

“Dopo poco Agáta mi pregò di lasciarla. Al momento dell'addio mi abbracciò e mi disse: Laggiù c'è il parco Stromovka. Andresti qualche volta a fare una passeggiata per me? Un luogo così bello, che mi è sempre stato tanto caro. Magari, se guardi nell'acqua scura degli stagni, chissà che in una bella giornata tu non veda il mio volto. Ecco, e poi, disse Vera, ho ripreso la via di casa”.

(W.G. Sebald, Austerlitz)

1 Il mormorio dell'anima

Per parafrasare Benjamin¹, il quale imputava il successo dei versi di Baudelaire alla coraggiosa, quanto folle, scommessa condotta su di un pubblico incapace di capire o semplicemente di leggere la poesia, Sebald ha scritto per quei lettori incapaci di guardare al passato e, per questo, di capire alcunché di loro stessi. In altre parole, Sebald ha scritto per tutti gli abitanti del presente occidentalizzato, se con questa formula intendiamo l'umanità intera, separata in individui e allo stesso tempo indifferenziata da un Occidente che scorre nelle vene di un immaginario digitale, esteso a tal punto da annullare la nozione di limite o confine.

Un pubblico di tal fatta verrà attratto forse da ciò che meno gli è congeniale, ovvero quello sguardo verticale che Sebald produce su di un reale sempre più prossimo ad un altrove. Semmai una critica letteraria potrà essere alla sua altezza, questa non potrà che essere una voce dell'altrove. In questo luogo che è l'ovunque ed in questo tempo che è il sempre, Sebald sembra seguire una via ancestrale, quella via degli antichi maestri di verità, capaci di premonizione sul passato e di purificazione sul presente. Uno sguardo verticale in quanto ancestrale. I suoi io narranti o i suoi personaggi solitari, difficile per il lettore distinguere fra gli uni e gli altri, osservano e descrivono, da un luogo che è un non luogo e da un tempo che è un non tempo, il ripetersi instancabile di violenze, dolori, sopraffazioni e la sublime poesia degli oggetti che all'umano si accompagnano. Disattivano la catena della colpa, nella consapevolezza che la responsabilità non è del singolo, ma di tutti. In questo gesto, che non assolve e che allo stesso tempo non incolpa, viene ripristinata forse la comunità.

In questo altrove si può fare esperienza del tempo stratigrafico², quel tempo capace di conservare un localismo simile a quella sacralità che nei tempi antichi avvolgeva i luoghi, nella loro singolarità topografica, piuttosto che il tempo nella sua estensione soterica e redentiva. La vertigine del tempo caratterizza tutto l'incedere erratico di Austerlitz, il protagonista dell'omonima opera sebaldiana, quella che più sembra assomigliare ad un romanzo: “Era come se lì il tempo, che solitamente scorre irrevocabile, si fosse fermato, come se gli anni che ci siamo lasciati alle spalle fossero ancora nel futuro. ... Se mi fosse già stato chiaro allora che per Austerlitz esistevano momenti senza né inizio né fine e che, d'altra parte, l'intera sua vita gli appariva talvolta come un punto cieco privo di durata, avrei di certo saputo attendere meglio”³.

Un punto cieco senza durata, questo è il tempo del sopravvissuto, il tempo dell'uomo moderno. Austerlitz è l'uomo dopo il lager, è l'uomo dopo l'annientamento del mondo ad opera di un *homo faber ed oeconomicus* che proprio grazie al lager trova la sua sperimentazione di successo. Austerlitz è l'uomo senza qualità di Musil, il Signor K di Kafka, il sopravvissuto che non abita più i

1 Vedi Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Einaudi, Torino 1995, pp. 89 – 130.

2 Scrive Paolo Godani (*La vita comune. Per una filosofia e una politica oltre l'individuo*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 88) a questo proposito: “La sua (sc. Sebald) immaginazione, cioè il suo modo di vedere le cose, è unilateralmente stratigrafico: vede ovunque falde sovrapposte, un accumulo di linee e piani come si possono vedere in una sezione genealogica. Il tempo e la terra: il tempo come sedimentazione progressiva che costituisce lo spessore della Terra, e la Terra come luogo di coesistenza di tutto ciò che da lei è sorto e a lei ritorna, ricettacolo di tutto il tempo e di tutta la memoria del mondo”.

3 W.G. Sebald, *Austerlitz*, trad. it. Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2002, pp. 120 e 131.

luoghi e non vive più i tempi. In lui lo sguardo non può che rivolgersi verso il basso, perché una voragine si apre sotto i piedi, la voragine del tempo.

Ambros Adelwarth, uno dei protagonisti raminghi di *Gli emigrati*, così conclude il suo racconto autobiografico: “Ho spesso l'impressione, aggiunge in un poscritto, che il ricordo sia una forma di stoltezza. Ci rende la testa pesante, ci dà le vertigini, come se non si stesse guardando all'indietro attraverso le fughe del tempo, bensì giù verso la terra da grandi altitudini, da una di quelle torri che si perdono nel cielo”⁴.

E' lo sguardo verticale che produce la vertigine. Sebald stravolge in questo modo la nostra abituale spazialità del tempo. Siamo abituati ad immaginarci il passato alle spalle ed il futuro davanti a noi, davanti ai nostri occhi. Ben al contrario, i Greci immaginavano il passato come qualcosa che era sempre davanti ai loro occhi, qualcosa di conosciuto, ed il futuro alle spalle, in quanto ignoto⁵. Per Sebald, al contrario, passato e futuro coesistono, e si trovano sotto di noi. E' questa la constatazione più sconvolgente per i personaggi e per i lettori dello scrittore tedesco. Perché questo sguardo rivolto verso il basso rivela la catasta di morti sui quali si muovono inconsapevoli i nostri piedi, osserva il sangue rappreso delle mille battaglie, il sangue di ieri, di oggi e di domani, percepisce il dolore di sempre, e constata infine che non esiste passato e né futuro: “tali sono gli abissi della storia: tutto vi giace alla rinfusa e, se si cala lo sguardo per arrivare al fondo, si è colti da un senso di orrore e di vertigine”⁶.

Per Max Ferber, uno degli emigrati sebaldiani, il tempo non esiste, perché la vertigine lo divora: “dopo quel tardio e per entrambi insperato ritrovarsi, passammo tre giorni interi a conversare, sempre fino a notte inoltrata, e in quell'occasione furono dette molte più cose di quante potrò raccontare qui: dell'asilo in Inghilterra, di Manchester, città di immigrati, e del suo inarrestabile e progressivo declino, declino che Ferber trovava rassicurante... . Sul piano meramente cronologico, osservò Ferber a proposito del mio curriculum il numero di anni da me vissuti lontano dalla Germania era, adesso, pari al suo nel 1966, ma il tempo, soggiunse, è un criterio di misura inaffidabile, anzi non è altro che il mormorio dell'anima. Non esistono né un passato né un futuro. In ogni caso non per me”⁷.

A questo sguardo gettato verso il basso, nel vortice della storia, ne corrisponde uno simmetrico, rivolto però verso l'alto. E' questo lo sguardo dei volti ritratti nelle foto di internati nei lager. Volti di persone in procinto di essere eliminate, o semplicemente gettate in un'area dell'essere indistinta, in bilico fra la soppressione e la sopravvivenza, volti che Sebald cattura attraverso foto e immagini pietosamente inserite nel testo. Questi sguardi interrogano: chiedono all'osservatore, a distanza di decenni o più, il perché. Interrogano noi, che li osserviamo. E' questa la domanda che i tre volti di donna, fotografati nel ghetto di Lodz in Polonia, pongono all'io narrante dell'ultimo episodio de *Gli emigrati*, quei volti simili alle Parche, uscite dagli incubi del Novecento, e che lo stesso io narrante Sebald paragona a Nona, Decuma e Morte. E il nostro sguardo, quello sguardo verticale gettato nell'abisso sotto i nostri piedi, incontra questi volti in un vortice inarrestabile che spira direttamente dalla tempesta impigliata nelle ali dell'*Angelus Novus* descritto da Benjamin, e ben presente al Sebald, attento lettore del filosofo tedesco.

Nessuno storico potrà cogliere l'incrocio di questi sguardi, e tanto meno darne conto. Per questo Sebald afferma, o fa affermare ai suoi personaggi, che la Storia non racconta tutta la storia⁸. Lo storico osserva i documenti, legge le testimonianze, incrocia i dati, vede il grande movimento strategico, e in tutto questo grande sferragliare del pensiero perde gli occhi di chi lo interroga. Il suo

4 G.W. Sebald, *Gli emigrati*, trad. it. Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2007, p. 157.

5 Questo è ben evidente nel *Libro dei sogni (Oneirokritika)* di Artemidoro (I,36), dove il sogno che fa immaginare il sognatore con la testa rivolta all'indietro, verso le spalle, viene interpretato come un presagio del futuro, in quanto ciò che il sognatore può osservare da questa posizione anatomica impossibile è il futuro che lo attende.

