

Maestri di Germania

Politiche della memoria nel Novecento tedesco
da Warburg a Sebald

*di Massimo Palma**

Abstract

This contribution aims to provide some case studies of memory strategies, or rather “memory policies” or “memory politics”, as they are applied in German literature after the Second World War. It traces an alternative path that develops the “monstrous” nature of the lessons of the war. If, as Paul Celan famously expressed in *Death Fugue* from *Poppy and Memory*, death is a “master from Germany” (*ein Meister aus Deutschland*), then the task of certain exponents of German self-narrative, such as Celan himself, Christa Wolf and W.G. Sebald, has been to reveal the ambiguities and dynamic characteristics of their own “monstruosity” without becoming immobilised by guilt. These masters are monsters of Germany and, for this very reason, they can produce dialectical images of the past. As Aby Warburg used to say, it is through monsters that one can better bear the weight of memory.

Keywords: Memory; conflict; oblivion; monsters; polis

Per chi altrimenti scriviamo
Se non per i morti onniscienti in polvere Un pensiero
Che forse non dice nulla a Lei maestro della gioventù
L'oblio è un privilegio dei morti
Heiner Müller, *Il blocco di Mommsen*

* Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, massimo.palma@unisob.na.it

Introduzione: maestri o mostri, politiche o ideologie

Se per “politica della memoria” si intende un discorso pubblico che indica soggetti, questioni e modalità dell’avvicinamento al passato – selezionato di volta in volta come positivo, gioioso, oppure doloroso, traumatico, rilevante o impertinente etc., i testi letterari, come discorsi pubblici, possono essere altrettante fonti di problematizzazione del canone più o meno ufficiale e istanze di turbativa dei canali e delle narrazioni istituzionali attraverso cui il passato viene rielaborato e riattivato. Di fronte alla catastrofe tedesca del 1945, al tema dell’assunzione di colpa o responsabilità rispetto sia alla Shoah sia alla distruzione totale di larghe parti del paese, le risposte letterarie – se ci sono, quando ci sono – sono state tanto più significative quando hanno esplorato alcune modalità marginalizzate nell’esperienza pubblica della memoria. Modalità che a volte accompagnano o sfumano, a volte confliggono direttamente con quelle che possiamo invece chiamare “ideologie” della memoria – ovvero discorsi pubblici che tendono a cristallizzare non tanto e non solo i ricordi rilevanti a danno di altri ricordi o della loro cornice, quanto le stesse modalità accettate o accettabili del ricordo collettivo, orientando la produzione della memoria condivisa prima ancora della sua ricezione e rielaborazione, ed eliminando i conflitti che abitano il territorio stesso della memoria, come vuole la lezione della storica greca Nicole Loraux nel suo *La cité divisée. L’oubli dans la mémoire d’Athènes*¹.

In questa chiave di discussione dei paradigmi fondanti dell’approccio politico-culturale alle esperienze della Seconda guerra mondiale, è possibile tracciare almeno per cenni un percorso alternativo che sviluppi il carattere non tanto esemplare, ma “mostruoso” degli insegnamenti del passato bellico. È possibile cioè isolare alcuni casi di studio di strategie della

1 N. Loraux, *La cité divisée: L’oubli dans la mémoire d’Athènes*, Payot, Paris 1997; tr. it. di S. Marchesoni, *La città divisa. L’oblio nella memoria di Atene*, intr. di G. Pedullà, Neri Pozza, Vicenza 2025. I saggi di questo libro risalgono anche agli anni Ottanta.

memoria applicate nella letteratura tedesca posteriore alla Seconda guerra mondiale. Se la morte è un “maestro che viene dalla Germania (*ein Meister aus Deutschland*)” – secondo l’espressione di Paul Celan nella fin troppo celebre *Fuga di morte di Papavero e memoria*² –, il compito di alcuni esponenti dell’autoriflessione ed elaborazione tedesca del passato, che qui, senza pretesa di esaustività, prenderemo a esempio, è consistito appunto nel dispiegare le ambiguità e i caratteri dinamici della “mostruosità” senza però ricavarne un immobilismo orripilato dalla colpa assegnata e pure avvertita. I *maestri* sono altrettanti *mostri* di Germania, e proprio per questo possono produrre immagini dialettiche, e *politiche*, del passato. Immagini dialettiche: un’espressione benjaminiana che trova alcune corrispondenze nell’abbozzo di teoria della memoria da parte di chi non giunse a vedere il secondo conflitto mondiale, ma di *monstra* parlò a lungo: Aby Warburg.

1. *Warburg: per monstra ad memoriam*

In un appunto dell’8 aprile 1925, redatto da Warburg in vista dell’imminente conferenza in memoria dell’amico filologo e grecista Franz Boll, da poco deceduto, troviamo una doppia scritta analogica. *Vom Lobus – zum Globus – vom Globus zum “Atlas”*, prima. Dal lobo asteroidale al globo e dal globo all’Atlante. E poi: *Vom Globus – über das Monstrum – zur Sphaera*. Dal globo, attraverso il mostro, alla sfera.

La sfera, dunque, può essere raggiunta solo passando per il mostro. O meglio, può essere sorretta, la sfera celeste, solo col

2 “Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”, *Todesfuge*, vv. 24, 30, 34, da *Mohn und Gedächtnis*, in P. Celan, *Gedichte*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018, pp. 46-47. Per le tante traduzioni di *Todesfuge* (da quella di Gilda Musa del 1956 a Nanni Balestrini poco dopo fino a Moshe Kahn, rimandiamo al documentatissimo studio di D. Borso, *Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione*, Prospero, Novate Milanese 2020 (si veda anche il dossier ivi, pp. 278-285).

contributo del mostro. O meglio ancora: per essere Atlante, che regge la volta celeste, bisogna transitare per i mostri.³

Ma “Atlante”, se a parlare è Warburg, rimanda subito all’*Atlas Mnemosyne*, il monumentale progetto, il suo ultimo e incompleto, di comporre insieme immagini espressive del pathos umano nella storia secondo un montaggio sempre provvisorio, una sintassi eterogenea⁴. E quel *Per monstra ad sphaeram* – una variazione del detto di incerta origine *per aspera ad astra* –, sembra configurare un rapporto necessario tra la possibilità di organizzare la memoria per immagini e la generazione di mostri.

Quando penserà a introdurre l’*Atlante* nel 1929, appena prima di morire, Warburg darà un paio di indicazioni di massima estremamente rilevanti per comprendere lo sforzo teorico in atto. La prima è quella incipitaria, che individua l’“atto fondativo della civilizzazione umana” nella “creazione di una

3 Per la spiegazione di questo appunto in riferimento all’*Atlas Mnemosyne* cfr. D. Stimilli, *Postfazione*, in A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, Abscondita, Milano 2014, pp. 137-164: 152. Una ripresa in tutt’altra chiave del tema di Atlante – quella della mancanza di alternative al sistema capitalistico nell’ultima Christa Wolf di *Stadt der Engel* – è in I. Wohlfahrt, *Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks*, 2017, “Weimarer Beiträge” 63, 2017, 4, pp. 562-593: 576.

