica e inaccessibile. Nessun intervento è ammesso là dove si è verificata questa eccedenza dell'emozione, ovvero là dove il trauma ha creato un legame fatale, perché inalienabile e imprescindibile, tra la persona e l'esperienza. Dal momento che l'esperienza è definitivamente sottratta ad ogni rielaborazione interpretativa e verbale, anche il racconto diviene impossibile.

Dodici anni dopo l'uscita del libro di Lyotard, il gruppo di filosofi francesi della rivista *Le genre humain*, diretto da Jean Luc Nancy, ha deciso di ritrovarsi a Izieu per discutere intorno al tema *L'arte e la memoria dei campi*. A partire dal concetto di “rappresentazione interdetta”, alcuni interventi hanno proposto di riconsiderare le possibilità stesse della rappresentazione, attingendo esempi dalla recentissima arte delle installazioni. Loraux ha citato così i lavori di Christian Boltanski e Peter Eisenmann, come forme di quella *représentation trans-traumatique* che sola può lasciare un trauma intatto e allo stesso tempo attivo, capace cioè di proporre allo spettatore/visitatore dei cammini che siano alieni a ogni forma di retorica. Al filosofo sembra necessaria anzitutto una certa dimensione di provvisorietà e di mera congettura, che nelle installazioni di Boltanski<sup>8</sup> traspare dalla scelta di non ricorrere ai testi di indicazione e commento alle sue opere (titoli, sottotitoli, didascalie). Alla sospensione incontestabile della spiegazione si

---

<sup>5</sup> Cf. LYOTARD (1988).

<sup>6</sup> Il testo è ripreso da ASSMANN (2002, 291).

<sup>7</sup> Cf. ASSMANN (2002, 292). Ricordo, inoltre, che una simile metaforizzazione del corpo di scrittura, autentico ostacolo di ogni oblio, viene magistralmente illustrata nel romanzo di Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, con l'esempio dell'“uomo-libro” (cf. Bradbury [2006, 179]: «Perché anche noi siamo dei bruciatori di libri. Leggevamo i libri e poi li bruciavamo, per paura che ce li trovassero in casa. [...] Meglio tenersi tutto questo in testa, dove nessuno può venire a vedere o sospettare nulla! Noi siamo tutti pezzi e bocconi di storia, letteratura, codice internazionale»).

<sup>8</sup> Di Boltanski si parla anche in ASSMANN (2002, 414-7).

accompagnerà per il visitatore l'insolita esperienza di essere in qualche modo abbandonato a un processo rappresentativo di cui non conosce il fine né il senso. Questi *chemins* dovranno essere capaci di produrre una certa energia, necessaria allo spostamento stesso del trauma: un percorso, dunque, dove «è messo in gioco un dispositivo di rappresentazione per cui un trauma incontra un altro trauma» (*ibid.* 57). Loraux pensa infine all'installazione di Eisenmann per il Memoriale di Berlino, allora solo in fase di progettazione, che prevede 2700 blocchi sparsi dentro un gigantesco e spoglio perimetro: «il problema del monumento è tra i blocchi; il monumento, è il “tra-due-blocchi”; non essendoci della circolazione prescritta è possibile camminare fra di essi a caso; dunque ci si perde un po' là dentro e, in un certo senso, non vi è ritorno. E quando se ne esce, non si sa bene il cammino che si è fatto» (*ibid.*). Risulta chiaro, credo, quanto lontani si sia con simili esempi dai monumenti o dalle opere-testimonianza deputati, spesso con troppa facilità, a luoghi della memoria. L'accento, e forse qualcosa di più dell'accento, è qui posto tutto sulla “separatezza”, l'inalienabilità e il carattere irriducibile dei torti perpetrati e del dolore sofferto. Il passato s'impone per quanto di più vincolante l'uomo ha vissuto a proprie spese, in un certo senso legittimando questo vincolo anche quando esso comporta un'infelicità irreparabile. L'esule e il sopravvissuto si assomigliano forse in questo destino che non ammette cure ma, e sarebbe aberrante confonderlo, il destino dei due riposa rispettivamente su una scelta ancora possibile e un'altra ormai non più possibile.

### **Celan e la lingua come campo di battaglia**

Dopo essermi limitato a considerare soltanto uno dei numerosi aspetti legati al tema del ricordo e della sua rappresentazione, così come viene a definirsi nell'ambito del pensiero e della critica decostruzionista francese<sup>9</sup>, cercherò ora di mettere in luce quanto di inconciliabile sussiste tra la posizione di chi attribuisce un significato particolare, “storico”, alla propria memoria, e chi, al contrario, ritiene comunque arbitrario il ricorso mediato, funzionale e finalizzato alle esperienze (individuali o collettive) del passato. Il punto cruciale dei due differenti e opposti modi di intendere la memoria è qui rappresentato dalla supervalutazione in un caso, e dalla svalutazione nell'altro della lingua. Per il filosofo francese Loraux, in questo molto vicino al celebre verdetto di Adorno sulla poesia dopo Auschwitz, la storia dei campi di sterminio ha privato l'uomo di ogni spontaneo e deliberato approccio alla lingua, nella consapevolezza che la scrittura – e non solo quella memoriale o storiografica – può e deve tutt'al più sublimarsi in forme ermetiche, limitando la sua sfera

---

<sup>9</sup> Altri spunti di riflessione sull'inscindibilità della memoria e dell'oblio, intesa come limite epistemologico al dovere di memoria (di scrivere storia) o come aspetto costante della cultura e delle società umane, vengono dall'indagine ermeneutica di RICOEUR (2003), dagli studi etnologici di AUGÉ (2000), dalla storia comparativa della letteratura europea di WEINRICH (1999).

d'azione alla custodia dell'evento traumatico. Nel caso di poeti esuli come il lituano Tomas Venclova o il russo Josif Brodskij, invece, la lingua poetica resta l'unico spazio in cui giocare il tutto per tutto, investendo il massimo delle risorse creative e delle competenze metalinguistiche<sup>10</sup>. Laddove uno vede l'annientamento dell'identità ebraica come dramma sociale e collettivo, che l'idioma del singolo non può più elaborare in esperienza e perciò in una memoria che sia patrimonio condivisibile per la sua e per le prossime generazioni, l'altro guarda all'esilio come ad uno sradicamento dell'individuo, che può certo coincidere con una sua morte civile e artistica, ma che in nessun modo saprebbe strapparla dalla sua lingua e dalla sua tradizione letteraria; anzi, restandole fiduciosamente attaccato, egli crede ancora nella possibilità di dar voce al ricordo della sua esperienza e con essa al ricordo di tutte le esperienze simili alla sua. Voce e ricordo, tradizione e memoria, dramma individuale e collettivo s'incontrano nell'idioma del poeta esule per rivendicare la loro presenza non più come tracce, come mali o patologie dell'irreparabile, bensì come elementi di un passato che deve essere espresso contro le ideologie dell'oblio, anche contro quelle di segno negativo quali le "iscrizioni traumatiche" di Lyotard e Loraux.