6 G.W. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, trad. it. Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2004, p. 77.

7 G.W. Sebald, *Gli emigrati*, cit. p. 194.

8 "Ci sono domande che agli storici non sono permesse, perché di natura metafisica. E se c'è una cosa che mi interessa è proprio la metafisica" affermava Sebald in una intervista pubblicata postuma (ora in Arthur Lubow, *Attraversare i confini*, in Lynne Sharon Schwartz (ed.), *Il fantasma della memoria. Conversazioni con W. G. Sebald*, trad. it., Treccani, Roma 2019, pp. 139 – 153, p. 145.

sguardo è solo apparentemente rivolto all'indietro, ma in realtà osserva solo sé stesso.

In una intervista radiofonica del 1997 Sebald ebbe modo di osservare che “quella storia particolare (dico quella di Cosmo Solomon), che si è svolta negli anni grandiosi prima della Grande Guerra, andava contro le venature della storia, attraversandone le crepe, e contiene al suo interno almeno le sembianze della salvezza”⁹.

La storia, quella che nessuno storico sarà mai capace di scrivere, è formata dai mille percorsi biografici che intrecciano e che compongono le venature del tempo. Le traiettorie biografiche disegnano una trama tutta loro, che a stento ripete il disegno della grande storia, quella ufficiale o quella collettiva. Si tratta, piuttosto, di percorsi corrosi dal tempo che Sebald restituisce a partire da tracce effimere, mere coincidenze, sottili nessi di cui il caso è sovrano. In questo senso Sebald ripercorre il Tolstoj mentore della storia fuori dalla storia. Ed è proprio al grande narratore russo che sembrano accennare le riflessioni del vecchio generale seduto al tavolo della mensa nell'impianto termale a Riva, accanto al Dottor K., in *Vertigini*: “... a pensarci bene, tra la logica della simulazione e quella del bollettino militare, entrambe a lui familiari come poche altre cose al mondo, si estende un ampio terreno di dati imperscrutabili. Decisive sono proprio le minuzie che sfuggono alla nostra facoltà percettiva. Nelle principali battaglie della storia d'ogni tempo è accaduto esattamente così. Minuzie, certo, che però hanno lo stesso considerevole peso dei cinquantamila soldati e cavalli morti a Waterloo. ... si crede di poter influenzare il corso degli eventi con un colpo di timone, con la propria volontà, mentre gli eventi sono influenzati dai più diversi rapporti reciproci”¹⁰.

Sembra qui poter cogliere quel terror panico che prende Napoleone, nel Tolstoj di *Guerra e pace*, il giorno della battaglia di Borodino, quando tutto procede come sempre: gli ordini emanati, le truppe disposte in campo, i cannoni fumanti di morte, tutto è come nelle altre innumerevoli battaglie precedenti, sempre coronate da alloro, e tuttavia la vittoria non arriva, i volti dei marescialli di Francia e degli aiutanti di campo si fanno sempre più mesti ed imbarazzati, il loro sguardo tradisce lo sgomento, mentre le pile di morti si accatastano l'una su l'altra senza che il nemico dia il benché minimo segno di cedimento. Mai pagine hanno mostrato in modo più magistrale la vanità di chi imputa la storia ad un'azione o ad un uomo.

Potremmo allora definire l'opera di Sebald come un lavoro sull'irrilevanza. E' d'altra parte l'irrilevanza dell'uomo per il mondo e del soggetto per il reale ad avvicinare i suoi personaggi alla vertigine, al bordo della follia. Ed è in questa irrilevanza, fra i fantasmi e le rovine trasparenti alla grande storia, che l'archeologo del tempo perduto Sebald compie un tentativo di restituzione. Il tentativo di restituire la trama nascosta del mondo, quei rapporti invisibili che legano, nello spazio e nel tempo, gli esseri viventi e gli oggetti. Restituzione in senso etimologico, ovvero restauro di qualcosa che si è perduto o corrotto, consegna di qualcosa che il tempo, la violenza o semplicemente l'incuria, ha sottratto all'uso. Restituzione come unica e vera opera umana ancora possibile: “Vi sono molte forme di scrittura: ma è solo in quella letteraria che si può procedere, al di là delle registrazioni dei fatti e al di là della scienza, ad un tentativo di restituzione”¹¹.

2 La poetica degli oggetti

9 Vedi Eleanor Wachtel, *Cacciatore di fantasmi*, in Lynne Sharon Schwartz (ed.), *Il fantasma della memoria*, cit., [1997] pp. 19 – 42, p. 36.

10 W.G. Sebald, *Vertigini*, trad. it. Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2015, p. 140. In *Campo santo*, la raccolta di scritti postuma, leggiamo qualcosa di molto affine: “Ma che cosa ne sappiamo noi – a priori – del corso della storia, che si sviluppa secondo una legge la cui logica è indecifrabile, che eventi minuti e imponderabili mettono in moto, cambiandone spesso la direzione proprio al momento decisivo, - una corrente d'aria appena percepibile, una foglia che cade a terra, uno sguardo che corre da un occhio all'altro in mezzo a un gruppo di gente? E nemmeno a posteriori riusciamo a scoprire come fosse in precedenza e come si sia effettivamente giunti a questo o a quell'evento” (G.W. Sebald, *Campo santo*, S. Meyer (Ed.), C. Hanser, München-Wien 2003, p. 17, in Ada Vigliani, *Storia naturale della sofferenza. Tracce di pessimismo cosmico nell'opera di Sebald*, in «Nuova Corrente», 146, 2010, pp. 291-322, p. 296).

11 W.G. Sebald, *Moments Musicaux*, trad. it. Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2013, p. 41.

Ripercorrendo i motivi del ricordo in Proust, Walter Benjamin¹² si sofferma sulla distinzione fra *memoire volontaire* e *momoire involontaire*. La prima consiste nel ricordo a disposizione del pensiero, la seconda invece nel ricordo più profondo, quello mai posseduto per intero, suscitato da un oggetto o dalla sensazione che quell'oggetto provoca, come nel caso della *madeleine* e del suo sapore, e che è il solo vero e unico ricordo che richiama il passato. La memoria involontaria fa parte dell'esperienza, ovvero della presenza profonda del soggetto al suo mondo. "Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine", sostiene Benjamin, "determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo. I culti coi loro cerimoniali, con le loro feste (di cui forse non si parla mai in Proust), realizzavano di continuo la fusione fra questi due materiali della memoria. Essi provocano il ricordo in epoche determinate e restavano occasioni e appigli di esso durante tutta la vita. Ricordo volontario e involontario perdono così la loro esclusività reciproca"¹³.

La giunzione fra pensiero ed emozione, fra ricordo volontario e quello pre-volontario, avviene in Sebald all'insegna delle immagini. La cifra caratteristica della poetica della restituzione sebaldiana è l'utilizzo di immagini, liberamente disposte nel testo scritto. Si tratta per lo più di fotografie, pescate in vecchi album o realizzate da Sebald stesso con la sua piccola Canon tascabile, cartoline, annunci pubblicitari ritagliati da quotidiani o riviste, biglietti da visita, locandine di spettacoli teatrali, fotogrammi¹⁴. Queste immagini disparate, che lo scrittore tedesco colloca in una trama nascosta rilevata dal caso, si impigliano nelle esperienze individuali, suscitando quella che per Proust era una *memoire involontaire*, e allo stesso tempo una memoria collettiva. Ed è sintomatico che il superamento fra memoria individuale e memoria collettiva in Sebald avvenga all'insegna della catastrofe. A ben vedere, la catastrofe è la cifra della modernità, è il grande e tragico rito attraverso il quale all'uomo moderno è concesso superare il suo mero ricordo individuale.

Per questo le immagini utilizzate dallo scrittore tedesco sono tracce mnestiche, si collocano tra queste due memorie, quella volontaria e involontaria proustiana. Sono sulla soglia, laddove si apre il baratro tra passato e presente.

Nell'utilizzo delle fotografie, in particolare, Sebald trova quella fascinazione della vertigine che contagiava Roland Barthes, quando osservava con stupore la fotografia del fratello minore di Napoleone, Girolamo (1853), meravigliandosi di poter osservare con i propri occhi gli occhi che avevano visto "l'Imperatore" in persona¹⁵. Tuttavia, proprio a partire da Barthes, Sebald era ben consapevole del linguaggio tautologico e della pericolosa prossimità con la morte della fotografia, tanto da fare una netta distinzione fra questa e la pittura: "a distinguere l'arte da questa impresa funeraria è che la prossimità della vita alla morte costituisce il tema dell'arte, non la sua idea fissa"¹⁶.