4 “Qui l’utilizzo delle foto, il loro continuo e mai definitivo montaggio, la loro collocazione paratattica e gerarchica, separata da spazi, i loro formati, l’eterogeneità dei materiali visivi, appaiono come un tentativo di costruire un ordine del discorso, un percorso di senso fondato su una logica analogica che si contrappone al positivismo filologico”, M. Ghelardi, *Introduzione*, in A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell’arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Einaudi, Torino 2021, pp. V-LVII: LVI. Per una lettura del *Bilderatlas* come *Darstellungsform* continuamente ricreabile, un analogo del cinema, che “ispira la libera associazione come nella psicoanalisi”, cfr. M. Treml, *Pasio als Leid und Leidenschaft. Aby Warburgs Bilderatlas*, in B. Bertrams – A. Roselli (a cura di), *Selbstverlust und Welterfahrung. Erkundungen einer pathischen Moderne*, Turia + Kant, Wien 2021, pp. 254-279: 258-259 e 275.

distanza consapevole tra sé e il mondo esterno”⁵. La seconda è altrettanto breve e chiara, anche se apparentemente va nella direzione opposta. “[Occorre cercare] di calarsi nella profondità dell’intreccio di impulsi che lega lo spirito umano in modo a-cronologico alla materia stratificata”⁶. Indubbiamente Warburg sta fornendo una nuova formulazione di un motivo portante della sua ricerca, la relazione dialettica intrinseca al rapporto spirito-materia, riferendola alla memoria come materiale apprensibile a più livelli. Per quanto riguarda il tema dell’archivio mnestico (interno-esterno), lo spirito umano è vincolato a quella materia stratificata (*geschichtete Materie*) che chiamiamo “passato” da un intrico di impulsi, e soprattutto *ricorda* in modo a-cronologico (l’aggettivo *achronologisch* viene integrato a mano negli appunti dall’allora segretaria Gertrud Bing⁷). Rispetto alla materia “impulsiva” dei ricordi – che altrove, rimandando a un che di dionisiaco e orgiastico, chiama “tiasonica” –, Warburg rileva il tratto disordinato, la mancanza del rispetto della linea del tempo. Prendere distanza (*Distanzschaffen*) da questa stratificazione confusiva, conquistare uno spazio di pensiero lontano dalla paura, è il primo proposito di quanto chiamiamo cultura, che sta anche al fondo del tentativo stesso di una tassonomia come quella dell’*Atlante*.

Questa distanza è rivendicata come esigenza anche negli appunti su *Mnemosyne* del 1927-29, precisamente nel penultimo.

Una fase nella lotta per lo spazio [del pensiero]: la funzione mnemica consapevole conduce alla creazione di un *missing link*, di un commutatore (*Umschalter*) della dinamica tiasoni-

5 A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, in *Werke in einem Band*, a cura di M. Treml – S. Weigel – P. Ladwig, Suhrkamp, Berlin 2018, pp. 629-646: 629; tr. it. *Introduzione a Mnemosyne: l’Atlante delle immagini*, in Id., *Fra antropologia e storia dell’arte*, cit., pp. 199-218: 199.

6 A. Warburg, *Mnemosyne Einleitung*, cit., p. 633; tr. it., *Introduzione a Mnemosyne: l’Atlante delle immagini*, cit., pp. 199-218: 204.

7 Per l’aggiunta *achronologisch* cfr. la nota xviii in Id., *Werke in einem Band*, cit., p. 639.

ca (delle masse) all'energia patetica (dell'individuo) nella forma della pittura à *grisaille*. La conquista della distanza si smarrisce se il regno intermedio è abbandonato dai reduci e se essi, in quanto fantasmi dell'esercito delle streghe, possono entrare in modo pseudo-causale nel mondo.⁸

Un mondo abitato da “reduci” inconsapevoli, con facoltà di azione – “pseudo-causale” – decisa dalle proprie suggestioni spettrali riguardo i propri traumi, è un mondo che non lascia spazio al pensiero né tantomeno a una politica della memoria, che sappia ricostruire e modificare i legami mancanti. Per questo invece i reduci della dialettica ingenerata dal trauma – tra cui Warburg stesso si annoverava – devono farsi forti della consapevolezza di aver gestito il mostro, rinvenendone i tratti, le costanti.

Sfruttando queste suggestioni sul “regno intermedio” abitato da fantasmi, alcuni autori successivi a Warburg concordano, seppure perlopiù estranei alla sua ricerca, nel valersi della *medialità del mostro*⁹. Per la memoria i “mostri” – etimologicamente gli esempi, i moniti, ma più pragmaticamente anche i fantasmi – sono il piano mediale attraverso cui non solo si producono genericamente opere, ma attraverso cui è possibile anche generare la “distanza” dal trauma che incide il ricordo e dalla paura insorta. Quella che Warburg, nella conferenza *Per monstra ad sphaeram*, chiama “sfera” è appunto la sfera

8 Ivi, p. 646; *Introduzione a Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, cit., pp. 199-218: 218.

9 Se né Celan né Wolf sembrano attingere per vie dirette al bagaglio warburgiano, diverso parrebbe il caso, cronologicamente ultimo, di W.G. Sebald. Benché “non si sa, per esempio, se Sebald avesse letto, né se aveva semplicemente conoscenza degli scritti di Warburg”, è “molto probabile” (cfr. K. Winkelvoss, *W.G. Sebald, l'économie du pathos*, Garnier, Paris 2021, p. 36 e nota 75). Rimandiamo a M. Palma, *Images and the Politics of Memory in Aby Warburg*, in D. Padularosa (ed.), *Pathographies of Modernity with Aby Warburg and Beyond: An Astral Map of Warburgian Constellations*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2024, pp. 176-194: 191-194, per l'ipotesi di una matrice warburgiana in alcuni protagonisti degli *Ausgewanderten* di Sebald.

del cielo di Atlante. La sopportabilità della sfera della memoria sulle spalle dell'umano è implicita nell'attraversamento stesso del "mostro" del suo passato. Tra gli eredi di Warburg nella letteratura tedesca del dopoguerra si possono individuare, con beneficio d'inventario, tre, e molto diverse, strategie paradigmatiche di attitudini differenti eppure collegate, che si succedono a distanza di uno o due decenni l'una dall'altra, e segnano uno scarto rispetto alle ideologie della memoria su cui si è costruita la memoria tedesca "ufficiale", segnata da amnesie prima, silenzi ed elusioni poi.

2. Paul Celan e la strategia della data-trauma

La prima strategia fa capo a Paul Celan, bucovino ma di madrelingua tedesca, che perse i genitori nella Shoah. A partire dal discorso di accettazione del Premio Büchner (nell'ottobre del 1960), *Il meridiano*, Celan indica un problematico percorso di istituzione della memoria a partire dalle *coincidenze di date traumatiche*. Dove una ricorrenza crea una costellazione "patica" ma sensata, una doppia incisione nella memoria individuale e collettiva, Celan individua la possibilità di sviluppare un discorso poetico e pubblico che non sia rievocazione fastosa o orrificica del passato, ma sia problematizzazione, messa in questione, e costruzione di ponti tra passato e presente. In un momento chiave del suo discorso di Darmstadt, proprio quando ha appena definito la poesia, con consapevole riduzione retorica, come ciò che "può significare una svolta del respiro (*das kann eine Atemwende bedeuten*)"¹⁰, Celan determina questa svolta come l'individuazione di una linea di divisione tra due diverse estraneità. Il compito della poesia viene spostato in uno spazio di riflessione sull'estraneo verso cui

10 Qui Celan introduce per la prima volta il concetto di *Atemwende*, che sette anni dopo darà il titolo alla sua quinta raccolta, la penultima in vita (*Atemwende*, 1967).

inevitabilmente tende: l'abisso che circonda l'umano e la risposta "automatica" dello spavento, del terrore.