A questo punto, qualcuno potrebbe obiettare che la "militanza" di Venclova è pur sempre possibile poiché il suo esilio, come l'esilio di tanti altri, non ha generato traumi, tanto più se l'abbandono definitivo del paese è stato il frutto di una scelta volontaria (si veda ad esempio il caso di Brodskij o Miłosz). Insomma, qualcuno potrebbe ricordare l'incomparabilità della *Shoah* con qualsiasi altra esperienza traumatica del Novecento. La lingua sarebbe in ogni caso un elemento eteroclitico rispetto a quell'evento: le energie intellettuali, le risorse spirituali sarebbero cadute vittima con essa del terrore nazista, lasciando all'arte l'imbarazzante compito di esitare tra il silenzio e l'inopportunità di prendere la parola.

Contro questa obiezione, replicherei infine con l'esempio più prossimo a quanto ho definito provvisoriamente, con l'esperienza dell'esule, come militanza "della" e "nella" lingua poetica. Parlo ancora, è ovvio, di un poeta, ma questa volta si tratta di un ebreo reduce dai campi di sterminio, di un uomo che ha trasformato la poesia in un luogo di combattimento, e non solo di memoria. Il suo caso è paradigmatico. Il tempo in cui per lui si è consumata l'esperienza difficile della parola, e della rielaborazione del passato, è coinciso, per noi, con il tempo di un progressivo allontanamento dall'opera e dal suo autore. Potrebbe trattarsi di una distanza temporale qualsiasi, implicita in ogni

---

<sup>10</sup> Quasi sempre, durante il suo esilio, l'artista scrive nella lingua materna, vedendovi l'estrema risorsa per garantire un appiglio a quell'identità che altrimenti rischierebbe di andare perduta. Un solo elemento, tutt'altro che trascurabile, sembra fornire il comune denominatore a esperienze come quella dei poeti esuli dell'ex Unione Sovietica: essi hanno scelto di conservare in un paese straniero la propria lingua, consapevoli di preservare in tal modo il medesimo codice e gli stessi segni in cui è stata scritta la loro condanna. Ennesimo paradosso di quel dolore che è memoria e partecipazione insieme, identità pagata a caro prezzo da chi sa, ogni volta che impiega il suo idioma, di misurare la lontananza da quanto ha perduto. Cf. VENCLOVA (2003, 139, vv. 56-8): «Fluttua una folla e i suoi suoni, / Ma il peso è uguale del nostro mestiere: / In una strofa tramutare il tempo»; BRODSKIJ (1988, 144): «noi siamo qui per imparare non tanto ciò che il tempo fa all'uomo ma ciò che il linguaggio fa al tempo».

processo di ricezione letteraria, compresa tra il momento di edizione del testo e le innumerevoli interpretazioni (traduzioni, studi, commenti) che di esso si sono fatte, prima o dopo la morte del poeta. Ma in “questo” caso l’allontanamento si è verificato soprattutto nei confronti di un compito affidato alla lingua dal suo stesso autore. Contro di essa e contro il significato originale e irriducibile dei suoi segni si è in effetti “accanito” un particolare modo di leggere e interpretare il testo. Parlo di una lettura a controsenso, ermeneuticamente falsata, che, per portar acqua al proprio mulino, ha consolidato ipotesi di natura metafisica o metastorica, decretando le basi di un’estetica negativa, essenzialmente ridotta ad una mistica o ermetica dell’oblio e del silenzio. Parlo del poeta di lingua tedesca Paul Celan (1920-1970), pseudonimo del nome Paul Antschel, e delle numerose interpretazioni che della sua opera si sono fatte fondandosi sul metodo critico di Francoforte o su quello decostruzionista di scuola francese<sup>11</sup>.

Celan ha denunciato in tutta la sua opera il problema della libera costituzione del senso, di un senso deliberatamente preso come direzione contro quella lingua e quella tradizione letteraria che secondo lui si sono rese corresponsabili dell’evento. È la storia dei campi di sterminio, che ha a sua volta la “sua” storia, concretizzatasi nel pensiero che ha condotto ad essi. La poesia lirica tedesca ne ha fatto parte, in tutte le sue varianti e sfumature tardo-romantiche (i post-nietzscheanismi, -wagnerismi e -cosmicismi della *Jahrhundertwende* sono stati e continuano a essere studiati in quanto esponenti delle prime esacerbate forme culturali di antisemitismo nella Germania d’inizio Novecento)<sup>12</sup>. Negare perciò alla lingua la responsabilità di entrare nella storia dopo il trauma, significa misconoscere il ruolo che essa ha avuto nel contribuire all’annientamento dell’identità ebraica. Significa, secondo un principio forte di estetica, che è di Celan soltanto, mancare l’evento nel suo carattere essenzialmente storico. La scelta del poeta Celan è pertanto quella di situarsi nella lingua come in un campo di battaglia: scegliendo di scrivere in tedesco egli sceglie di andare “contro” il tedesco. Questo comporta un’eccezionale padronanza di tutti i livelli virtualmente disponibili nella stratificazione di una lingua. Ma vuol dire anche entrare in ciascuno di essi per poterne invertire da dentro il significato: un modo, dunque, per negare i valori attribuibili ai significati ordinari del lessico, per disfarli e poi rifarli. L’ermetismo, che è poi l’indecifrabilità di un idioma personalissimo, è qui una scelta di campo e il frutto di una “refezione”<sup>13</sup>.

L’autonomia della propria lingua è rivendicata in seno al tedesco come lotta contro una lingua criminale. Una separazione ha luogo in ogni poema, che ha valore per esso e per lui soltanto, là

---

<sup>11</sup> Cf. BOLLACK (2003). Quanto segue viene detto, sia per lessico sia per orientamento critico, riferendosi al metodo di lettura dell’opera celaniana elaborato dal filologo francese.

<sup>12</sup> Cf. PLUMPE (1988, 212-56); JESI (1995).

<sup>13</sup> Il termine *réfection*, centrale nella filologia critica di Bollack, è da intendersi in senso etimologico: da *refectus*, participio passato del verbo *reficere*, esso indica proprio l’atto di riprendere qualcosa per rifarla, ripararla o rimetterla a nuovo. Nella lingua francese, soprattutto in ambito giuridico, la parola conserva ancora un’ombra del primitivo significato. Nella versione tedesca di un suo recente articolo, Bollack trova invece una soluzione convincente nel neologismo *Neuverwendung*, letteralmente: ‘nuovo uso’, ‘nuova applicazione’ (cf. BOLLACK [1998, 177; 2001, 137]).

dove la parola porta direttamente sul processo di composizione. L' "autoriflessività" della parola richiede non meno padronanza di quella della sua tradizione, e in Celan essa è spinta sino all'incapacità di dire qualcosa al di fuori di questa vigilanza. Ogni singola molecola del discorso è passata al vaglio per questo rigore dell'autoanalisi, dando vita a uno spazio esclusivo, nel quale il poeta è osservatore del processo creativo stesso. Di qui il carattere sperimentale e moderno della poesia di Celan, la sua figurazione verbale, il cui inventario fornisce un insieme di immagini senza riferimento immediato al mondo visibile. E di qui, non meno forte nel lettore, l'impressione di vivere un'esperienza "trans-figurativa", al di là di ciò che comunemente accettiamo come simbolo o metafora. L' "onomatogenesi", lo studio di tutti gli elementi particolari della lingua, porta il poeta a privilegiare in molti dei suoi poemi una struttura verticale, un movimento verso l'alto, che è poi la dinamica con cui si attua e si fortifica il suo idioma<sup>14</sup>.