D'altra parte la fotografia nella modernità prende il posto dell'*eidolon*, del *kolossos* antico, quella rozza raffigurazione dell'antenato che riportava in presenza il morto. In *Campo santo*, la raccolta di frammenti e testi sparsi edita dopo la prematura scomparsa dello scrittore e destinata originariamente a comporre un nuovo romanzo, Sebald osservava con raccapriccio il ruolo di psicopompo affidato alla fotografia nei villaggi corsi: "Da quando era invalso l'uso della fotografia, che in sostanza non è nient'altro che la materializzazione di apparizioni spettrali per mezzo di un'arte magica alquanto discutibile, stavano appese alle pareti le immagini dei genitori e dei nonni e di parenti più o meno stretti che, nonostante o proprio perché non erano più in vita, rappresentavano i veri capi della stirpe"¹⁷. La fotografia qui è realmente qualcosa di sinistro, e torna alla memoria il

12 Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p.in Angelus Novus, cit., pp. 91 e sgg.

13 Ivi p. 93.

14 Arthur Lubow, *Attraversare i confini*, in Lynne Sharon Schwartz (ed.), *Il fantasma della memoria*, cit., pp. 139 – 153) ricorda che Sebald "accumulava cartoline prese dai negozi di seconda mano, mappe trovate negli archivi, pagine di diari. Strappava fotografie dalle riviste, o le scattava da sé con una piccola Canon".

15 Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it., Einaudi, Torino 2003, p. 5.

16 W.G. Sebald, *Soggiorno in una casa di campagna. Su Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser e altri*, trad. it. Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2012, p. 145.

17 W.G. Sebald, *Campo santo*, S. Meyer (Ed.), C. Hanser, München-Wien 2003, p. 147, in Elena Agazzi, *Riti antichi e persistenza del passato. Il percorso interrotto nell'opera-testamento Campo Santo di W. G. Sebald*, in «Cultura Tedesca», 2005, 29, pp. 145 – 162.

film di Ciro Guerra, *El abrazo de la serpiente*, dove lo sciamano protagonista del film teme le fotografie degli “uomini bianchi”, perché è attraverso queste foto che avviene il furto magico dell'anima delle persone, trasformate così in spettri. Viene altresì da chiedersi cosa avrebbe scritto Sebald oggi, quando questi *eidola* funerari si affacciano dagli ubiqui schermi degli smartphone, quando nessuno parte mai veramente, data la sua perenne tracciabilità e rintracciabilità elettronica, quando nessuno muore mai definitivamente, congelato in immagini o video su profili social tenuti in vita ben oltre la morte dei loro protagonisti.

Nonostante la temibile capacità della foto di mettere fra parentesi la vita, di collocare le persone nel limbo di un non soggetto e non oggetto, l'uso delle fotografie in Sebald fa perdere a queste ogni proprietà deittica, tautologica o mortifera, per restituire loro una valenza mnestica sacra. Sempre nella sua intervista radiofonica del 1997, lo scrittore così definisce questo uso antico: “le fotografie sono per me, ora come allora, una delle emanazioni dei morti, specialmente quelle vecchie foto di persone che non sono più tra noi. E' come se attraverso quelle immagini essi conservino ciò che a me pare una sorta di presenza fantasmatica, una cosa che mi ha sempre affascinato. Non ha niente a che fare con il mistico o il misterioso. E' soltanto una reminescenza di un modo di guardare al mondo più antico ... Per esempio ... nella cultura corsa i morti mantenevano una presenza indiscutibile nella vita dei vivi. Bisognava sempre farci i conti, e venivano avvistati dietro ogni angolo, mentre entravano in casa per prendere una crosta di pane, o sulla strada principale del paese, in marcia, come una banda con tamburi e pifferi. E in culture più ataviche, di cui rimanevano sacche in Europa ancora, secondo me, fino agli anni Sessanta, la presenza di coloro che erano scomparsi era sempre viva. ... E così le fotografie permettono al narratore, ..., di legittimare la storia che racconta. Credo sia sempre stata una preoccupazione della narrativa realistica, e questa è una forma di narrativa realistica”¹⁸.

In questa narrativa del reale le fotografie somigliano agli antichi *kolossoi*, i cippi che ornavano le tombe degli antenati e che indicavano una presenza, un luogo sacro, una memoria e una appartenenza ad una pluralità di mondi, sensibili e ultrasensibili. E' questo un legame primigenio fra immagine e morte, la stessa che ha reso possibile già nel paleolitico una relazione con il mondo attraverso il sacro e il culto dei defunti. I culti sciamanici di Gobekli Tepe¹⁹, sito paleolitico del IX millennio a.C., con i loro megaliti raffiguranti gli antenati e gli animali sacri, attestano come la relazione col mondo e il sentirsi una comunità era fondata sul rapporto che il sacro permetteva di istituire fra l'uomo, gli animali e i suoi morti. L'immagine portava in presenza il sacro, il dio o il defunto, così come le parole, quelle magiche del rituale, quelle divinatorie della possessione divina, quelle evocative della poesia, facevano cose, compivano il sacro.

La fotografia in Sebald supera il limite della tautologia e della morte per tratteggiare una memoria sacra. Quest'opera mnestica è evidente in *Austerlitz*: “trascorsero alcuni minuti, disse Austerlitz, nei quali credetti di vedere anch'io la nuvola di neve rotolare a valle, finché non udii di nuovo Vera parlare dell'imperscrutabilità propria di una foto come quelle, emerse dall'oblio. Si ha l'impressione, disse, che in esse si agiti qualcosa, ci sembra di udire lievi sospiri di disperazione, gémissements de désespoir – così diceva lei, disse Austerlitz -, quasi le immagini avessero anche loro una memoria e si ricordassero di come allora eravamo noi, i sopravvissuti, e di com'erano quegli altri che adesso ci hanno lasciato”²⁰.

Queste le impressioni dei personaggi sebaldiani di fronte alle fotografie dei morti e dei sopravvissuti, che con le immagini ingaggiano uno strano gioco affidato al caso. E' sempre Austerlitz a giocare con le antiche foto di famiglia, che dispone a caso su di un tavolo, con il tergo verso l'alto come per un solitario con le carte, per poi girarle e disporle sovrapposte secondo recondite e misteriose somiglianze. D'altra parte, quando si è privati di qualsiasi ricordo dalle “fauci della storia”, solo il caso può congiungere la memoria volontaria a quella involontaria, sicché non rimane altro che osservare nelle foto fantasmi che vivono una vita casuale di immagini evanescenti. Questa vita casuale è colta in una poetica degli oggetti che declina, come una sottile e interminabile

18 Eleanor Wachtel, *Cacciatore di fantasmi*, cit., p. 22.

19 Klaus Schmidt, *Costruirono i primi templi*, trad. it., Oltre edizioni, 2011.

20 W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 197.

eco proveniente da quelle stesse immagini, una nuova etica del tempo. In Sebald gli oggetti non ingaggiano una lotta con il tempo, piuttosto aprono un'etica. Questi oggetti, che hanno il potere di “restare sospesi nell'eternità” come sostiene Ada Vigliani²¹, sopravvivono ai loro proprietari, dando vita ad una poetica delle cose sopravvissute. Le narrazioni sebaldiane sono un pullulare di oggetti, spesso polverosi, abbandonati in scantinati o soffitte, oppure in vendita presso rigattieri o negozi di cianfrusaglie, muti testimoni dell'indicibile.

E' un mondo di cose ben diverso dal nostro. L'*homo faber* è schiavo degli oggetti, perché per lui sono strumenti attraverso i quali operare sul mondo, ovvero strumenti separati dall'insieme che con lui compone il mondo. Da una parte le parole, dall'altra le cose. Per questo noi moderni il tempo lo abbiamo separato, come un nemico, dalla nostra vita, declinando un presente nella forma di un eterno futuro. In Sebald, al contrario, il passato, così ferocemente evocato e così drammaticamente vivo, urticante e violento nelle vite dei suoi personaggi, grida la sua ineludibilità e lo fa attraverso la sopravvivenza degli oggetti: “Poiché le cose (in linea di principio) ci sopravvivono, sanno di noi molto più di quanto al loro riguardo noi stessi sappiamo; recano in sé le esperienze che hanno fatto con noi e sono – nel vero senso della parola – il libro della nostra vita che ci sta aperto davanti”²². E' in questa sopravvivenza che ci viene restituita un'etica del tempo.

Un pacco di sale allora può raccontare una vita molto più che una biografia: “quando ricevemmo la notizia della sua morte, io per settimane non riuscii a togliermi di mente il pacchetto azzurro semivuoto con il sale di Ischl che lei conservava sotto il lavandino del suo alloggio di Ottakring, nella casa comunale della Lorenz-MadlGasse, e che non aveva più fatto in tempo a finire”²³. Oggetti, come un pacco di sale aperto, che si sottraggono ad un mercato, ad un valore di scambio, per consegnarsi ad una poetica, all'irriducibilità di una vita.