La poesia percorre forse il cammino – anche il cammino dell'Arte – proprio in vista di una simile svolta [del respiro]? Forse – poiché l'estraneità, ovvero l'abisso e il volto di Medusa, l'abisso e gli automi, tutto sembra allinearsi nella stessa direzione – forse le riesce di distinguere tra estraneità ed estraneità (*zwischen Fremd und Fremd*), forse proprio qui il volto di Medusa si atrofizza, forse fanno cilecca gli automi, proprio qui – per questo incomparabile breve istante?¹¹

Ora, se è chiaro che la poesia è tale se gestisce e amministra le varie forme dell'estraneo che incontra, tutto sta nel comprendere a cosa alluda Celan con l'"abisso" e con gli "automi". Sono, questi, due termini che trae dall'autore del cui premio viene insignito, Georg Büchner. Ma la lettura che ne fornisce è estremamente straniante appunto nella direzione di una *poetica della memoria*. Già in un passaggio precedente del discorso, Celan aveva efficacemente richiamato la tendenza del Lenz di Büchner – un vero e proprio desiderio, in realtà – di camminare a testa in giù per avere "il cielo come abisso (*Abgrund*) sotto di sé"¹². Camminare sull'abisso è affrontare l'umano mettendo i piedi, le radici in ciò che lo contraddice e insieme lo fonda. Sull'altro versante, proprio all'inizio della conferenza, citando il *Leonce und Lena* di Büchner, aveva ricordato i "due automi di fama mondiale" che annunciano la comparsa dell'Arte come marionetta: una risposta che può essere insufficiente, eterodiretta, rispetto all'abisso che l'arte dovrebbe rappresentare. Ma

11 P. Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. III, *Gedichte III. Prosa. Reden*, Suhrkamp, pp. 187-202: 195; tr. it., *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in *La verità della poesia. "Il meridiano" e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 3-22: 13.

12 Ivi, p. 195; tr. it. *Il meridiano*, cit., p. 12.

a cosa serve, nel 1960, questo utilizzo spregiudicato e metaforico di Büchner, della sua lettera, di fronte a una platea tedesca? Sicuramente – è il terzo elemento delle frasi dubitative affastellate nel passaggio – Büchner viene usato per definire come si possa uscire sia dall’impiettrirsi per via dello sguardo di Medusa, sia dalla produzione “automatica”, marionettistica, scontata, di ciò che è arte. La poesia, se serve, serve a guadagnare, per un breve istante, un’ulteriore estraneità, a far strame di un’arte scontata – dove gli automi “fanno cilecca”, funzionano male. E a non restare come pietre di fronte a un passato meduseo. Ma sembra determinante e significativo un passaggio ulteriore, che porta direttamente a quella che è la mossa a sorpresa di Celan nel suo discorso pubblico: indicare nel *Lenz* di Büchner una *coincidenza* di date. Perché Celan riprende l’incipit del *Lenz*: “il 20 gennaio Lenz si incamminò attraverso la montagna”¹³, per affermare che la sua è poesia del “20 gennaio”. Con le sue parole.

Forse si può dire che a ogni poema rimane iscritto il suo “20 gennaio”? Forse la cosa nuova nelle poesie che oggi si scrivono è precisamente questa: che si tenta con la massima possibile chiarezza di prestare ascolto a queste date? Ma non scriviamo tutti da queste date? E a quali date ci assegniamo? (*Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?*).¹⁴

Che tipo di conflitto si instaura quando il gioco di giustapposizione tra date segna l’ora esatta del trauma? Tra provenienza e destinazione – assegnazione – della data-ricordo, Celan indica le strategie della sua poetica mnestica. Lenz si incammina sulla montagna proprio lo stesso giorno in cui, nel 1942, si svolge sul Wannsee la conferenza in cui si decide la “soluzione finale”. Celan lo esplicita poco più oltre, è un passo noto.

13 G. Büchner, *Lenz*, tr. it. di A. Spaini, illustrazioni di G. Chiaraluce, testi di G. Benn e M. Walser, Giometti & Antonello, Macerata 2013, p. 21.

14 P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 196; *Il meridiano*, cit., pp. 13-14 (tr. mod.).

Un anno fa, ricordando un incontro mancato in Engadina, misi sulla carta un piccolo racconto, dove facevo andare un uomo attraverso i monti “come Lenz”. In un caso come nell’altro provenivo da un “20 gennaio”, dal mio “20 gennaio”. E io... ho incontrato me stesso.¹⁵

L’allusione è uno scritto del 1959, *Gespräch in Gebirg*, dove si incontrano Grande e Piccolo, due ebrei figli di ebrei. I due protagonisti altri non sono che Celan stesso e Theodor Wiesengrund Adorno: il racconto è la storia di un incontro immaginato, perché i due, benché entrambi in vacanza tra i monti svizzeri e in contatto per via di amici comuni (Peter Szondi), non si incontrarono. Adorno è simbolicamente importante per le note opinioni sulla possibilità della poesia dopo Auschwitz (che in realtà sono discusse dallo stesso Adorno anche dopo, nella *Dialettica negativa*¹⁶). Uno dei due, racconta Celan immaginando il

15 Ivi, p. 201; tr. it., *Il meridiano*, cit., p. 19.

16 “La critica della cultura all’ultimo stadio si trova di fronte alla dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbarico”, Th. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949); tr. it. di C. Mainoldi in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 22 (tr. mod.). Adorno è tornato sul suo giudizio venti anni dopo: “La sofferenza incessante ha tanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare. Sarà stato un errore la frase che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie. Non è invece sbagliata la domanda meno culturale se dopo Auschwitz ci si possa lasciar vivere, se ciò in fondo sia lecito a chi è scampato per caso e di norma avrebbe dovuto essere ucciso. Per sopravvivere egli ha già bisogno della freddezza (*Kälte*), il principio basilare della società borghese, senza cui Auschwitz non sarebbe stato possibile: questa è la colpa drastica di chi è stato risparmiato (*des Verschonten*)” (Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1966, pp. 353-354; tr. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, p. 326). Questo passo, e il suo nesso con Celan, è discusso da W. Emmerich, *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Wallstein, Göttingen 2020, pp. 321-322, proprio sul punto centrale toccato da Adorno dell’identità “pura” come morte (“La morte è la morte è la morte”, ivi, p. 322). Si veda al riguardo anche P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz*.

mai stato, “camminava come Lenz, attraverso la montagna (*wie Lenz, durchs Gebirg*), lui che avevano costretto ad abitare di sotto, dov’è il suo posto, nelle bassure, se ne venne, venne”¹⁷. C’è qui una metaforizzazione dell’oblio e dell’opacizzazione della vista – ed è una vista mnestica.