La progressione non conosce i vincoli della temporalità o della spazialità comuni, è la storia di un passaggio dall'abisso alla luce di un cielo notturno, di un meridiano idealmente ripercorribile da un estremo all'altro: il poema ha le sue coordinate (nord, sud, sera, mattino), ma esse, prima ancora di essere interpretate devono essere lette secondo l'ordine con cui si dispongono nel testo, a indicare un sistema figurativo che si decifra tracciando se stesso, nell'atto di una lettura<sup>15</sup>. Il testo ci insegna a leggerlo, a seguirlo nel suo progredire, ci impone un ritmo che è quello con cui si succedono le immagini o si dispiega la vicenda di un'immagine. Accade così di passare per tutte le fasi costitutive della configurazione del testo. Ogni variazione segna uno scarto necessario a imporre un nuovo significato alle parole, è il segnale di una riappropriazione. Lo «Schwarze Milch» [«Negro latte»; Celan (1998, 62s., v. 1)] di *Todesfuge* [*Fuga della morte*] conosce questo trattamento, passando nei ritorni continui della "fuga" (della sua struttura musicale) attraverso gli stadi temporali di un ciclo notturno. Si tratta di un lavoro preciso, paziente e attento, altrove descritto come uno smantellare e rimontare «Schiefer um Schiefer, / Silbe um Silbe» [«tegola dopo tegola / sillaba dopo sillaba»; *ibid.* 514s., vv. 7-8] spingendo la parola verso l'alto [«In die Rillen», «Nei solchi»; *ibid.* v. 1], come un risalire il tempo, nuotando «controcorrente» [«Einzige Gegen- / schwimmerin»; *ibid.* 521s., vv. 6-7] e contando gli anni della vita [«die vierzig / entrindeten

---

<sup>14</sup> Cf. BOLLACK (2001, 4). Nella lettura del poema *Todesfuge*, Bollack mette in evidenza l'originalità del sistema tracciato dalla progressione della fuga. La struttura musicale implicita nella fuga emula l'idea stessa di un meccanismo perverso: un accordo tra la musica e la sua realizzazione militare serviva a ritmare i colpi di fucile nei campi di concentramento. Celan deve passare o risalire per questo passaggio, dalle profondità di un significante cieco e reiterabile come l'omicidio perpetrato dal «Mastro di Germania» [«Meister aus Deutschland»; cf. CELAN (1998, 64s., vv. 24 e 30)]: «Per Celan, le emozioni sorgevano da lì, sino all'estasi della distruzione, di questo trasporto musicale e orchestrato, che uccide e trascina tutto. Ma egli doveva passarvi attraverso, contro corrente (*im Gegensinn*) per non esserne raggiunto» (BOLLACK [2001, 22]).

<sup>15</sup> Un esempio fondamentale di questa lettura critica del testo celaniano fu dato da Peter Szondi, nel 1971, con il saggio *Lecture de Strette; Essai sur la poésie de Paul Celan*; per la prima volta la testualità risulta non più "da ciò che si" legge, bensì in quanto essa stessa "è ciò che si" legge: «Poiché la sua poesia non descrive più la "realtà", ma diviene essa stessa la realtà; il "campo nerastro" non è più ciò che la poesia descrive, ma ciò che essa fa essere. È in questo campo che essa avanza, scrivendo se stessa; è in questo campo che avanza il lettore» (SZONDI [1990, 17]).

Lebensbäume»: «i quaranta / tronchi di vita / scorticati»; *ibid.* vv. 4-5]. Risulta chiaro, dunque, come nella poetica di Celan la memoria e tutti gli elementi del passato o del tempo vissuto rispondano alla logica di una particolare configurazione. I rischi che essa comporta sono quelli della contingenza e della precarietà. Tastare in profondità nell'abisso significa, infatti, capovolgere anche la propria posizione, occupare paradossalmente con i piedi gli spazi aperti del cielo, avere il vuoto sotto di sé, con «Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn» [«radici protese a implorare la notte»; *ibid.* 137s., v. 7]<sup>16</sup>. Il ribaltamento pertanto è continuo, come la refezione semantica che si rinnova a ogni tentativo consumatosi nello spazio di una poesia. Da un punto di vista emotivo, la partecipazione non è meno intransigente, e il poema, solo giudice di se stesso, genera un *pathos* di cui è possibile avvertire una precisa modulazione, un andamento oscillatorio – anche nell'arco di poche poesie dentro la medesima raccolta – fatto di trionfi e sconfitte. Il poema se ne fa carico, anche oltre la sfera dell'arte, con un irriducibile sconforto che può fargli esclamare: «– o Bäume, die du nicht fällst! –, / zu Häupten den Prunk des Verschwieggenen, / den Bettel der Worte zu Füßen» [«– oh tronchi che tu non abbatti! – / ed hai a testa lo sfarzo del voluto silenzio, / ai piedi il ciarpame delle parole»; *ibid.* 144s., vv. 4-6].

Ma sarebbe errato trarne un'estetica negativa o celebrare l'ipotesi escatologica, poiché così facendo si finisce con il sostituire al tempo di un contenuto storico quello di una rivelazione, rinviandone indefinitamente la realizzazione. Contro questa ermeneutica Celan si è battuto durante tutta la sua attività poetica, rivendicando strenuamente i “suoi” referenti, storici e personali. Mediante essi ha dato voce nella sua opera a una soggettività lirica articolata. Il punto di vista critico della lingua si alimenta della continua e irriducibile storicità dell'io, così come un fiume s'ingrandisce e determina il proprio corso da altri affluenti. Il tragitto dipende allora da un'istanza che è definitivamente altra rispetto alla lingua, che ne è fuori. Vediamo spesso le poesie di Celan riposare su una distinzione tra un “io” e un “tu”. L'indipendenza di questo io è forte, egli non partecipa in alcun modo al processo creativo, resta ancorato alla sua inclinazione tutta personale, interamente immerso nella vita. In combinazione al diritto irremovibile di quest'io, il tu si attiene alla libertà di una deputazione e, parlando esclusivamente in nome del soggetto storico, s'incarica di trovare la lingua impossibile, quella che non porti l'impronta del crimine. Sulla dissociazione del soggetto nella lirica si gioca perciò in buona parte il compito della memoria. Il tu è deputato alla veglia, al controllo. Il dinamismo lirico in Celan arriva così a porsi di frequente in un accordo tra lo slancio e il trattenimento: «In den Flüssen nördlich der Zukunft / werf ich das Netz aus, das du / zögernd beschwerst / mit von Steinen geschriebenen / Schatten» [«Nei fiumi a nord del futuro / io lancio la rete che tu / esitante aggravi / con ombre scritte / da pietre»; *ibid.* 517s., corsivo mio].