Ascoltando questo recondito inno degli oggetti viene da chiedersi quale sia la differenza fra questo pacco di sale aperto e un'offerta, un vaso, una moneta o un qualsiasi altro oggetto ritrovato dagli archeologi in una tomba antica. Quest'ultima offre ciò che gli studiosi definiscono un documento, qualcosa che parla di un'epoca, piuttosto che di una vita. Questo strano oggetto di sapere che è l'uomo riesce in questo modo a dissociare completamente la propria memoria collettiva da quella profonda, quella involontaria sebaldiana. Sebald colma questa lacerazione, e lo fa con un recupero poetico della reliquia. Questi oggetti, i cui proprietari sono ormai morti, sepolti o dispersi, colmano il distacco fra le parole e le cose, rilevano la vita che si cela in quelle morti, e lo fanno attraverso la forza auratica di una reliquia.

Sebald osservava questa qualità recondita degli oggetti in un pittore a lui caro, Jan Peter Tripp. Gli oggetti che compongono l'iperrealismo dei quadri di Tripp sono cimeli che conservano il tempo, echi di memorie involontarie proustiane, cose “in un certo senso salvate per sempre grazie all'appassionato lavoro di pazienza compiuto dal pittore. L'aura del ricordo, che le circonda, conferisce loro il carattere di cimeli, nei quali si cristallizza la melanconia. Il tempo perduto, il dolore del ricordo e la figura della morte sono raccolti qui in una sorta di reliquiario, a guisa di citazioni dalla propria vita. La reliquia in fondo non è altro che una citazione. E la citazione, inserita in un testo o in un quadro, ci costringe – secondo quanto scrive Eco – a verificare le nostre conoscenze di altri testi e quadri, così come le nostre conoscenze del mondo”²⁴.

La reliquia, ben diversamente dal documento, restituisce un legame con il mondo, rileva i fili nascosti delle vite e delle cose, rinvia ad un qui e ora che è sacro. Le reliquie ed il loro culto, nell'arco dell'intero medioevo, rendevano il sacro esperibile e permettevano agli uomini di abitare il mondo. In loro si celava quel potere auratico di cui sempre si sono nutriti gli sciamani. E lo sciamano Sebald, attraverso la sua particolarissima poetica degli oggetti, restituisce l'aura a cose e persone, e nel farlo trova l'aura del mondo.

21 Ada Vigliani, *Fra malinconia e ricordo. Vagabondaggi e divagazioni letterarie nell'opera di W.G. Sebald*, in «Cultura Tedesca», 2005, 29, pp. 33 – 48, p. 46.

22 W.G. Sebald, *Soggiorno in una casa di campagna*, cit., p. 140.

23 W.G. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 51.

24 W.G. Sebald, *Soggiorno in una casa di campagna*, cit., p. 149.

3 Il testimone senza testimonianza

Assistendo ad un film-documentario sulla Bibliothèque Nationale di Parigi, il protagonista di *Austerlitz* viene assalito da un senso di vertigine, la consapevolezza dell'inutilit  del linguaggio come strumento di comunicazione e la percezione netta della sua prossimit  alla preghiera, ovvero ad una sorta di mistica che ci lega tutti, ma che nessuno, e tanto meno gli studiosi, i frequentatori di una biblioteca e in generale i parlanti, percepisce come tale. La sua meraviglia trasognata si appunta su "come i ricercatori costituissero, nella loro totalit  legata all'apparato della biblioteca, un organismo altamente complesso e in continuo sviluppo, sempre bisognoso, per nutrirsi, di miriadi di parole, al fine di produrre, dal canto suo, nuove miriadi di parole. Questo film, cui ho assistito una sola volta, ma che nella mia mente aveva assunto tratti sempre pi  fantastici e immani, credo avesse per titolo *Toute la mémoire du monde* e fosse opera di Alain Resnais. Non di rado accadeva allora di domandarmi se in quella sala di lettura percorsa da leggeri mormorii, fruscii e colpetti di tosse, io mi trovassi sull'isola dei beati o, al contrario, in una colonia penale"²⁵.

Della nuova biblioteca di Alessandria il melanconico Austerlitz, intento a trovare traccia della sua perduta famiglia nelle infinite pieghe della grande istituzione del sapere parigina, coglie ci  che per gli altri   meno evidente: l'oceano di parole che la caratterizza, il sommesso brusio degli esseri viventi che la abitano. Un linguaggio mistico, che per estrema dannazione nessuno pu  cogliere come tale.

Difficile dire quanto questo oceano di parole dica di noi. Si ha la sensazione, leggendo Sebald, che   come se le parole si fossero talmente distaccate dalle cose da non trovare pi  aderenza al reale, talmente autonome da fare secessione dagli uomini che le producono e poter cos  fondare un loro proprio regno. Ci  che l'archeologo della memoria Sebald sembra dirci   che oggi non pu  che esistere un testimone senza testimonianza, un testimone senza parole. I sopravvissuti ai lager nazisti, ai bombardamenti strategici sulle citt  tedesche, alla tempesta di rovine della guerra sono il modello del mondo presente. L'incapacit  di parlare della tragedia di cui si   testimoni, la stereotipia delle testimonianze,   quella che caratterizza noi abitanti del XXI secolo, tutti figli di quell'*Arbeit macht frei* che costituisce la vera soglia dell'epoca.

La condizione del testimone senza testimonianza significa, per Sebald, che la catastrofe per "chi l'ha vissuta, e a essa   scampato,   in grado di ricordarla soltanto in modo del tutto stereotipato. Che dice sempre che   stato terribile rifugiarsi in cantina coi bambini, che   stato spaventoso cercare tra le macerie i resti dei propri averi ecc. Sono sempre le stesse storie stereotipate a esser raccontate. Ma su ci  che   effettivamente accaduto non ci sono resoconti reali, almeno non in letteratura n  nella storia familiare. Non   narrabile. Non   recepibile, cos  come non lo   l'esperienza di uno choc. E' infatti uno dei caratteri fondamentali dello choc quello di essere associato, di regola, a una lacuna mnestica. Proprio ci  che pi  ha sconvolto non lo si riesce a ricordare. Suppongo sia subentrato anzitutto un meccanismo biologico e psicologico. Se oggi vogliamo farci un'idea di quello che pu  essere accaduto in quegli anni, in quei giorni, in quelle settimane, siamo chiamati a intraprendere una sorta di lavoro archeologico. Si scava – e a partire dalle schegge e dai frammenti che troviamo, proviamo a ricostruire in qualche modo l'intero"²⁶.

La condizione del testimone senza testimonianza   quella che vivono tutti gli individui del presente, gli abitanti della modernit  capitalista. Come narrare e testimoniare, d'altra parte, quel teatro dell'orrore che prevede la trasformazione di esseri viventi e cose, ovvero l'intero mondo, in una risorsa per la valorizzazione del capitale? E' un teatro dell'assurdo e dell'orrore dove le parole perdono significato, dove le immagini che riceviamo quotidianamente sui nostri schermi non corrispondono pi  ad una qualsiasi azione sul mondo e ad una parola di quel mondo, venendosi cos  a compiere il secolare processo di distacco dalle cose²⁷.

25 W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 277.

26 Intervista apparsa originariamente sulla «Neue Z richer Zeitung» del 22 Novembre 1997, ora in Andrea Köhler, *Catastrofe con spettatore – Una conversazione con W.G. Sebald*, in «Nuova Corrente», 146, 2010, , pp. 179-190.

27 "Le pressanti esigenze umanitarie che guidano le raccolte di dati richiedono un modo discorsivo considerato credibile e legittimo da governi, mezzi d'informazione e agenzie internazionali. Questo modo discorsivo deve

Sebald affronta il testimone senza testimonianza “in modo obliquo, tangenzialmente, attraverso dei riferimenti, piuttosto che in un confronto diretto”²⁸. Lo fa, ad esempio, in *Storia naturale della distruzione*, ovvero nelle sue lezioni, tenute a Zurigo, sulla guerra aerea condotta dagli alleati attraverso i bombardamenti strategici condotti sulle città tedesche nel corso della seconda guerra mondiale. Lord Solly Zuckermann sarebbe stato, a questo proposito, un testimone d'eccezione: era stato lui a progettare la strategia di quella guerra aerea. Recatosi a Colonia al termine del conflitto, era rimasto a tal punto colpito dalla devastazione della città da concordare un articolo con una rivista, intervento che si sarebbe dovuto intitolare “Storia naturale della distruzione”. Questo articolo non fu mai scritto. Intervistato anni dopo dallo stesso Sebald, Lord Zuckermann confessò che tutto ciò che ricordava di quel suo viaggio fatale era “soltanto l'immagine del duomo nero, che svettava in un deserto di pietre, e quella del dito mozzo di una mano, da lui rinvenuto sopra un mucchio di macerie”²⁹.