Ma loro, i figli di fratelli, loro – e grida vendetta – loro non hanno occhi. Più esattamente: hanno anch’essi occhi, ma gli pende un velo davanti (*sie haben, auch sie, Augen, aber da hängt ein Schleier*), non davanti, no, dietro, un velo mobile; come un’immagine vi entra, subito resta presa nella tela, e già è pronto un filo che vi si attorce, si attorce intorno all’immagine, un filo che vela; si attorce intorno all’immagine e genera con lei un figlio, per metà immagine e per metà velo.¹⁸

Nella prospettiva di Celan, ogni politica della memoria – ogni tentativo di verbalizzazione collettiva dell’immagine passata – è determinata dal conflitto interno all’organo stesso della vista, dove l’occhio è velato *ab initio*, dove ogni produzione di immagine è già velamento, e ogni velo è già immagine (e ogni occultamento ma anche svelamento può essere falsa coscienza e quindi ideologia). Per non restare a guardare immobili l’immagine velata, la strategia poetica di Celan è un invito all’*attenzione*. Qui Celan cita Benjamin che nel suo saggio su Kafka cita senza dirlo Ernst Bloch che cita Malebranche: “L’attenzione è la preghiera naturale dell’anima”¹⁹. Perché il poema, spiega Celan

Paul Celan e Theodor W. Adorno, introduzione di P. Stefani, Giuntina, Firenze 2010.

17 P. Celan, *Gespräch im Gebirg*; pubblicato in “Neue Rundschau”, 1960, n. 71, 2, 1960, pp. 199-202, ora in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di B. Alleman, in collaborazione con S. Reichert – R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, vol. III, pp. 169-173: 169; tr. it. *Conversazione nella montagna*, in *La verità della poesia*, cit., pp. 42-46: 42. Lenz è menzionato anche in conclusione, ivi, p. 173; tr. it., p. 46.

18 Ivi, p. 170; tr. it., p. 43.

19 W. Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, GS II, 2, pp. 409-32: 432; tr. it. *Franz Kafka. A dieci anni dalla morte*, in *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti*, a cura di L. Arigone – M. Pal-

nei passaggi successivi, altro non è che fenomenologia dell'incontro con l'altro, dispiegamento dell'attenzione ai dettagli, ai "palpiti", alle "allusioni". Ma Celan aggiunge ancora un elemento: la dimensione temporale della poetica e politica post-traumatica nell'era della riproducibilità tecnica del trauma.

Tutto questo io credo non è la conquista di un occhio in gara (o in concomitanza) con apparecchiature ogni giorno più perfette: è piuttosto un concentrarsi che presti ascolto a tutte le nostre date (*es ist vielmehr eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration*).²⁰

La nostra temporalità traumatica può emergere come poesia – dirsi come parola altra, diversa dall'identità di morte – se incontra il trauma come data – quasi un emblema da decifrare portandolo nel suo futuro anteriore –, e la affronta senza celebrarla o ritualizzarla, ma mettendola in costellazione col presente mediante i versi.

3. Christa Wolf e il mostro come trama

Anche Christa Wolf, da tutt'altra prospettiva, pensa la scrittura come porta d'accesso a un archivio che mette in oscilla-

ma, Castelvechi, Roma 2024, pp. 45-85: 88. La citazione è da N. de Malebranche, *Recherche de la vérité où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, a cura di Geneviève Rodis-Lewis, in *Œuvres Complètes*, Vrin, 1963, t. II (*Recherche de la vérité*, ll. IV-VI), p. 453: "Car je crois avoir dit les principales choses qui peuvent fortifier & conduire l'attention de l'esprit, laquelle est la prière naturelle que l'on fait au véritable Maître de tous les hommes, pour en recevoir quelque instruction". La stessa citazione è già in Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Duncker & Humblot, 1918, 1918, p. 260: "[...], oppure come dice Malebranche, l'attenzione come preghiera naturale dell'anima, l'immemorare (*Eingedenken*), la scoperta di una fenomenologia ontica [...]".

²⁰ P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 198; tr. it. *Il meridiano*, cit., p. 16 (tr. mod.).

zione il presente. Scrittura è anche e più precisamente accensione, messa in moto. In un'intervista del 1985 afferma che:

in effetti scrivere diventa per me sempre più la chiave per la porta dietro cui sono conservati gli inesauribili territori del mio inconscio, la via per il deposito di ciò che è interdetto, escluso fin dall'inizio, non consentito e rimosso; per le origini del sogno, dell'immaginazione e della soggettività. L'avventura intellettuale della scrittura consiste per me in questo, nel ritrovare in me e se possibile liberare (*entfesseln*) quelle energie (*Kräfte*) che nel corso della mia vita sono state narcotizzate (*narkotisiert*), bloccate e paralizzate (*lahmgelegt*).²¹

Nella prospettiva di Wolf, scrivere è uscire dalla stasi, dalla paralisi prima di tutto “energetica”, in senso quasi warburgiano, che avvolge alcune potenzialità legate all'inconscio. La strategia di Wolf, sempre più consapevole a partire dai tardi anni Settanta, va però anche nella direzione di usare nel tessuto narrativo materiali mitici per poi “disfarsene” nella trama²². I mostri dell'inconscio sono infatti altrettante trame di tessitura collettiva radicate in narrazioni archetipiche e in altrettanto archetipiche elusioni. In *Kindheitsmuster (Trama d'infanzia)* del 1976, il “mostro”-*Muster* è etimologicamente indicato come “trama”: “*Muster* viene dal latino *Monstrum*, che originariamente significava ‘campione da mostrare’, e che è proprio ciò che vuoi. Ma compariranno anche dei mostri nell’accezione odierna”²³.

21 Chr. Wolf, *Warum schreiben Sie?* (febbraio 1985), in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-85*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1987, pp. 75-76. Su questo passo molto bene A. Gargano, *Tracce mnestiche*, in D. Padularosa, *Scrivere io, scrivere (l')altro: immagini della memoria. Studi su Christa Wolf*, Castelvecchi, Roma 2023, pp. 17-28: 20-21, da cui traiamo molti spunti.

22 Chr. Wolf, *Erfahrungsmuster. Diskussion zu “Kindheitsmuster” (1975)*, in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-85*, pp. 806-843: 811: “di nuovo in movimento”.

23 Chr. Wolf, *Kindheitsmuster*, Aufbau, Berlin 1976; ora Suhrkamp, Berlin 2012, e-book, p. 68: “‘Muster’ kommt vom lateinischen ‘monstrum’, was ursprünglich ‘Probestück’ geheißen hat und dir nur recht

Come nel passo di Warburg citato sopra, si tratta soprattutto, in *Kindheitsmuster* – un racconto anche autobiografico in dialogo con gli anni Settanta su un’infanzia e un’adolescenza nazional-socialista –, di lasciar emergere i “reduci”, ma di non fare che siano loro a guidare il battello, il *Narrenschiff* memoriale.

Si può individuare nel significato del mostro come intreccio – “trama” – l’indicazione di metodo di Wolf per una scrittura che restituisca le simultaneità del ricordo e l’emersione di un indicibile nel gioco tra *personae*: in una delle ultime interviste, *Wir haben dieses Land geliebt*, risalente al 13 giugno 2010 – sarebbe morta l’anno successivo –, Wolf ripeteva: “La mia immagine ideale di scrittura è un tessuto (*Gewebe*). Vorrei creare un tessuto in cui i fili si intrecciano e si sovrappongono, e poi nasce una trama che non è la risultante di un filo solo; è ciò che cerco di fare anche in *Trama di infanzia*. Con una struttura del genere si può esprimere molto non-detto e non-dicibile”²⁴.