---

<sup>16</sup> Una simile immagine è ripresa da Celan in un discorso pubblico dal titolo *Der Meridian*, tenuto nel 1960: «Chi cammina sulla testa, Signore e Signori, – costui ha il cielo come abisso sotto di sé» (CELAN [1993, 12]).

L'incertezza e la provvisorietà di questo accordo rappresentano la lotta stessa intrapresa contro le rimozioni e le falsificazioni, indicano la ricerca difficile di un idioma inconfondibile.

L'ipotesi forte su cui si fondano tutte le più recenti teorie psicanalitiche del trauma collettivo consiste, come si è già detto, sull'incapacità del soggetto traumatizzato di separare la propria persona dalla violenza subita, ovvero sull' "in-dissociabilità" tra io ed esperienza, capace di generare, se degenerante in patologia, una sorta di "ablazione" assoluta o "anestesia" completa della parte sensibile. La dissociazione tra sentire e risentire non sarebbe altro che la conseguenza inevitabile di una relazione a doppio filo tra la vittima e l'evento traumatico. Quest'ultimo, essendo refrattario a delle successive elaborazioni, non solo non saprebbe assurgere a stato di ricordo, ma resterebbe iscritto indelebilmente sul corpo della vittima. Il trauma "segna" perché lascia delle "iscrizioni corporee".

Al contrario di quest'ipotesi, la poesia di Celan si fonda su un soggetto che rivendica ancora la sua supremazia e che, accedendo allo spazio esclusivo di un confronto linguistico, si apre all'esperienza creativa, intesa come sistema di scomposizione, combinazione e riconversione di una lingua ritenuta colpevole dell'evento. È una filosofia della storia rivale e nemica di tutte quelle filosofie ed estetiche che non riconoscono, nell'universo della parola scritta, la necessità di una rottura e di un intervento contro il deterioramento, contro l'alterazione che la tradizione "innica" ha conosciuto in Germania attraverso le ideologie neoromantiche del suo nazionalismo. La parola che si leva con quest'ipotesi, ha scritto Jean Bollack,

proveniva da un uomo che ha rifiutato davanti ai carnefici di essere "segnato" dal suo destino di vittima. Non solo portare testimonianza ma rispondere e difendersi, non accettare l'inaccettabile. Si doveva, per questo, attenersi all'esperienza particolare, e chiudersi in essa: poiché non vi è senso che da questa fedeltà, da questa lotta e da questa rivolta<sup>17</sup>.

### **Sebald e l'alienazione del passato**

Un'ulteriore interpretazione del ricordo e della sua autenticità, e di conseguenza del ruolo della rappresentazione e della sua attendibilità, viene proposta da ampi settori della cultura del Novecento<sup>18</sup>, non ultimo, da quel dibattito apertosi in Germania tra filosofia e storia dopo Martin Heidegger (1889-1976). Il pensatore di *Essere e tempo* (1927), infatti, non si è limitato soltanto a mettere l'accento principale sul futuro, di contro all'orientamento retrospettivo della storia e della memoria, ma ha messo l'avvenire di ciascun individuo sotto il segno dell'esser-per-la-morte,

---

<sup>17</sup> BOLLACK (2001, 10).

<sup>18</sup> Si veda a tal proposito l'analisi fatta da Ricoeur di alcune implicazioni, a livello rispettivamente patologico-terapeutico, pratico ed etico-politico, dell'esercizio della memoria nella psicoanalisi di Freud, nella semiologia della cultura di Geertz o Todorov, nella teoria storiografica di Nora (cf. RICOEUR [2003, 83-131]).

sottomettendo così il tempo indefinito della natura e della storia alla dura legge della finitudine mortale. In seno a questa prospettiva, un valore importante viene assegnato proprio alla lingua, intesa metafisicamente come dimensione in cui si custodisce l' "autentico divenire" dell'uomo, un'esperienza da compiersi collettivamente in nome di un Essere (destino e compito storico per il filosofo) "sovrano" rispetto ad ogni forma di temporalità<sup>19</sup>. Prima di approdare in nota conclusiva alle posizioni di Heidegger, mi soffermerò su un caso particolare e assai recente di idea di estetica, incentrata sul problema della rappresentabilità di quanto è vissuto, utile secondo me a individuare e definire *per oppositus* il nucleo della filosofia esistenzialistica del linguaggio. Il "caso" è quello di *Austerlitz*, così come viene narrato nell'omonimo romanzo di W. G. Sebald (1944-2001), pubblicato nel 2001<sup>20</sup>. Austerlitz è un personaggio immaginario, evidentemente legato a doppio filo all'esperienza di apolide vissuta dall'autore<sup>21</sup>. Nella finzione del racconto, egli appartiene a quella generazione di ebrei scampati alla persecuzione nazista, ma immemori – perché in quel tempo troppo giovani per ricordarsene – delle vicende che li hanno privati di una famiglia e di una patria. Come Sebald, anche Austerlitz è un intellettuale di professione in terra straniera, ma con un interesse che travalica l'ambito stesso della disciplina di cui egli è esponente – l'architettura. Infatti ogni monumento da lui osservato e fotografato, qualsiasi storia da lui ricostruita in merito a una stazione ferroviaria, a un fortino napoleonico o a un museo di scienze naturali, lo porta a guardare le cose in modo sempre meno obiettivo. Individualmente, il trauma subito non può che riemergere per mezzo delle sollecitazioni provenienti da quegli edifici sui quali è depositata l'ombra più lunga della storia: quelli che conservano tracce dell'evento, nonostante in superficie permanga la spessa crosta delle alterazioni e delle rimozioni che rendono ancora accettabile il presente. La ricerca di Austerlitz è quindi volta indietro, come quella di un navigante che cerchi la rotta giusta per tornare a casa. Ma se l'esule può ancora contare su un luogo fisico al quale ritornare, la creatura di Sebald al contrario, giacché non dispone di una patria né di una famiglia, deve affidarsi a un istinto più remoto, che sia capace di guidarlo alle sue origini attraverso il vasto oceano del tempo.