L'unica testimonianza possibile dell'inferno non può essere espressa con il linguaggio, che non può funzionare, ma con rovine e corpi: il duomo annerito dall'incendio e un dito mozzo, o ancora il corpo carbonizzato di un bambino, che una madre disperata porta con sé in una valigia sul treno, in fuga da una Amburgo illuminata dalle bombe al fosforo

Macerie, rovine e corpi è tutto ciò che rimane della guerra, e sono questi oggetti smembrati e disseminati a formare l'unica testimonianza possibile. Trofei di morte, che lumeggiano anche sul campo di battaglia di Marengo, attraversato da Beyle, lo Stendhal sebaldiano, l'anno dopo lo svolgimento della grande battaglia: “adesso stava abbracciando con lo sguardo la spianata, e vide drizzarsi qua e là alberi morti, vide, in parte già completamente sbiadite e scintillanti nella rugiada notturna, le ossa di sedicimila uomini e le carcasse di quattromila cavalli, che lì avevano perduto la vita, sparpagliate a grande distanza fra loro. Il divario fra le immagini della battaglia, che gli erano rimaste in mente, e ciò che vedeva ora dispiegarsi davanti a sé a testimoniare la realtà dello scontro avvenuto, suscitò in lui un vertiginoso senso di confusione, mai provato in precedenza. Fu probabilmente per questo che la colonna commemorativa innalzata sul campo di battaglia, gli fece un'impressione ben misera, così egli scrive. Meschina com'era, non rispondeva né alla sua idea della turbinosa battaglia di Marengo né all'immensa distesa di cadaveri, sulla quale ora egli si trovava, solo con sé stesso”³⁰.

L'unica testimonianza possibile non è quella dei sopravvissuti e dei combattenti, non lo è neanche la retorica vuota della vittoria, immortalata dal trofeo commemorativo, ma quella delle ossa, dei cadaveri e delle carcasse degli animali che occupano la spianata, muti solo per chi non riesce a parlare il linguaggio della morte, e quindi pienamente comprensibili al melanconico e solitario Beyle.

In Sebald il testimone è il corpo animale e gli oggetti, smembrati e ridotti in macerie. Questi gli unici testimoni possibili di una guerra assurda a cifra del mondo. Cifra duplice: in primo luogo perché è di guerra che si nutre la storia, le forme del sociale e del politico della nostra modernità, e in secondo luogo perché la guerra è parte, forse la parte più vivace, di un processo distruttivo continuo del mondo, una distruzione sistematica di ogni possibilità di incontro, o di ritorno, tra uomo e mondo. Per questo la vita quotidiana di noi abitanti di questo presente si svolge sulle macerie e sui cadaveri che fisicamente calpestiamo, ma non vediamo. E' una guerra senza fine, senza interruzioni, che il disperato flâneur Sebald può osservare, unico fra i suoi simili. Perché l'unica testimonianza attendibile è quella del melanconico, che vede ciò che a noi non è visibile, e parla con parole ancora legate alle cose.

minimizzare l'ambiguità, la complicità, l'immaginazione e la surrealtà che necessariamente caratterizzano il teatro del terrore" (Avery Gordon, *Ghostly Matters, Haunting, and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 79, cit. in Paolo Bartolini – Stefania Consigliere, *Strumenti di cattura Per una critica dell'immaginario tecno-capitalista*, Jaca Book, Milano 2019, p. 62).

28 Intervista di *Bookworm*, novembre 2001, ora in Michael Silverblatt, *Poema su un soggetto invisibile*, in Lynne Sharon Schwartz (ed.), *Il fantasma della memoria*, cit., pp. 57 – 66.

29 W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, p. 42.

30 W.G. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 24.

4 Il flâneur dell'altrove

Aristotele, in assoluta controtendenza rispetto al suo tempo, riteneva che nel sogno non si manifestasse alcuna potenza divina e che per questo nessuna divinazione fosse possibile attraverso di esso. Il filosofo di Stagira, a questo riguardo, credeva che gli unici ad essere effettivamente dotati di potere divinatorio fossero i melanconici: questi, caratterizzati da una capacità di movimento interiore tale da rendere le loro anime sensibili rispetto alle immagini fluttuanti nel mondo, sono gli unici esseri viventi a poter vedere il futuro³¹. La singolare simbiosi con il mondo dei melanconici aristotelici caratterizza anche il flâneur sebaldiano, il quale ad una flânerie solitaria ed anarchica associa una poetica melanconia dell'altrove.

Non è un caso se questo melanconico vagabondo abbia un rapporto intimo e costante con il sogno, quasi a convalidare l'antica e desueta teoria aristotelica. Austerlitz sogna in ogni tappa del suo vagabondare erratico, a Liverpool, a Praga, a Terezin, e ogni volta il sogno si rivela una porta verso il passato, una forma di conoscenza altra rispetto alla veglia, un altrove dove le cose dimostrano un'oscura intimità con gli uomini. Sognano i protagonisti de *Gli emigrati*, come Ferber, che torna in un passato da lui mai vissuto, sognando di intrattenersi con la regina Vittoria, o come l'io narrante nel racconto di Ambros Adelwarth, in *Gli emigrati*, che sogna i morti della sua famiglia, i quali evaporano come fantasmi non appena il sognatore tende loro una mano o tenta di abbracciarli.

Il sogno in Sebald riacquista il suo antico valore, soglia verso il mondo dell'altrove. Il ricordo si stempera nel sogno, e questi nel ricordo, finché il mondo onirico appare come l'altra parte del mondo, quella più chiara e più limpida. Nel sogno appare evidente l'unità magmatica di passato, presente e futuro, nonché la lenta consunzione del reale. Sogna anche il protagonista de *Gli anelli di Saturno*, e la sua domanda è anche la nostra: “probabilmente sono ricordi sepolti, quelli che generano la strana realtà iperbolica di quanto si vede in sogno. O forse, invece, è qualcos'altro, qualcosa di nebuloso e velato, attraverso cui tutto, nel sogno, appare paradossalmente molto più chiaro. Un piccolo specchio d'acqua diventa un lago, un alito di vento una tempesta, una manciata di sabbia un deserto, un granello di zolfo nel sangue un'eruzione vulcanica. Che teatro è mai questo, nel quale noi siamo – e tutto in una volta – drammaturghi, attori, addetti alle macchine, scenografi e pubblico? Per attraversare le fughe di stanze oniriche occorre più o meno intelligenza di quella che ci portiamo appresso nell'andare a letto?”³².

D'altra parte, quella sostanziale indistinzione fra storia e racconto, fra io narrante e personaggio, quel racconto nel racconto che caratterizza l'opera di Sebald, contagia anche il sogno e la veglia. Nella visione onirica del vulcano che il melanconico vagabondo di *All'estero*, in *Gli emigrati*, riceve in viaggio verso l'Italia, il mondo onirico tracima, travolgendo il Friuli appena scampato al terremoto, per acquietarsi poi nel quadro del Tiepolo conservato nel Duomo di Este presso Padova, dipinto nel quale Santa Tecla è rappresentata nell'atto di intercedere per gli abitanti della città d'Este, decimati dalla peste. Ed a ben vedere le storie di guarigioni e purificazioni³³, impartite e concesse tutte attraverso l'antico rito dell'incubazione, che si narravano sulla protomartire Tecla e sul suo santuario presso l'antica città di Magnesia in Asia Minore, ben si adatterebbero alla onirica narrativa sebaldiana. E lo stesso può dirsi per i sogni guaritori di Iside, concessi nel suo santuario a Menouthis, presso Alessandria in Egitto, e per quelli analoghi impartiti dai Santi Giovanni e Ciro nella chiesa fatta erigere per loro dal vescovo Cirillo, il temibile mandante dell'assassinio di Ipazia, proprio accanto al santuario di Iside, in quel promontorio oggi noto come Abu Kir. Luoghi e santuari sommersi ormai dal mare, dal quale provengono, possiamo immaginare con Sebald, i sogni acquatici che umidi fanno visita agli attuali abitanti del promontorio.

Il sottile filo che lega fra loro paesaggio, dipinto, catastrofe, guarigione, racconto, sogno e veglia è visibile solo ad un flâneur melanconico come Sebald, l'unico a cui sia concesso viaggiare fra queste

31 Aristotele, *La divinazione durante il sonno*, 464b 1-4.

32 W.G. Sebald, *Gli anelli di Saturno*, trad. it Ada Vigliani, Adelphi, Milano 2010, p. 90.

33 Storie raccolte da Basilio, vescovo della città di Seleucia tra il 440 circa e il 459 d.C., e ora leggibili nella bella edizione di Gilbert Dragon, *Vie et miracles de sainte Thècle*, Gilbert Dragon (ed.), Société des Bollandistes, Subsidia Hagiographica 62, Bruxelles 1978.

dimensioni. In questo vagabondare erratico fra mondi il melanconico dimostra tutta la sua indole anarchica³⁴. Il melanconico è anarchico, e lo è per natura. I suoi oggetti sono ridotti alla loro essenza, restituiti al mondo e sottratti al desiderio individuale. Il mondo fantasmatico del melanconico è ciò che più è distante dall'autorità e dal comando, è una sfera sottratta al potere della ripetizione. Il melanconico vive come sorvolando l'epoca che gli è toccata vivere, e in questo dimostra la sua totale inattualità.