Wolf intende “discutere il processo del ricordare”²⁵, il perché dei processi selettivi della memoria, delle rimozioni. Perché quello che si sviluppa in *Trama d’infanzia* non è una tessitura senza residui, dove tutto torna. Il processo di scrittura che restituisce quello del ricordo è definito secondo un’immagine onirica orrificica, ma anche palesemente conflittuale. In un

sein kann. Doch werden auch Monstren im heutigen Wortsinn auftreten”; tr. di A. Raja, *Trama d’infanzia*, edizioni e/o, Roma 1992, p. 54. Sul punto bene, e qui fonte di alcuni spunti, già G. Guerra, *Una “memoria a responsabilità limitata”? Kindheitsmuster di Christa Wolf e l’elaborazione del passato*, in D. Padularosa, *Scrivere io, scrivere (l’)altro: immagini della memoria. Studi su Christa Wolf*, cit., pp. 141-151: 141-2: “Si tratta, in altri termini, di un confronto coi fantasmi del passato nel loro carattere ad un tempo ‘esemplare’ e mostruoso, pedagogico e teratologico; tra passione del legame e inquieto distacco, tentativi di avvicinamento e prese di distanza”.

24 Chr. Wolf, *Wir haben dieses Land geliebt*, 13 giugno 2010; tr. it. di A. Raja, in *Parla, così ti vediamo. Saggi, discorsi, interviste, e/o*, Roma 2015, p. 137.

25 Chr. Wolf, *Erfahrungsmuster. Diskussion zu “Kindheitsmuster” (1975)*, cit., p. 810.

passo del capitolo VIII del libro la narratrice racconta di un sogno – nella narrazione è il 7 ottobre del 1973, una data-trauma in senso celiano –, dove, apostrofando sé stessa, dandosi del tu, restituisce il suo atteggiamento nel momento in cui è in corso la guerra del Kippur: “rest[a] seduta alla macchina da scrivere, presa dalle tue faccende mentre vicino al canale di Suez ‘i combattimenti continuano con immutata violenza’”. Wolf chiosa notando “questa funesta tendenza della storia a ripetersi, contro cui bisogna armarsi”, e poi racconta il sogno che infine l’ha svegliata.

In una camera imbiancata a calce, molto povera, dove ti eri ritirata, trovavi, con tua grande meraviglia, un omino deforme (*einen kleinen, mißgestalteten Mann*) [...] che però in seguito alle tue preghiere se ne andava subito. Tuttavia dopo alcuni minuti fu scaraventato dentro in modo orribile, attraverso la porta che andò in pezzi, appeso a testa in giù, a mo’ di altalena, a un congegno di corde che veniva lanciato avanti e indietro da dei torturatori (*Folterknechten*), che contemporaneamente picchiavano l’omino (*den kleinen Mann*) e urlando pretendevano da lui certe informazioni. A quel punto ti accorgevi con indescrivibile orrore: quell’uomo non poteva parlare, non aveva la bocca. [...] Disperata pensavi [...] che avrebbero dovuto imporgli di scrivere, per sapere qualcosa da lui (*schreiben müßten sie ihn lassen, um etwas von ihm zu erfahren*). Nel medesimo istante i torturatori lo slegarono, lo misero sul tuo letto e gli diedero una matita e delle sottili strisce di carta bianca (*Papierstreifen*), su cui doveva mettere per iscritto le sue risposte. La povera creatura (*die arme Kreatur*) emetteva dei suoni che ti gelavano il sangue. Ma il peggio era che tu lo capivi: lui non sapeva nulla. – Continuarono a torturarlo sul tuo letto.²⁶

26 Chr. Wolf, *Kindheitsmuster*, cit., pp. 304-306; tr. it., *Trama d’infanzia*, cit., pp. 220-221.

La scena onirica è sufficientemente parlante. L'omino deforme – che appare anche altrove, e che presenta parentele con l'omino gobbo di Benjamin²⁷ – potrebbe essere la scrittrice stessa, il congegno di corde che lo tortura è la “trama”-“mostro” che la assedia. La matita è la sua macchina da scrivere. L'ignoranza che l'omino dimostra è la tabula rasa apparente della sua stessa memoria, il suo mutismo è il blocco della scrittrice davanti a una materia che non sa gestire. Ogni anticipo della scena, compresa la strategia della scrittura imposta, è un *j'accuse* della scrittrice, ma anche e soprattutto della scrittura a sé stessa: “daresti non so che per dimenticare quel sogno”²⁸. Ma dimenticare il sogno di aver dimenticato, un dimenticare che diventa una tortura, per chi scrive, è impossibile.

Naturalmente la soluzione di *Kindheitsmuster* in questa chiave non è ancora una “risoluzione” dei conflitti tra oblio e memoria selettiva, ma più che altro un sintomo, persino tragico, del suo sostare al limite tra potenza e impotenza del ricordo, tra lacuna strutturale della parola e sua riformulazione²⁹. Si può solo riflettere su questa “macchia nera”, il *blinder Fleck*³⁰. Ma si può dire che già qui, nella drammatica consapevolezza solo “scritturale”, della mostruosità della memoria, risuoni l'avvertimento *toto coelo* politico che lancia la Medea di Wolf nella riscrittura del mito avvenuta a Muro caduto, a DDR finita: come la scrittura, anche “la città ha fondamento sopra

27 Per il riferimento all'omino gobbo in Benjamin, e alla sua *Infanzia berlinese*, si veda il contributo di B. Dahlke, *Schreiben wider das Vergessen – “Kindheitsmuster”* (1976), *exemplarisch*, in C. Hilmes – I. Nagelschmidt (a cura di), *Christa Wolf-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Berlin 2020, pp. 123-142: 130.

28 Chr. Wolf, *Kindheitsmuster*, cit., p. 306; tr. it., cit., p. 221.

29 Si veda sul punto ancora G. Guerra, *Una “memoria a responsabilità limitata”?* *Kindheitsmuster di Christa Wolf e l'elaborazione del passato*, cit., pp. 150-151.

30 Chr. Wolf, *Nachdenken über den blinden Fleck*, in Ead., *Rede, dass ich dich sehe*, Berlin 2012. Su questo tema cfr. I. Wohlfart, *Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks*, 2017, in “Weimarer Beiträge” 63, 2017, 4, pp. 562-593.

un misfatto”³¹. Il misfatto può essere trasfigurato per diventare un’immagine di memoria condivisa. L’ideologia di un’elusione necessaria, ontologicamente necessaria. In *Cassandra*, l’altra riscrittura risalente al 1983 – primo affondo mitologico –, Wolf elabora una strategia della lacuna, di cui la narrazione, consapevolmente finzionale, per non dire menzognera, è espressione. Arisbe, la donna della comunità alternativa dello Scamandro, dialoga con Cassandra una notte e le fornisce una lezione di dialettica della temporalità di fronte all’eterna ripetizione dell’identico.

– Tu pensi, Arisbe, che l’essere umano non possa vedere sé stesso.

– È così. Non lo sopporta. Ha bisogno di una raffigurazione (*Abbild*) che gli sia estranea.