---

<sup>19</sup> Una critica implicita all'escatologia di Heidegger e a tutte quelle forme di pensiero, di retorica e di sensibilità che aspirano in età moderna all'universalità, è fornita da Bauman nel suo lavoro dedicato alle strategie culturali per aggirare il problema della mortalità: «[...] il pensiero si tramuta in storia, ossia trascende il presente scomponendolo simultaneamente come residuo *sovradeterminato* di passato, traboccante di significato, e come preambolo *sottodeterminato* al futuro, in attesa di un significato ancora da attribuirsi. Il modo moderno nega al passato l'autorità ultima in fatto di attribuzione di significato e trasmette il diritto di assegnare significati al futuro ancora-ignoto-e-incerto. Prima che il futuro venga in essere il presente non ha una vera identità. Il presente è incompleto (*im-perfetto*), non è ancora quello che potrebbe essere se pienamente sviluppato, né quello che dovrebbe essere se si liberasse dalla stretta del passato che lo trascina giù» (BAUMAN [1995, 146s.]).

<sup>20</sup> Per l'analisi che segue, mi avvalgo dell'edizione italiana: cf. SEBALD (2002).

<sup>21</sup> Heinz Ludwig Arnold ha di recente osservato come nell'universo letterario di Sebald la realtà di quanto osservato (luoghi, personaggi, vicende) entri a far parte della finzione narrativa proprio in virtù di un'originale combinazione di eclettismo e intuizione. Esemplare, in questo senso, è la vicenda narrata in *Die Ringe des Saturn* (1995), costruita per buona parte sugli appunti e sui diari di Michael Hamburger, grande amico ed estimatore di Sebald. In quel caso l'autore riuscì a dar vita a un ritratto umano indimenticabile, il cui destino s'intrecciava indissolubilmente con quello dell'ebreo Hamburger, costretto anch'egli dal nazionalsocialismo, come Austerlitz, a fuggire in Inghilterra (cf. ARNOLD [2003]).

Le insidie che il professore apolide può incontrare sul suo tragitto sono dovute principalmente a due motivi. In primo luogo le cose e le persone legate al suo passato non sono state portate in salvo grazie a un'operazione storiografica, e perciò ordinate secondo le condizioni di reperibilità e verificabilità delle informazioni storiche; al contrario, esse giacciono sparse insieme a una miriade di altri dati concernenti la storia collettiva delle deportazioni e dei ghetti: in mezzo a questo immenso deposito che è la memoria ebraica, la materia dei ricordi è ancora ad uno stato grezzo, disponibile tanto a forme di riappropriazione quanto a forme di alienazione. È necessario l'intervento di un soggetto che miri a superare questa irriducibile ambiguità dei ricordi, perché il passato si trasformi in un racconto personale e perché la storia ritorni a vivere nei segni di una voce e di una lingua autentici<sup>22</sup>. Purtroppo, in Austerlitz, il tentativo di intervenire attivamente nella memoria sedimentata e non lavorata del passato è costantemente impedito da qualcos'altro, un freno che appartiene a lui solo e che, misteriosamente, gli deriva dall'attitudine propria al suo mestiere. Si tratta del secondo motivo, il più interessante, perché coinvolge il modo con cui, lungo il corso del suo incessante viaggiare, Austerlitz impara a liberarsi delle sue competenze.

All'inizio della lunga indagine svolta sulle proprie origini, Austerlitz dichiara di essere stato ritardato e ostacolato per tanto tempo da un'istanza «anteposta o preposta» alla capacità di pensare, qualcosa che lo ha sempre «protetto» dal suo segreto [Sebald (2002, 53)]. È forse per la stessa ragione che egli, subito dopo, afferma di incontrare una certa difficoltà nel presentare le cose in successione cronologica (*ibid.*). La memoria dovrebbe essere d'aiuto nel ricostruire l'intera vicenda del passato, ma per l'autore essa può esserlo solo a certe condizioni: ciò che più colpisce in quest'opera, infatti, e che la rende estremamente stimolante, è proprio lo sguardo diffidente che Sebald getta di continuo sulle reali capacità del ricordo.

Nella figura dell'architetto errante, esperto conoscitore dei monumenti pubblici, delle stazioni ferroviarie e dei complessi edilizi più insoliti di tutta Europa, Sebald riesce bene a rappresentare l'altra faccia della memoria, quella che nel libro, a un certo punto, viene definita «surrogata e di compenso» (*ibid.* 154): si tratta di una facoltà posta a «difesa» dell'individuo, ricca di competenze e di saperi specifici, in sé perfettamente inutile – ma adatta a tener lontano le notizie capaci di riportare la mente di Austerlitz agli eventi del passato perduto. Ebbene, «questa autocensura del pensiero» (*ibid.*) costa al protagonista sforzi sempre maggiori, con i quali è però possibile alimentare dentro di sé – in spazi ristrettissimi – una sorta di ordigno esplosivo, pronto a scattare a ogni sollecitazione che abbia fortuitamente superato i meccanismi di difesa. Ma in questa terra di nessuno – che coincide con la parte più alienata e irriconoscibile della vita del personaggio –

---

<sup>22</sup> Il tema di una memoria attiva, o di un racconto storico vivificato da esigenze personali (di natura ideologica, estetica o retorica), è ampiamente trattato in ASSMANN (2002, 145-61); RÜSEN (2001); WHITE (1978) e RICOEUR (2003, 335-407).

vengono nutriti anche i germi per una malattia del pensiero, la stessa che porterà Austerlitz a scoprire il primo autentico luogo del suo passato. Similmente alla crisi di Lord Chandos (l'umanista colto e ambizioso di Hofmannsthal), la creatura di Sebald vede fallire il progetto di scrivere un'opera sistematica, che raccolga e ordini in serie tematiche gli appunti scritti durante i suoi innumerevoli viaggi. È una paralisi delle facoltà verbali, che spinge la sua vittima a dubitare delle risorse offerte dalla lingua, e ad abbandonare così non solo l'idea del libro, bensì tutte quelle iniziative che mirino a «produrre un'idea mediante un certa abilità stilistica». Ciò cui un tempo l'architetto poteva abbandonarsi con fiducia è divenuto un dedalo vasto e insidioso di scelte sintattiche e semantiche:

A volere considerare la lingua come una vecchia città con il suo intrico di vicoli e di piazze, con quartieri dalla genesi remota, con rioni demoliti, risanati e di nuova costruzione, e con sobborghi che sempre più si estendono all'intorno, io potevo paragonarmi a un uomo che, dopo una lunga assenza, non si ritrova più in tale agglomerato, non sa più a cosa serva una fermata, né cosa sia un cortile, un incrocio, un boulevard o un ponte (*ibid.* 137).