Al melanconico, più chiaramente che ad altri, proprio per quelle qualità che già gli riconosceva Aristotele, per quell'anarchia dell'immaginazione, appaiono i caratteri dell'epoca. Rovine, fortezze, gigantismo, movimento frenetico, al melanconico è dato osservare l'irrequietezza dell'*homo faber* nella sua pervicace e febbrile opera di distruzione. Questo apparente distacco, che in realtà è il suo contrario, ovvero una piena aderenza al mondo, consente una posizione liminale, un essere dentro pur rimanendo fuori. In questa regione del margine, marginalità che condivide con la letteratura a cui appartiene, il vagabondo solitario osserva con chiarezza le follie circostanti. Prima fra tutte la follia del gigantismo che contamina città, edifici, spazi, metropoli, delle quali si intravedono già le rovine nell'epoca che si inabissa.

In *Vertigini* uno degli io narranti vaga per le vie di Vienna al limite della lucidità, con i passi decisi in direzione della follia. In questo vagabondare del limite gli edifici parlano della follia reale, quella dei loro costruttori. Palazzi di giustizia, immense stazioni ferroviarie, strade e piazze affollate, sono esseri indipendenti, che vivono della follia dei loro architetti e progettisti, trasformandosi, o forse essendoli già dall'inizio, in angeli del giudizio.

Un gigantismo che fa parte della storia naturale della distruzione, come testimoniano le mille fortezze destinate "naturalmente" a trasformarsi in lager. E' questo, in *Austerlitz*, il destino di Fort Breendonk, una delle tante fortificazioni che cingevano Anversa ai primi del Novecento, cintura fortificata dimostratasi inutile nella prima, come nella seconda guerra mondiale, ma del tutto utile e funzionale all'esperimento biopolitico del lager. Antica fortezza era anche Terezin, trasformata dai tedeschi in lager-ghetto, nel quale a metà dicembre del 1942 sessantamila persone si dividevano appena un chilometro quadrato, e lager era diventato anche Fort IX, una delle dodici fortificazioni erette dai Russi alla fine del XIX secolo attorno a Kaunas, in Lituania.

L'osmosi fra fortezza e lager, fra estrema protezione ed estrema esposizione della vita, fra architettura e rovina, fra progresso e distruzione appare chiara al melanconico errante sebbaldiano. E dire che questa propensione alla catastrofe era ben evidente già nelle forme che la modernità si dava ai suoi esordi. Come sostiene il protagonista di *Austerlitz*: "L'ultimo anello della catena fu Fort Breendonk, disse Austerlitz, la cui costruzione venne portata a termine proprio alla vigilia della Grande Guerra, durante la quale – già nell'arco di pochi mesi, esso si rivelò completamente inutile per la difesa della città e del territorio. Dall'esempio di simili opere di fortificazione ... possiamo facilmente vedere come noi, a differenza degli uccelli che per millenni costruiscono sempre lo stesso nido, siamo inclini a spingere le nostre imprese ben oltre ogni ragionevole limite. Prima o poi, disse ancora, bisognerebbe catalogare i nostri edifici, ordinandoli secondo le dimensioni: si scoprirebbe subito che a prometterci almeno un barlume di pace sono proprio quelli collocati al di sotto delle normali dimensioni dell'architettura domestica – la capanna, l'eremo, le quattro mura del guardiano delle chiuse, la specola di un belvedere, la casetta dei bambini in giardino -, mentre di un edificio enorme, come ad esempio il Palazzo di giustizia di Bruxelles, su quello che una volta era il colle della forca, nessuno potrebbe sostenere a mente fredda che è di suo gradimento"³⁵.

In *Austerlitz* spesso gli antichi spazi dedicati al gioco, allo svago, allo stare insieme, alla comunità,

34 "In me c'è un lato anarchico" confessava Sebald in una intervista del marzo 2001, ora in Joseph Cuomo, *Una conversazione con W. G. Sebald*, in Lynne Sharon Schwartz (ed.), *Il fantasma della memoria*, cit., pp. 73 – 98, p. 87), mentre nell'introduzione alla sua raccolta di saggi sulla letteratura austriaca del 1985, *Die Beschreibung des Unglücks*, dichiara "la melanconia è una forma di resistenza" (citato in Ada Vigliani, *Storia naturale della sofferenza. Tracce di pessimismo cosmico nell'opera di Sebald*, in «Nuova Corrente», 146, 2010, pp. 291-322, p. 313).

35 W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 25. Come sostiene Paolo Vernaglione Berardi, in Sebald "la storia dell'architettura non può che essere storia di rovine" (Paolo Vernaglione Berardi, *Camminare nel passato. Storia, fantasmi e immagini nell'opera di W.G. Sebald*, in «Archeologia Filosofica»).

sono occupati dalle grandi cattedrali del movimento. Le metropoli sembrano essere pachidermi bulimici affamati di spazi e luoghi un tempo riservati al gioco. Laddove gli abitanti della città si attardavano a giocare, pattinando sul ghiaccio formatosi su stagni o laghi periferici, correndo su prati e declivi non edificati, ora sorgono le grandi stazioni ferroviarie, sorta di cattedrali per il nuovo dio dei moderni: la mobilità. La sostanziale follia che attinge questi esseri giganteschi di acciaio e cemento viene svelata in una giornata di sciopero, quando treni, autobus e altri mezzi di trasporto rimangono fermi, lasciati inoperosi nei depositi. Ben al di là di quanto possa evocare il “grande sciopero generale” di Sorel, l'enorme spazio vuoto delle stazioni, disertate dalla loro quotidiana umanità, pulsante e affrettata, rivela quella *hybris* che un tempo i Greci attribuivano ai sacrileghi, a coloro che osavano sfidare il potere degli dei, ergendosi loro stessi a divinità. Il vuoto delle grandi sale d'aspetto, delle volte in acciaio e cemento, dei binari rivela un insano fanatismo e una mancanza di senso. Monumenti funebri, piuttosto che elogi del movimento.

Al flâneur sebbaldiano il mondo appare indubbiamente folle e ciò che solitamente infonde in noi sicurezza, in lui ha l'effetto opposto. Una strada affollata, un supermercato pieno, una folla adunata ad una stazione ferroviaria, sono segnali che il flâneur malinconico non può sopportare. Il camminatore solitario osserva con stupore la frattura fra noi e il mondo. Per questo il traffico impazzito di una metropoli non può che apparirgli come una insana guerra o una pervasiva forma di schiavitù, o ancora la folla accolta sui marciapiedi di una strada del centro o sotto le pensiline di una stazione non può che sembrargli un esodo, la fuga di un intero popolo da una sciagura apocalittica. Queste, ad esempio, le considerazioni dell'io narrante in *Vertigini*: “Quante volte, pensai, sono rimasto coricato così in una stanza d'albergo, a Vienna, a Francoforte o a Bruxelles, e – le mani intrecciate dietro la testa – ho teso l'orecchio, non come qui al silenzio, ma con lucido raccapriccio al ribollito del traffico che già da ore si riversava su di me. Questo dunque, mi dicevo, è il nuovo oceano. Senza sosta, a più riprese sull'intera superficie delle città si rovesciano le onde, sempre più fragorose, sempre più alte, si accavallano in una sorta di frenesia all'apice della scala acustica e, come frangenti, dilavano asfalto e pietre, mentre dalle schiere in colonna ai semafori già nuove ondate rumoreggiano. Su questo frastuono – ecco la conclusione cui sono giunto nel corso degli anni – nasce oggi la vita che verrà dopo di noi e che lentamente ci porterà alla rovina, così come noi lentamente portiamo alla rovina ciò che esisteva in precedenza”³⁶.

Sebald estende all'intera modernità la lettura già di Benjamin del capitalismo come religione. E non può che apparire un rito, per un dio fortemente crudele ed egoista, quello prodotto dalla massa oceanica di turisti che quotidianamente affolla ogni angolo del pianeta. Ancora in *Vertigini* questa massa appare con i tratti dell'esodo biblico e del girone dantesco: “Un unica massa umana variopinta si incuneava come una specie di corteo o processione negli angusti vicoli del paese, incassato fra il lago e la parte rocciosa. Una moltitudine di lemuri: volti scottati dal sole e lucidi di creme e belletti, che ondeggiavano su corpi strettamente avvinghiati. Parevano tutti infelici, costretti a vagare lì intorno, notte dopo notte”³⁷.

Se esiste una figura antitetica a questa genia sebbaldiana di flâneur straccioni e malinconici questa è quella del turista. Per questa loro naturale inattualità, abitanti dell'altrove e di ogni tempo, sudati e sporchi della polvere del viaggio, i personaggi di Sebald vengono accolti con sospetto da albergatori e portieri di notte. Le loro figure dell'altrove sono antitetiche rispetto alla vacua presenza del turista. Stanchi, appena entrano nella stanza d'albergo loro assegnata si stendono sul letto, mani intrecciate dietro la testa, e si mettono a fissare il soffitto. Il loro è il gesto impossibile dell'*Angelus Novus* di Benjamin. Il loro sguardo non separa gli oggetti dagli uomini, e in questo senso profondo di continuità del mondo possono osservare la verità della rovina e della catastrofe.