– E in questo non cambierà mai niente? Sempre e solo il ritorno dell’uguale (*die Wiederkehr des Gleichen*)? Autoestranza (*Selbstentfremdheit*), idoli, odio?

– Non lo so. Ecco quello che so: ci sono buchi nel tempo (*Zeitlöcher*). Questo ne è uno, qui e ora. Noi non possiamo lasciare che passi inutilizzato (*ungenutzt*).

E qui finalmente ebbi il mio “Noi” (*Mein “Wir”*). Quella notte sognai, dopo tante notti desolate e senza sogni³².

Di fronte al ripetersi perenne dell’uguale, alla ciclicità del mito, all’iterarsi della *Selbstentfremdheit*, il “noi” arriva come immagine di una comunità possibile, come sogno, proprio quando viene insegnata l’*utilizzabilità* dei “buchi nel tempo”. Si può tessere proprio quando si *usa* il tempo che è forato: è lì che può apparire il “noi”, non nel passato, e la città svelare il suo fondamento.

31 Chr. Wolf *Medea. Stimmen*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1996, poi Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008, p. 23; tr. it. di A. Raja, *Medea. Voci, e/o*, Roma 2021 (1996), p. 25.

32 Ead., *Cassandra. Erzählung*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1983, pp. 144-145; tr. it. di A. Raja, *Cassandra, e/o*, Roma 2019 (1983), p. 127.

4. W.G. Sebald, i mostri e il conflitto nella memoria

Proprio la chiave della “scrittura dentro i sogni” fornisce una porta d’accesso alla tematica di una memoria non pacificata, non condivisa, per il più tardo tra gli autori scelti, benché molte sue opere siano contemporanee a quelle di Christa Wolf: W.G. Sebald. “Scrivere”, afferma in un saggio su Jean Améry del 1988, “è un’attività equivoca, è portare acqua ai mulini altrui. E tuttavia, se si considera il predominio dei processi oggettivi, astenersi da una tale attività è ancor meno raccomandabile che perseverare in essa”³³. In questo breve studio, la scrittura viene dunque dipinta come un muoversi ai margini dei “processi oggettivi” dello Stato totalitario (qualsiasi sia la sua incarnazione) e rischiosa per le connivenze che reca (ma ancor più rischiosa quando tace). Da Sebald, dalla sua saggistica ma tanto più dalla sua narrativa disseminata di immagini sgranate, confuse, opache allo sguardo e al ricordo, può trarsi una lezione reattiva rispetto alla strategia del silenzio perseguita nella fase iniziale del dopoguerra, quando “a scuola le campagne militari di Alessandro Magno e di Napoleone divennero più importanti di quanto accaduto solo quindici anni prima”. Di fronte a queste rimozioni, Sebald persegue la riscrittura di immagini di “sogni storici”, dove rivela di sentirsi a casa eppure estraneo. Nel *Discorso di presentazione all’accademia tedesca per la lingua e la poesia* (1999), rivela che la “Repubblica tedesca ha per me, nell’insieme, qualcosa di curiosamente irrealista”, e che “mi è già accaduto, proprio come accadde a Hebel, e anche a lui in sogno, di venire smascherato a Parigi, con l’accusa di aver tradito la patria”³⁴.

33 W.G. Sebald, *Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry*, in “Etudes germaniques”, 43, 3, 1988, pp. 313-327; tr. it. di A. Vigliani, *Con gli occhi di un uccello notturno*, in *Tessiture di sogno*, Adelphi, Milano 2022, pp. 131-147: 139.

34 Id., *Antrittsrede vor dem Kollegium der deutschen Akademie*, in *Wie sich selber sehen. Antrittsreden der Mitglieder vor dem Kollegium der Deutschen Akademie*, a cura di M. Assmann, con un saggio di H.-M. Gauger, Wallstein, Göttingen 1999, pp. 445-446; tr. it. di A. Vigliani, *Discor-*

Come mai Sebald sogna – *tesse*, nel lessico di Christa Wolf – sé stesso come traditore della patria? Forse perché, tornando all'articolo su Améry, come Améry vuole “attualizzare il conflitto tra vessati e vessatori ancora irrisolto in senso morale”, perché “il punto qui non è la ricomposizione del conflitto, ma la sua apertura”, perché Améry “esige che venga riconosciuto il *diritto* al risentimento, e ciò in definitiva significa soltanto il tentativo programmatico di sensibilizzare la coscienza di un ‘popolo già riabilitato da tempo’”. Proprio Jean Améry, o meglio Hans Mayer (il vero nome di Améry) sottolinea con le sue “fantasticherie morali” l'esigenza che queste “partano dallo stesso popolo tedesco”, giungendo a dire che se così fosse “Hitler sarebbe revocato”³⁵.

Dunque Sebald è un “traditore” in buona compagnia, quando sottolinea l'impossibilità di una condivisione neutra della memoria: il suo far parlare la memoria a partire dal basso sociale, dal popolo che ha preso parte al nazismo e alla guerra, subendone le conseguenze materiali e psichiche, è l'opposto della liturgia egemonica della memoria, che preferiva gestire dall'alto il dicibile relativo al dodicennio nazionalsocialista e alle sue conseguenze. Perché il “buco temporale” affolla la letteratura tedesca del dopoguerra non solo per quanto compiuto attivamente da militari e civili tedeschi, ma anche per quanto subito. Una letteratura che, afferma Sebald in *Tra storia e storia naturale* del 1982, ha “un valore informativo piuttosto scarso riguardo alla realtà oggettiva di quel tempo e, in particolare, alla devastazione delle città con i modelli comportamentali e psichici che ne conseguirono”³⁶. In questo articolo

so di presentazione all'accademia tedesca per la lingua e la poesia, in *Tessiture di sogno*, cit., pp. 219-220.

35 Id., *Con gli occhi di un uccello notturno*, in *Tessiture di sogno*, cit., pp. 131-147: 141.

36 Id., *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Karack, Nossack und Kluge*, in “Orbis litterarum”, 37, 4, 1982, pp. 345-66; tr. di A. Vigliani, *Tra storia e storia naturale. La descrizione letteraria della distruzione totale*, in *Tessiture di sogno*, cit., pp. 65-90: 66.

che precede di una decina d'anni il suo intervento sul tema come narratore, Sebald propone per la prima volta all'attenzione pubblica, nelle vesti di una triplice recensione a opere di Hermann Kasack, Hans Erich Nossack e Alexander Kluge, quanto poi finirà nel ciclo di conferenze zurighesi del 1997 sulla *Guerra aerea e la letteratura* (che in italiano hanno l'elegante titolo adornian-benjaminiano di *Storia naturale della distruzione*). Quelle conferenze si aprivano con parole che testimoniavano, cinquant'anni dopo i fatti, come "l'esperienza di un'umiliazione nazionale senza precedenti, vissuta da milioni di persone negli ultimi anni della guerra, non avesse mai trovato modo di esprimersi a parole, mentre chi ne era stato colpito in prima persona evitava di tornarvi sopra e di trasmettervi il ricordo alle generazioni future". E terminavano con la constatazione brutale secondo cui "noi tedeschi siamo oggi un popolo dalla sorprendente cecità storica (*ein auffallend geschichtsblindes [...] Volk*)"³⁷.