Nel paragonare la lingua a un luogo fisico, attraverso il quale è possibile perdersi o nel quale addirittura non è dato più ritrovarsi, l'autore elabora quel genere di esperienza che lega problematicamente le vicende storiche dell'apolide alla sua incapacità di riconoscersi negli idiomi della tradizione. La cultura non può più essere esclusivamente un patrimonio: essa deve anche essere considerata per tutto ciò che in lei vi è di fallace, di illusorio. Tra noi e il passato è necessario un vaglio dei testimoni che non può spettare ormai alle sole competenze dell'esperto, così come la cura di un trauma legato all'infanzia non può dipendere soltanto dalla conoscenza più o meno vasta e dettagliata delle vicende trascorse. Perché un luogo della memoria torni a parlarci, si deve prima di tutto sgomberare il campo da quella mole di sapere che ciascuno di noi ha eretto a difesa del proprio sistema identitario. Per Austerlitz, privo di una serie di informazioni elementari da cui cominciare la sua ricerca, il compito è ancor più difficile: egli dovrà smontare fino all'ultimo pezzo l'edificio su cui ha costruito per tanti anni la sua identità. Il dubbio perciò si connota, come in Cartesio, di un'implacabile metodicità, tale da sgretolare persino le impalcature logiche del discorso:

Da nessuna parte riuscivo a scorgere dei nessi, le frasi si disgregavano in singole parole, le parole in una serie arbitraria di lettere, le lettere in segni franti, e questi ultimi in una traccia grigio piombo, percorsa qua e là da riverberi argentei, che un qualche essere strisciante aveva secreto trascinando dietro di sé e la cui vista mi riempiva sempre più di un senso di orrore e di vergogna (*ibid.*).

Sotto l'effetto di questa nebulizzazione linguistica, la vittima del trauma è spinta a inoltrarsi sempre più nei meandri di una realtà polverizzata, scomposta e ridotta a singole particelle sensoriali: lo stesso paesaggio metropolitano, visitato in lunghi vagabondaggi notturni, ne viene progressivamente trasfigurato:

E in effetti cominciai allora, in genere al ritorno dalle mie escursioni notturne, a vedere, attraverso una sorta di fumo che avanzava o di velame, forme e colori dotati di una corporeità per così dire ridotta, immagini di un mondo impallidito (*ibid.* 140).

Il malessere cui Austerlitz tenta di ricondurre la sua crisi, viene più volte classificato clinicamente nel romanzo come se si trattasse di una patologia nervosa, riconoscibile anche per tutta una serie di sintomi normalmente legati a essa: prima l'insonnia, poi le allucinazioni, seguite infine da improvvisi collassi fisici e dalla paralisi delle funzioni corporee, mentali ed emotive. Eppure la sindrome ha sull'ammalato un effetto imprevedibile: essa lo conduce alla scoperta di un "luogo" autentico, risparmiato dall'incessante lavorio del suo sistema immunitario. La scoperta avviene del tutto casualmente, e non prima che il soggetto si sia liberato della retorica su cui aveva sinora costruito la propria esistenza. Dopo aver gettato tutti i suoi appunti di viaggio e dopo aver rinunciato definitivamente alla stesura del libro, Austerlitz comincia ad attraversare a piedi di notte, in lungo e in largo, la città di Londra. Al termine di una di queste estenuanti passeggiate, egli giunge alla Liverpool Street Station. Attratto misteriosamente da un ferroviere con divisa logora, ramazza per pulire e turbante in testa, Austerlitz entra nella *Ladies' Waiting Room*, la sala dove mezzo secolo addietro, scappato dal continente con un convoglio ferroviario insieme ad altri bambini ebrei, era stato accolto dai genitori adottivi. E qui, finalmente, rivive la scena da tempo rimossa. Il luogo ritrovato ha l'aspetto e le caratteristiche di uno spazio esistenziale, anche se privo di quella trasparenza e univocità che spesso, in altri autori, lo contraddistingue<sup>23</sup>. La sala d'attesa nell'ala ormai in disuso della stazione si costituisce, nella descrizione di Austerlitz, come luogo insieme «di prigionia e libertà», «di una rovina o di un edificio ancora in costruzione»:

---

<sup>23</sup> Si pensi ai numerosi modi con cui Proust rappresenta l'azione della memoria volontaria in *A la recherche du temps perdu* (1913-1927): il sapore di un pezzetto di dolce, l'ascolto di un motivo musicale, l'odore di benzina di un'automobile, la percezione del movimento dei propri passi su una pavimentazione sconnessa. Da essi prende forma un particolare tipo di memoria poetica, con l'aiuto della quale il protagonista Marcel conosce di volta in volta un insolito sentimento di felicità, derivante dalla certezza che il ricordo ha sconfitto il tempo. Questo tipo di memoria del corpo, in cui vengono coinvolti soprattutto i sensi inferiori, viene efficacemente descritta da Weinrich come "mnemopoetica", ossia come quella tecnica mnemonica che si attua per mezzo dei sensi poetici (quindi: udito, olfatto, gusto, tatto vs. vista, sul cui principio si fondava al contrario la mnemotecnica degli antichi) (cf. WEINRICH [1999, 207s.]).

E per una frazione di secondo vidi anche schiudersi davanti a me spazi immensi, vidi file di pilastri e colonne che conducevano nelle più remote lontananze, [...] passerelle e ponti levatoi che sormontavano gli abissi più profondi e sui quali affollavano minuscole figure, prigionieri, [...] alla ricerca di una via d'uscita da quel carcere segreto (*ibid.* 148s.).

Il tempo coinvolto in questa scena non è l'istante di un'apparizione fulminea, ma è piuttosto il sovrapporsi in un unico momento di spazi differenti, il verificarsi di un'interferenza, dunque, per la quale il passato accede inaspettatamente al presente o dove, viceversa, – come affermerà più tardi lo stesso Austerlitz – il mondo dei vivi s'incontra con quello dei morti. Simili transizioni hanno in realtà un tale potere di suggestione, da farci credere che il tempo non esista e non vi siano leggi comprensibili a regolare il ricordo, e che l'inquietante impressione di illusorietà che certi volti o certe immagini del passato suscitano in noi, sia poi reciprocamente proiettata sulla nostra esistenza. La nostra vita non avrebbe così più verità di quanta non ne abbia un'immagine visibile solo a certe condizioni. Lo sguardo più lungo che l'autore riesce a gettare a ritroso, lo porta direttamente a confrontarsi con un'impressione dell'infanzia, la più sinistra di cui egli possa conservare il ricordo:

A volte era come se cercassi di riconoscere la realtà uscendo da un sogno; altre volte avevo l'impressione che mi camminasse accanto un invisibile gemello, per così dire l'inverso di un'ombra (*ibid.* 64).

In questa, come in altre metafore, Sebald illustra il volto inquietante del ricordo, il sinistro sedimentarsi delle cose e delle persone nell'animo del protagonista. Di certo non è possibile attingervi con gli stessi mezzi che occorrono per concretizzare le iniziative del presente. La lingua è peraltro indispensabile all'articolazione di molte delle nostre iniziative, e a molte delle nostre rappresentazioni. Ma la realtà si costruisce per Sebald anzitutto sull'efficace inganno di un ordine e di una sintassi che il tempo e la lingua condividono in quanto convenzioni: smascherata la provvisorietà di questi fondamenti, tutto viene a perdere di consistenza e di coerenza. L'abolizione di un ordine temporale procede nell'ideologia dell'apolide di pari passo con la speranza di un luogo di salvezza, dove ogni istante non sia mai la semplice conseguenza di quello che lo precede, ma sia invece la sintesi di tutti i punti temporali. Tuttavia, in Sebald questa speranza dischiude inevitabilmente prospettive desolanti, e non solo perché ne deriva la falsità della storia, ma proprio perché fa dell'infelice esperienza del profugo<sup>24</sup> qualcosa di eternamente rinnovabile. Il passato non più trascorso dell'evento traumatico renderebbe infatti ogni presente e ogni futuro invivibile:

---

<sup>24</sup> Mi permetto in questa sede di utilizzare la parola "profugo" come sinonimo di "apolide", ben sapendo che non tutti gli apolidi sono – e sono stati nella storia – profughi, mentre tutti i profughi possono essere o possono sentirsi in qualche modo degli apolidi.