5 Storia naturale della distruzione

Catastrofe e rovina sono la manifestazione più limpida di una storia naturale della distruzione.

36 W.G. Sebald, *Vertigini*, cit., p. 64.

37 Ivi, p. 80.

Questa formula, utilizzata da Sebald sulla scorta di Lord Zuckermann per le sue lezioni zurighesi, traduce perfettamente il processo che unifica, in un unico movimento, progresso, capitalismo, guerra, genocidio, distruzione. Guerra e produzione non si fanno fronte, ma dipendono unitamente da un processo distruttivo che vede impegnato l'uomo moderno in un alacre lavoro di distacco dal mondo, lavoro che prevede la distruzione come ultimo fine. Da questo punto di vista i lager nazisti, i bombardamenti a tappeto sulle popolazioni inermi condotti dagli alleati, i grandi spostamenti di profughi indotti dal conflitto, la colossale impresa logistica sottesa ai bombardamenti strategici stessi costituiscono, nel loro insieme, una sorta di grande propedeutica per la modernità. Qui il pessimismo storico sebaldiano giunge a estremi risultati: il cosiddetto progresso, almeno dall'Illuminismo in poi, fa parte della storia naturale della distruzione quanto la guerra e il capitalismo.

Lavoro e guerra formano un Giano bifronte: “fra le premesse del miracolo economico tedesco non ci furono soltanto gli enormi investimenti del piano Marshall, lo scoppio della guerra fredda e la demolizione degli obsoleti impianti industriali cui avevano provveduto con brutale efficienza gli squadroni dei bombardieri, ma ci furono anche l'indubbio ethos del lavoro appreso nella società totalitaria, la capacità di improvvisazione logistica, tipica di un'economia sotto minaccia permanente, l'esperienza nell'impiego della cosiddetta manodopera straniera e la perdita, deplorata in definitiva soltanto da pochi, della zavorra storica andata in fiamme tra il 1942 e il 1945 a Norimberga e a Colonia, a Francoforte, Aquisgrana, Braunschweig e Wurburg insieme con le case di abitazione e le imprese commerciali vecchie di secoli. ... la corrente di energia psichica, a tutt'oggi ancora inesausta, che ha la sua fonte nel segreto – di cui nessuno fa parola – dei cadaveri murati nelle fondamenta del nostro edificio statale”³⁸.

L'impero biopolitico tedesco ha avuto successo. Oggi la sua forma è la socialdemocrazia con il suo culto del lavoro e del profitto. Per questo la storia naturale della distruzione è al cuore della modernità. Non sorprende come neanche Marx sia riuscito, nella valutazione di Sebald, a rendersi conto dell'immane meccanismo che è il paradigma politico-economico occidentale. Commentando le parole che Marx spende a proposito dell'industria come “libro aperto delle forze della coscienza umana, la psicologia umana concreta e presente”, Sebald osserva: “La storia dell'industria come libro aperto del pensiero umano e del sentire umano: ma la teoria materialistica della conoscenza, o una qualsiasi altra teoria gnoseologica in assoluto, regge di fronte a una tale distruzione? O la distruzione non è piuttosto l'inconfutabile prova del fatto che le catastrofi, le quali prendono per così dire corpo fra le nostre mani per poi scoppiare all'apparenza imprevedute, anticipano invece a guisa di esperimento il punto in cui noi, da quella che per tanto tempo abbiamo creduto la nostra storia di soggetti autonomi, ricadiamo nella storia della natura?”³⁹.

Sebald si chiede se il materialismo storico non abbia preso un grande abbaglio osservando, attraverso l'impianto hegeliano della dialettica, un meccanismo di forze produttive e di forze contrastanti, ovvero il proletariato, come movimento della storia. E si chiede se non sia l'*homo destruens*, piuttosto che l'*homo oeconomicus* o l'*homo faber*, o l'*homo destruens*, in quanto sintesi di entrambi, la vera macchina della storia, la vera presenza dell'uomo al mondo, e quindi la naturalità dell'uomo.

In questa prospettiva la catastrofe appare come l'unico ritorno al mondo possibile, appare come una rivelazione. La catastrofe come tragica presenza al mondo, e al contempo come tramonto di ogni storia o economia della salvezza. La catastrofe riconduce l'umanità al mondo dopo che se ne è voluta separare, dopo che lo scientismo, il lavorismo, il produttivismo hanno creato qualcosa che è un oggetto e un soggetto di sapere al contempo. Di qui una storia della distruzione non può che essere una storia naturale. In questa storia naturale il soggetto uomo rivela tutta la sua falsità e pretenziosità quando, attraverso la sua mano, si produce l'inferno e la distruzione sulla terra. Se la distruzione e la rovina formano la marca distintiva della storia, allo stesso tempo è il tratto che ricompone il mondo all'uomo, nel senso che detronizza l'uomo e il soggetto. O ancora, la declinazione dell'uomo nella natura può aversi solo nella catastrofe. E' il mondo senza uomo a

38 W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 25.

39 Ivi p. 70.

ritrovare l'equilibrio: di qui i boschi rigogliosi che fioriscono fra le macerie e le rovine. E' necessario restituire a Sebald un pensiero filosofico originale, che prende forma nella narrativa, e che coniuga filosofia e poesia. L'appartenenza dell'uomo ad una storia naturale è per Sebald annunciata solo con la catastrofe, e in particolare con la catastrofe bellica. Sebald, a questo proposito, utilizza un neologismo per definire questo essere che appartiene alla natura solo nel momento in cui la distrugge: l'essere psicozootico. E' qualcosa che potremmo paragonare al biopotere, ad un dispositivo, ma che nella poesia filosofica sebaldiana appare piuttosto come una vertigine, un paradosso vivente: costretto a distruggere per essere, ed a morire sentendo che la distruzione è ciò che lo fa vivere, costretto a sentire emotivamente il mondo, ed a distruggerlo nel momento in cui lo nomina con il linguaggio, questo è l'uomo, l'essere psicozootico⁴⁰.

Quando i bombardamenti strategici alleati avevano ricondotto la popolazione tedesca a modi di vita preistorici, modi a cui aveva minacciato di ricondurre le popolazioni irachene Nick Cheney alla vigilia della Guerra del Golfo, e come ogni guerra minaccia di fare su qualsiasi popolazione nel presente, la catastrofe appare non più come una deviazione da un percorso lineare, la civiltà, il progresso e l'occidente, e da un processo funzionale, il capitalismo e la produzione, ma sempre più come quel fondo inconfessabile che più appartiene all'umano: "io ritengo che sia davvero così, che l'istante della catastrofe sia l'istante nel quale la storia sociale e la storia della civiltà si dissolvono e diviene riconoscibile il contesto più ampio: quello dei processi della storia naturale ... la storia naturale non ha un senso. E' solo qualcosa che accade. Ogni altra forma di storia contiene in qualche modo in sé il tentativo di fondare un senso. Ma il procedere della storia naturale è per definizione qualcosa di completamente neutro, all'interno del quale non si può proiettare alcun genere di senso, almeno non dal punto di osservazione odierno"⁴¹.

Le rovine, come si diceva, possono apparire come ciò che resta dell'opera di distruzione. Le rovine in Sebald sono però molto di più di una rimanenza. Costituiscono la poetica della distruzione. Sebald recupera quella poetica della rovina già appartenuta al romanticismo, e che Piranesi nelle sue tavole presenta in modo esemplare. Nel grande incisore veneto una natura esuberante e rigogliosa si riappropria di spazi e luoghi un tempo occupati da edifici e monumenti, cosicché marmi e strutture in antico destinate ad ospitare i trionfi della civiltà e del potere diventano per sua mano luoghi elettivi di virgulti, piante e fiori. Anche in Sebald le rovine sono luoghi preferenziali per le forze vegetali: le macerie delle città tedesche distrutte dai bombardamenti alleati, oppure le rovine che costellano la campagna inglese del Suffolk in *Gli anelli di Saturno*, sono rapidamente occupate da ogni sorta di pianta, mentre giardini rigogliosi si ergono su ciò che un tempo era architettura.

Si calcola che le grandi metropoli, se abbandonate improvvisamente, sarebbero invase in poco tempo da piante e alberi, tanto da venire completamente inghiottite dalle foreste nel termine di pochi anni, così come è accaduto al grande complesso di Angkor in Cambogia. La forza di recupero della sfera vegetale è la poetica della distruzione. Città, torri, chiese, mura, tutto ciò che fa civiltà urbana, senza alcuna teleologia o mitologia, viene restituito alla storia naturale dalla rovina con le sue piante: "A Colonia infatti, verso la fine della guerra, la distesa di macerie ha già conosciuto una parziale metamorfosi proprio grazie al verde che vi ha attecchito rigoglioso e, simili a "tranquilli sentieri di campagna incassati fra due sponde" le strade attraversano il nuovo paesaggio"⁴².