Dalla saggistica il tema arriva alla narrativa. In un racconto, l'ultimo di *Vertigini* (*Schwindel. Gefühle*) del 1990, a provocare vertigini è il ritorno in patria. *Ritorno in patria*, è il titolo – in italiano – del quarto racconto. Dove il protagonista, l'io fittizio narrante che si reca a Wertach im Allgäu chiamandola sempre e solo W., si sorprende dell'aspetto mutato – dopo trent'anni di Inghilterra – del suo paese natale: "mi appariva più estraneo (*weiter für mich in der Fremde*) di qualsiasi altro luogo"³⁸. È in quell'atmosfera di ritorno che Sebald fa cenno a un episodio ricorrente eppure misterioso della sua infanzia.

In quasi tutti i cinegiornali, poi, si vedevano i cumuli di macerie di cui erano disseminate città come Berlino e come Amburgo, e che per lungo tempo non avevo collegato ai bombardamenti degli ultimi anni della guerra, dei quali io nulla

37 Id., *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München-Wien 1999, p. 6; tr. it. di A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004, p. 12.

38 Id., *Schwindel. Gefühle* (1990), Eichborn, Frankfurt a.M. 1995, p. 202; tr. it. di A. Vigliani, *Vertigini*, Adelphi, Milano 2003, p. 165.

sapevo, ritenendoli piuttosto una circostanza per così dire naturale (*eine sozusagen natürliche Gegebenheit*), tipica delle grandi città.³⁹

Due anni prima, nel saggio su Jean Améry, aveva scritto: “La distruzione della *Heimat*, della terra natale, coincide con la distruzione della persona”⁴⁰. La puntuale demolizione dell’io è tutta nella devastazione della terra-rifugio. Ma in questa omologia tra polis e individuo, Sebald opera uno scarto ulteriore e individua un nesso tra storia bellica e storia naturale, storia della distruzione e storia della specie. Cita un passo terribile delle *Lezioni francofortesi* di Heinrich Böll (“all’origine di questo Stato c’è un popolo immerso nella spazzatura”⁴¹), non prima di aver fornito un’eziologia naturalistica di quel fenomeno sociale diffuso che è la frenesia insopprimibile che si avverte, in modo controintuitivo, nei rifugi di fortuna per migliaia di sfollati esausti, reduci da un incontrollato vagare per sfuggire alle bombe e alle loro conseguenze.

L’estrema irrequietezza e mobilità [...] rappresentavano il modo di reagire tipico di una specie che, dal punto di vista della storia naturale, vedeva bloccati tutti i suoi tentativi di fuga in avanti; un modo di reagire che, come esperienza pre-conscia, non rimase privo di effetti sulla nuova dinamica sociale destinata a svilupparsi successivamente al trauma.⁴²

Se “la letteratura è stata molto reticente” su questo comportamento arcaico, Sebald, citando Canetti, prova a individuare una postura letteraria fondata invece sulla veridizione e la sobrietà dell’espressione, in cui “si cristallizza la resistenza contro la facoltà umana di reprimere tutti quei ricordi che po-

39 Ivi, p. 204; tr. it., *Vertigini*, cit., p. 167.

40 Id., *Con gli occhi di un uccello notturno*, cit., p. 143.

41 H. Böll, *Frankfurter Vorlesungen*, dtv, München 1968, p. 83; tr. it. *Lezioni francofortesi*, Linea d’ombra, Milano 1990 pp. 62-63.

42 W.G. Sebald, *Tra storia e storia naturale. La descrizione letteraria della distruzione totale*, cit., p. 77.

trebbero essere d'ostacolo, in un modo o nell'altro, alla continuazione della vita"⁴³. Qui, quasi normativamente, Sebald fissa il nuovo gesto della memoria conflittuale: il "rischio".

Il ricordo, insieme con la trasmissione dell'informazione oggettiva in esso contenuta, dev'essere delegato a coloro che sono disposti a convivere con il rischio della memoria. E la memoria è un rischio, perché [...] colui nel quale il ricordo continua a vivere attira su di sé l'ira di coloro che soltanto nell'oblio possono continuare a vivere.⁴⁴

Se resta aperta la questione di chi siano i delegati al rischio (un'élite intellettuale, o un popolo "rischiato" dal risentimento come voleva Améry?), Sebald conclude che "il tentativo di una descrizione letteraria delle catastrofi collettive finisce necessariamente per minare [...] la forma del romanzo legata alla visione borghese del mondo"⁴⁵. Ovvero, una forma-romanzo che si proponga di ricostruire l'esperienza della distruzione è impossibile, e tantomeno un racconto in prima persona. Perché quell'esperienza, per i modi con cui si è verificata e per le stratificazioni di rimozione necessaria che ha provocato, è "semplicemente inattingibile e si poteva recuperare solo per via indiretta, grazie a un apprendimento successivo"⁴⁶.

Via indiretta, apprendimento a posteriori, ricostruzione dei condizionamenti determinati dai buchi neri, dalle volontà di reprimere il ricordo. Sono queste le strategie di scrittura che metterà in campo Sebald di lì a poco per "restituire" la memoria postuma, *ficta*, laterale e conflittuale della città distrutta, divisa nella sua distruzione tra chi sa e chi non sa ri-

43 Ivi, p. 79. L'allusione è al racconto di Elias Canetti "Il diario da Hiroshima del dottor Hachiya" (da *Gespaltene Zukunft*, Hanser, München 1972), tradotto in *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1994, pp. 149-160 (il passo è p. 150).

44 W.G. Sebald, *Tra storia e storia naturale*, cit., p. 79.

45 Ivi, p. 80.

46 Ivi, p. 82.

cordare. Ma, di nuovo, se non c'è nessuna "lezione della catastrofe", perché divergono tempo storico e tempo percettivo, perché c'è una catastrofe attiva e una passiva, allora "chi" è il delegato della memoria in una democrazia in cui la maggioranza non ama ricordare? In uno studio recente sull'Atene del decreto sull'amnistia, *me mnesikakein* del 403 a.C., che già era stato al centro delle considerazioni di Nicole Loraux sull'oblio – il misfatto, direbbe Wolf – fondativo della città, si è ricordato che l'amnistia è innanzitutto un'operazione di mitopoiesi – in questo caso una mitopoiesi finalizzata a una "seconda fondazione della democrazia", dove vige una "retorica da epitafio", dove alcuni vengono mitizzati come liberatori, altri demonizzati come "tiranni", alcuni fatti vengono edulcorati, altri obnubilati, altri esaltati⁴⁷. Se scrivere è intervenire nel campo conflittuale del passato, scrivere amnistie è redigere il trattato della pace e dell'oblio.

Le tre strategie della memoria qui passate in rassegna nella letteratura tedesca del dopoguerra indicano che nel narrare l'incontro con l'estraneo del proprio passato è opportuno sporcare le immagini, e anche i trattati che vigilano sulla loro pulizia. Se i conflitti sono sporchi, e tutti i conflitti lo sono, anche la memoria va sporcata, demitologizzata, e usata per navigare attorno a quel vuoto che è il rifiuto "di specie" a ricordare, per spiegare, almeno, i motivi dell'oblio.

Bibliografia

- Adorno Th. W., *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949); tr. it. di C. Mainoldi, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.
- Id., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1966; tr. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.