[...] mi sono sempre ribellato al potere del tempo escludendomi dai cosiddetti eventi temporali [...], nella speranza che il tempo non passasse, non fosse passato, [...] il che naturalmente dischiude peraltro la desolante prospettiva di una miseria imperitura e di una sofferenza senza fine (*ibid.* 113s.).

L'esistenzialismo di Sebald, contrariamente a quello dei suoi predecessori – ma anche in aperto contrasto con quello di matrice heideggeriana –, resta complesso e contraddittorio. La salvezza non viene mai postulata, infatti, come premessa fondamentale di un'escatologia: essa è nel romanzo ambigua, adiacente all'esperienza, accessibile in piccoli assaggi mai veramente prevedibili, pronta a rivelarsi nel suo contrario in qualità di eterna condanna.

Cercare di capire la scelta di Sebald significa anzitutto approfondire i nessi che nel Novecento legano la ricerca espressiva degli artisti a quella speculativa dei filosofi. Più il concetto di tempo si arricchisce, categoricamente, di contenuti trascendentali, spirituali o religiosi, più la lingua è tenuta a smascherare le finzioni che rendono possibile, per cronologie e sequenze, una temporalità con cui organizzare i nostri racconti. Una rappresentazione autobiografica, come potrebbe sembrare quella di Austerlitz, presuppone un "di fronte" che l'esperienza traumatica, in apparenza, non consente. Se in precedenza ho scomodato le indagini di Loraux e quelle della Assmann per parlare di trauma, ora chiamo a testimonianza il lavoro più celebre del filologo svizzero Emil Staiger, i *Fondamenti della poetica* (1946). Di particolare interesse, un passo del libro dove l'autore prova a definire lo strano rapporto che s'instaura tra il poeta e le sue esperienze trascorse:

Soltanto apparentemente, soltanto nel tempo che viene misurato con l'orologio, il tema risulta qui più vicino che nell'autobiografia. Poiché chi scrive un diario rende se stesso oggetto di una riflessione. Egli riflette, egli si piega indietro verso ciò che è appena passato. Se egli può piegarsi verso ciò che sta indietro, deve prima essersene distaccato. E in effetti il concetto deve essere interpretato nel significato più letterale. Lo scrittore di un diario si libera di ogni giorno distanziandosene e meditando su ciò che è passato. Se ciò non gli riesce, parla immediatamente, e il suo diario diventa lirico<sup>25</sup>.

Per Staiger si può raccontare o annotare la propria vita solo dando forma ad un io che sta nel passato e rispetto al quale chi scrive si pone da un punto di vista più alto e distaccato. Ma ciò è altrettanto poco possibile nell'evocazione del passato, quanto più questo appartiene al poeta come presente. Nella concezione del ricordo di Sebald, per lo meno così come lui lo lascia intendere

---

<sup>25</sup> STAIGER (1979, 41).

attraverso le parole di Austerlitz, ritroviamo proprio una simile mancanza di distacco temporale fra il soggetto narrante e l'oggetto narrato. Che quest'ultimo sia poi paradossalmente identificato con il proprio io, non può che confermare tutte le sinistre impressioni provate da Austerlitz nei momenti più lucidi della sua rievocazione. L'inquietante presenza in noi di esperienze trascorse e dimenticate, fa del ricordo una sorta di sonda con la quale ci è dato vedere in profondità il volto meno familiare e meno riconoscibile della nostra esistenza. Gli scarti irriducibili tra un istante e l'altro, che ci permettono di ricostruire in retrospettiva un evento, vengono perciò sostituiti da Sebald con una percezione del tempo dove, in sovrapposizione gli uni con gli altri, i momenti trascorsi coincidono – come accade nel “diario lirico” di Staiger – con quelli presenti, e in virtù della quale la vita dell'individuo diviene un intreccio di due esistenze. L'indissociabilità tra io ed esperienza, presupposta dalla psicoanalisi decostruzionista nel soggetto collettivamente traumatizzato, si ripropone allora per un'ulteriore riflessione intorno alle reali capacità di rielaborazione del passato in una lingua e in un genere letterario. Il trauma di Austerlitz non è lo stesso di Sebald. E quest'ultimo, benché scelga di raccontare le vicende dell'architetto in prima persona, non lascia che il resoconto avvenga esclusivamente per bocca sua. Sebald è indubbiamente influenzato da teorie sul tempo come quella di Staiger o di altri “precursori” – involontari e non – dell'esistenzialismo tedesco, ma sarebbe errato credere che egli accetti semplicemente di adattare ai problemi impliciti nella rappresentazione di un passato rimosso. Il doppio filo del trauma tra vittima ed evento traumatico, viene infatti tagliato nel suo racconto con la forbice di un duplice (ma a volte anche triplice) rapporto di voci narranti. La dissociazione necessaria al soggetto narrante per tornare ad avere una comprensione e una forma non più alienate di sé, è resa possibile dal continuo rimando a voci ulteriori. In virtù di questo demandare – spesso frammentariamente e in forma inconclusa o incompleta – ad altri la rievocazione del passato, la strategia narrativa può ricreare una distanza di carattere “ironico”, ormai fondata tanto sull'alterità del testimone quanto sulla confusione dell'ordine e delle sequenze cronologiche del racconto.

Uso qui il termine “ironico” con l'intenzione di attribuirvi un significato storico, che è quello dei romantici, per cui il racconto, o meglio la novella, risulta ideologicamente da un gioco (*Spiel* in tedesco) sempre più funambolico della rappresentazione. L'arbitrarietà di questa rappresentazione consiste nella scelta di distruggere le coordinate del mondo reale per ottenerne una molteplicità frammentaria. Il tempo, principale categoria per definire tutto ciò che solitamente intendiamo come reale, si arricchiva già con le fiabe di Novalis di una valenza simbolica: ciascun frammento, così come ciascuna voce del racconto, rimandava idealmente a una verità posta alla fine della vicenda, ma ciò nondimeno esclusa da quanto di essa ci veniva riferito<sup>26</sup>. Di fronte alla grande verità che per

---

<sup>26</sup> In particolare, su Novalis, cf. SCHUMACHER (1996, 75): «[...] la fiaba è anche rappresentazione nel tempo, narrazione, si compie in sequenze temporali. Dunque ogni rappresentazione di ciò che è fallito, sbagliato, perduto. Ciò significa

l'eroe di Sebald è costituita dal suo passato, l'autore si comporta allo stesso modo: molte delle voci e dei frammenti di testimonianza, sparsi senza un preciso ordine cronologico lungo il corso di tutto il romanzo, non permettono al lettore di accedere a una visione complessiva e organica dell'esperienza trascorsa di Austerlitz. Il romanzo si arresta a un punto morto, o quantomeno aperto, della narrazione. Anche se non riferita, indubbiamente "esiste" una versione conclusiva di tutta la vicenda, ma essa resta nelle pieghe di una storia che "non può più" essere ricostruita. Il gioco della rappresentazione, come ha scritto Albert Béguin in una lettera a proposito dell'ironia romantica, è conseguenza di una «sofferenza primitiva e originaria»<sup>27</sup>. Quella di Austerlitz è legata all'esperienza traumatica e collettiva di tutti coloro che sono sopravvissuti alla violenza e alla brutalità del Terzo Reich<sup>28</sup>.

Raoul Melotto

Università degli studi di Bologna

CITELC Centro Interdipartimentale di Teoria e storia comparata della letteratura

c/o Dipartimento di Italianistica

Via Zamboni, 32

I – 40126 Bologna

[citclc@alma.unibo.it](mailto:citclc@alma.unibo.it)

[raoul.melotto@libero.it](mailto:raoul.melotto@libero.it)

---

inoltre che il tempo in quanto tale è errore e illusione. La conoscenza sottolinea proprio questa perdita, la separazione, anche il mondo terreno; spinta più oltre, però, essa riconduce al luogo dove tutto è uno. Lingua e poesia, dunque, sono in realtà ostacoli in vista dell'assoluto, ma d'altro canto la poesia rende l'assoluto desiderabile ed esperibile tramite una conoscenza fulminea».

<sup>27</sup> BÉGUIN – RAYMOND (1976, 114).

<sup>28</sup> Ancora diverso potrebbe essere l'esito di un confronto della posizione di Sebald con quella di Heidegger e dell'ermeneutica letteraria. La lingua dei grandi lirici moderni (Hölderlin e Rilke su tutti) diviene, secondo quanto affermato dal filosofo nel 1943, il mezzo con cui custodire il bene più prezioso per il presente della nazione (cf. HEIDEGGER [1988, 35]). La sua interpretazione, la sua corretta lettura, è un compito di carattere storico nel quale ciascun tedesco può riconoscersi e tornare alla propria patria. Se la lingua, come ha scritto Heidegger, è la casa dell'Essere, il *nostos* è, per colui che aspetta il compiersi di un bene supremo e sovra-storico, l'unico vero spazio in cui sentirsi a casa. Il diritto di precedenza della lingua su concetti come quello di memoria culturale, identità o senso di appartenenza, è in Heidegger assoluto.

Completamente diversa è invece la posizione assunta da Sebald, mezzo secolo dopo, rispetto alle risorse e alle finalità implicite nella tradizione di una lingua. Essa è ormai lo spazio fisico di tutte le possibili alienazioni del passato. Sentirsi di casa in una lingua significherebbe, nella prospettiva del sopravvissuto Austerlitz, accordare agli idiomi della tradizione una verità che non compete loro. La lingua in realtà partecipa, insieme ad altri patrimoni della memoria culturale, all'alterazione del passato traumatico di ciascun individuo, mostrandosi capace di una razionalità e di una finalità che risultano sempre più estranee e incomprensibili a chi voglia raccontare la propria esistenza. La metafora dell'apolide Austerlitz si spoglia così di ogni connotazione esistenziale, e sulla base dello stesso principio, sovverte anche l'orizzonte di intervento e autorità della parola poetica: non più a esso guarda infatti l'autore per mediare simbolicamente la memoria individuale con quella collettiva – caso frequente nella poesia degli esuli –, ma a prescindere da esso, ricerca ormai nella frammentarietà e parzialità di testimonianze riesumate dal passato l'immagine ironica del destino di ogni apolide.

## Riferimenti bibliografici

Arnold, H.-L. (2003) W.G. Sebald: 1944-2001. In Id. (Hrsg.) *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 4. 3-5.

Béguin, A., Raymond, M. (1976) *Lettres. 1920-1957*. Paris. La Bibliothèque des Arts.

Bloch, E. (1992) *Eredità del nostro tempo*. Milano. Il Saggiatore.

Bollack, J. (1998) Rilke in Celans Dichtung. In *Celan-Jahrbuch*. 7. 175-92.

Bollack, J. (2001) *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*. Paris. PUF.

Bollack, J. (2003) *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*. Paris. PUF.

Bradbury, R. (2006) *Fahrenheit 451*. Milano. Mondadori.

Brodskij, J. (1988) *Dall'esilio*. Milano. Adelphi.

Celan, P. (1993) *La verità della poesia. «Il meridiano» e gli altri scritti in prosa*. Torino. Einaudi.

Celan, P. (1998) *Opere*. Milano. Meridiani.

Cioran, E. (2005) *La tentazione di esistere*. Milano. Adelphi.

Frank, M. (1994) *Il dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia*. Torino. Einaudi.

Heidegger, M. (1988) *La poesia di Hölderlin*. Milano. Adelphi.

Hölderlin, F. (1993) *Le liriche*. Milano. Adelphi.

Jesi, F. (1995) *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*. Milano. Feltrinelli.

Loroux, P. (2001) Les disparus. In Nancy, Ph. (éd.) *L'art et la mémoire des camps. Représenter exterminer*. Paris. Seuil. 44-60.

Lyotard, J.-F. (1988) *Heidegger et les Juifs*. Paris. Seuil.

Mattei, P. (1997) *Esuli. Dieci scrittori fra diaspora, dissenso e letteratura*. Roma. Minimum fax.

Plumpe, G. (1988) Alfred Schuler und die »Kosmische Runde«. In Frank, M. (Hrsg.) *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 212-56.

Ricoeur, P. (2003) *La memoria, la storia, l'oblio*. Milano. Raffaello Cortina.

Rüsen, J. (2001) *Storia viva. Lineamenti di un'istorica III. Forme e funzioni del sapere storico*. Firenze. Aletheia.

Schumacher, H. (1996) *Narciso alla fonte. La fiaba d'arte romantica*. Bologna. Clueb.

Sebald, W.G. (2002) *Austerlitz*. Milano. Adelphi.

Staiger, E. (1979) *Fondamenti della poetica*. Milano. Mursia.

Szondi, P. (1990) *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*. Ferrara. Gallio.

Venclova, T. (2003) *Cinquantuno poesie e una lettera*. Bologna. In forma di parole.

Weinrich, H. (1999) *Lete. Arte e critica dell'oblio*. Bologna Il Mulino.

White, H. (1978) *Retorica e storia I/II*. Napoli. Guida.