⁴⁷ E. Grisanzio, *Un mito di rifondazione. L'“amnistia” ateniese del 403 a.C.*, il Mulino, Bologna 2021, p. 146.

- Benjamin W., *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* (1934), GS II, 2, pp. 409-32; tr. it. *Franz Kafka. A dieci anni dalla morte*, in *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti*, a cura di L. Arigone – M. Palma, Castelveccchi, Roma 2024, pp. 45-85.
- Böll H., *Frankfurter Vorlesungen*, dtv, München 1968; tr. it., *Lezioni francofortesi*, Linea d'ombra, Milano 1990.
- Borso D., *Celan in Italia. Storia e critica di una ricezione*, Prospero, Novate Milanese 2020.
- Büchner G., *Lenz* (1839), tr. di A. Spaini, illustrazioni di G. Chiaraluce, testi di G. Benn e M. Walser, Giometti & Antonello, Macerata 2013.
- Canetti E., “Dr. Hachyas Tagebuch aus Hiroshima” (1972); tr. it. di F. Jesi, “Il diario da Hiroshima del dottor Hachiya”, in *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1994, pp. 149-160.
- Celan P., *Die Gedichte*, a cura di B. Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018.
- Id., *Gespräch im Gebirg*, “Neue Rundschau”, 1960, n. 71, 2, 1960, pp. 199-202, ora in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di B. Alleman, in collaborazione con S. Reichert – R. Bücher, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, vol. III, pp. 169-173; tr. it. *Conversazione nella montagna*, in *La verità della poesia. “Il meridiano” e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 42-46.
- Id., *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, vol. III, *Gedichte III. Prosa. Reden*, Suhrkamp, pp. 187-202; tr. it., *Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in *La verità della poesia. “Il meridiano” e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 3-22.
- Dahlke, B. *Schreiben wider das Vergessen – “Kindheitsmuster”* (1976), *exemplarisch*, in C. Hilmes – I. Nagelschmidt (a cura di), *Christa Wolf-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Berlin 2020, pp. 123-142.
- Emmerich W., *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Wallstein, Göttingen 2020.
- Gargano A., *Tracce mnestiche*, in D. Padularosa, *Scrivere io, scrivere (l')altro: immagini della memoria. Studi su Christa Wolf*, Castelveccchi, Roma 2023, pp. 17-28.

- Ghelardi M., *Introduzione*, in A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Einaudi, Torino 2021, pp. V-LVII.
- Gnani P., *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, introduzione di P. Stefani, Giuntina, Firenze 2010.
- Grisanzio E., *Un mito di rifondazione. L'“amnistia” ateniese del 403 a.C.*, il Mulino, Bologna 2021.
- Guerra G. *Una “memoria a responsabilità limitata”? Kindheitsmuster di Christa Wolf e l'elaborazione del passato*, in D. Padularosa, *Scrivere io, scrivere (l')altro: immagini della memoria. Studi su Christa Wolf*, Castelvecchi, Roma 2023, pp. 141-151.
- Loraux N., *La cité divisée: L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Payot, Paris 1997; tr. it. di S. Marchesoni, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, intr. di G. Pedullà, Neri Pozza, Vicenza 2025.
- Malebranche N. de, *Recherche de la vérité où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, a cura di Geneviève Rodis-Lewis, in *Œuvres Complètes*, Vrin, 1963, t. II.
- Palma M., *Images and the Politics of Memory in Aby Warburg*, in D. Padularosa (ed.), *Pathographies of Modernity with Aby Warburg and Beyond: An Astral Map of Warburgian Constellations*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2024, pp. 176-194.
- Sebald W.G., *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Karack, Nossack und Kluge*, in “Orbis litterarum”, 37, 4, 1982, pp. 345-66; tr. it. di A. Vigliani, *Tra storia e storia naturale. La descrizione letteraria della distruzione totale*, in *Tessiture di sogno*, Adelphi, Milano 2022, pp. 65-90.
- Id., *Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry*, “Études germaniques”, 43, 3, 1988, pp. 313-327; tr. it. *Con gli occhi di un uccello notturno*, in *Tessiture di sogno*, tr. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2022, pp. 131-147.
- Id., *Schwindel. Gefühle* (1990), Eichborn, Frankfurt a.M. 1995; tr. it. di A. Vigliani, *Vertigini*, Adelphi, Milano 2003.
- Id., *Antrittsrede vor dem Kollegium der deutschen Akademie*, in *Wie sich selber sehen. Antrittsreden der Mitglieder vor dem Kollegium der Deutschen Akademie*, a cura di M. Assmann, con un saggio di H.-M. Gauger, Wallstein, Göttingen 1999, pp. 445-446; tr. it. di A. Vigliani, *Discorso di presentazione all'accade-*

- mia tedesca per la lingua e la poesia*, in *Tessiture di sogno*, Adelphi, Milano 2022, pp. 219-220.
- Id., *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München-Wien 1999; tr. it. di A. Vigliani, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004.
- Stimilli D., *Postfazione*, in A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, Abscondita, Milano 2014, pp. 137-164.
- Treml M., *Passio als Leid und Leidenschaft. Aby Warburgs Bilderatlas*, in B. Bertrams – A. Roselli (a cura di), *Selbstverlust und Welterfahrung. Erkundungen einer pathischen Moderne*, Turia + Kant, Wien 2021, pp. 254-279.
- Warburg A., *Einleitung zur Mnemosyne Bilderatlas*, in *Werke in einem Band*, a cura di M. Treml – S. Weigel – P. Ladwig, Suhrkamp, Berlin 2018, pp. 629-646; tr. it. *Introduzione a Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, in Id., *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2021, pp. 199-218.
- Winkelvoss K., *W.G. Sebald, l'économie du pathos*, Garnier, Paris 2021.
- Wohlfart I., *Christa Wolf oder Die Arbeit des blinden Flecks*, 2017, in "Weimarer Beiträge" 63, 2017, 4, pp. 562-593.
- Wolf, Chr. *Erfahrungsmuster. Diskussion zu "Kindheitsmuster" (1975)*, in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-85*, pp. 806-843.
- Ead., *Kindheitsmuster*, Aufbau, Berlin 1976; ora Suhrkamp, Berlin 2012, e-book; tr. it. di A. Raja, *Trama d'infanzia*, edizioni e/o, Roma 1992.
- Ead., *Cassandra. Erzählung*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1983; tr. it. di A. Raja, *Cassandra*, e/o, Roma 2019 (1983).
- Ead. *Warum schreiben Sie?* (febbraio 1985), in *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-85*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1987, pp. 75-76.
- Ead., *Medea. Stimmen*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1996, poi Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008; tr. it. di A. Raja, *Medea. Voci*, e/o, Roma 2021 (1996).
- Ead., *Wir haben dieses Land geliebt. Gespräch mit Susanne Beyer und Volker Hage*, 13 giugno 2010, in Ead., *Rede, dass ich dich sehe*, Suhrkamp, Berlin 2012, pp. 188-198; tr. it. in *Parla, così ti vediamo. Saggi, discorsi, interviste*, tr. di A. Raja, e/o, Roma 2015.
- Ead. *Nachdenken über den blinden Fleck*, in Ead., *Rede, dass ich dich sehe*, Suhrkamp, Berlin 2012, pp. 72-98.