La foresta si riprende la città e la rovina convive con ciò che gli è congeniale, la natura. La rovina appare allora come l'ultima ed estrema restituzione alla natura di ciò che è stato sottratto dall'essere psicozootico. Restituzione fisica, perché alle piante viene restituito lo spazio che è stato loro

40 "E' una caratteristica della nostra specie, in termini evolutivi, l'essere in preda alla disperazione, per una serie di ragioni. Perché abbiamo creato un ambiente per noi che non è quello che dovrebbe essere. Perché siamo lontani dalla nostra essenza tutto il tempo. Viviamo sul filo tra il mondo naturale da cui siamo spinti fuori, o da cui ci stiamo spingendo fuori da soli, e quell'altro mondo generato dalle nostre cellule cerebrali. E dunque chiaramente il confine dell'orrore corre attraverso un mascheramento fisico ed emotivo. Probabilmente nel punto in cui queste piattaforme tettoniche sfregano l'una contro l'altra, lì ha origine il dolore. La memoria è uno di questi fenomeni. E' ciò che ci qualifica come creature emotive, come psicozootico, o in qualsiasi altro modo si voglia descriverci. E credo non ci sia modo di sfuggirle. L'unica cosa che si può fare, e molte persone sembrano riuscirci, è sottometterla" (Eleanor Wachtel, *Cacciatore di fantasmi*, cit., p. 37).

41 Andrea Köhler, *Catastrofe con spettatore*, cit., p. 180.

42 W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, cit., p. 49.

espropriato con l'urbanizzazione e la civiltà, e simbolica, perché l'uomo è restituito alla sua natura, ovvero a quel continuo e naturale processo di distruzione di cui è parte. Ancora una poetica della restituzione forse, ma segnata senza alcun rimpianto dal ciclo entropico delle cose. Per questo l'immagine evocativa per eccellenza di questa storia della distruzione è il grande incendio di Londra descritto nelle pagine finali di *Vertigini*. Qui, tra veglia e sogno, proprio come accadeva agli antichi sciamani, il melanconico flâneur sebaldiano preconizza la dissoluzione nelle fiamme di quel mondo umano che, almeno da Prometeo, attraverso le fiamme ha deciso di fondare la civiltà, e sempre nelle fiamme sta portando a termine la sua opera di distruzione.

6 Lo strano disturbo chiamato letteratura

A volte, leggendo Sebald, si ha la sensazione che le sue pagine siano sfiorate dalla bacchetta di Hermes. I Greci credevano che l'interruzione improvvisa di una conversazione, per un silenzio non concordato fra i dialoganti o per lo spegnersi degli argomenti, denunciasse la presenza di Hermes, il dio lunare dell'altrove. E' in questo silenzio, in questo spazio inattuabile al linguaggio che viene a collocarsi l'opera sebaldiana. I dialoghi improvvisamente interrotti, i lunghi silenzi, i muti discorsi degli oggetti, la polvere che occupa ogni spazio disponibile, la cenere delle infinite distruzioni, l'oscurità che leviga i contorni fino a confondere gli oggetti con gli uomini, tutte queste presenze/assenze che popolano le pagine sebaldiane portano l'impronta del notturno signore dei sogni, il trasportatore delle anime morte, lo psicopompo che con la sua presenza rinvia al mondo precivilizzato.

La letteratura a cui appartiene Sebald è quella dell'altrove, quella dei Chatwin, dei Conrad, dei Walser. Quella degli Edgar Lee Masters, con le tombe parlanti e i morti sulla collina, che rendono le loro vite oggetti e che sopravvivono a loro stessi nella poesia dell'abbandono.

Sebald era uno scrittore dell'altrove, un inattuabile che non aveva computer, segreteria telefonica o fax⁴³, e che tentava di riannodare i fili nascosti del mondo, di farne "l'inventario", di ricostruirne la trama sottile a partire da oggetti e da immagini perdute, trovate per caso, laddove la ricerca asistemica concede il rinvenimento di ciò che è inattuabile al discorso e alla sistematicità: "ci sono sempre elementi che arrivano da un altrove. Penso che sia un buon segno. Se cammini lungo una strada e dai suoi lati fanno la loro comparsa cose che ti si offrono spontaneamente, allora stai andando nella direzione giusta. Se non arriva nulla, allora stai cercando nel posto sbagliato"⁴⁴.

In *Vertigini*, il protagonista di *All'estero* passa impercettibilmente dalla veglia al sogno, dalla rappresentazione dell'*Aida* a cui aveva assistito da bambino ad Augusta, sua città natale, all'Arena di Verona, per ritrovarsi il mattino dopo, senza potersi dare alcuna spiegazione, nella sua camera d'albergo. In questo racconto, come d'altra parte in tutte le pagine sebaldiane, il lettore termina la lettura chiedendosi quale sia la storia, dove si trovi la narrazione. In questo fluttuare senza approdi il lettore non può far altro che rileggere quelle pagine, per poi leggerle di nuovo e poi ancora una volta, in preda ad una sorta di estasi, che rende la lettura un'esperienza di sé piuttosto che un semplice gesto immaginativo. In realtà Sebald non offre storie, ma solo visioni, anzi *visiones*, nell'originale significato della parola latina, apparizioni, presenze prodigiose, fantasmi. Piuttosto che di narrazione sarebbe meglio parlare di resoconto nomadico, storia senza inizio e senza fine, come senza inizio e senza fine è il mondo onirico. E' la relazione di viaggio sul bordo del baratro sul quale è dato affacciarsi solo al melanconico, al quale possono apparire viventi, nel mezzo della gente comune, i grandi del passato, come Dante, la cui figura grave il melanconico di *Vertigini* può scorgere a passeggio fra la folla di un marciapiede viennese.

Con Sebald viene a conclusione il grande ciclo del romanzo, in quanto genere letterario. Lo scrittore tedesco aveva dimostrato più di una volta la sua diffidenza rispetto alla forma romanzo, ritenuto strumento ormai insufficiente per fare l'inventario del mondo nel presente: "nel romanzo standard

43 Arthur Lubow, *Attraversare i confini*, cit., p. 146.

44 Intervista apparsa sul «Jewish Quarterly», 1996/1997, ed ora in Carole Angier, *Chi è W.G. Sebald?*, in Lynne Sharon Schwartz (ed.), *Il fantasma della memoria*, cit., pp. 43 – 55, p. 52.

c'è sempre un che di terribilmente artificioso, che prima o poi nel corso del racconto tende a sfaldarsi ... L'intera faccenda di mettere qui e lì dei dialoghi che mandino avanti la trama andava bene per uno scrittore del XVIII o XIX secolo, ma ai giorni nostri è diventato faticoso, si vedono sempre le ruote del romanzo che girano e girano. Spesso non si sa bene chi sia la voce narrante, cosa che trovo inaccettabile. La storia proviene dalla mente di qualcuno. Credo di avere il diritto di sapere chi sia quella persona, quali siano le sue credenziali. Nella scienza è un fatto risaputo ormai da moltissimo tempo. Il paesaggio cambia a seconda di chi lo osserva, dunque penso che l'osservatore debba far parte dell'equazione"⁴⁵.

Potremmo inventare formule più o meno appropriate per questa nuova letteratura, questa "pagina composta con cura" che, nelle intenzioni esplicite di Sebald, viene a sostituirsi al meccanismo ormai logoro del romanzo. E potremmo a tal fine utilizzare le parole dello stesso Sebald: una "forma periscopica di letteratura", "un'opera di narrativa documentaristica", una "narrativa realistica", o ancora "una lunga elegia in prosa", che in *Secondo natura* diventa propriamente poesia. Tuttavia, qualsiasi formula si scelga, questa non potrà che apparire una semplificazione, un cedimento alla dittatura del linguaggio, un conato linguistico che a stento coglie ciò che sembra essere più propriamente una sismografia dell'anima, una letteratura del margine, se per margine intendiamo quella fascia in penombra che circonda gli umani, permettendo loro di comunicare con l'ignoto e le tenebre degli infiniti mondi possibili.

Nella premessa a *Soggiorno in una casa di campagna*, Sebald osserva con disillusione quello strano disturbo del comportamento che, almeno da Rousseau a Walser, ci ostiniamo a chiamare letteratura, quella coazione a mettere per scritto le emozioni ed a volerle leggere, comportamento più simile alla mania che alla vita: "L'arco di tempo preso in considerazione abbraccia così quasi due secoli, il che ci permette di constatare come, in questo lungo periodo, ben poco sia cambiato in quello strano disturbo del comportamento che costringe a trasformare tutti i sentimenti in parole scritte e che, pur mirando alla vita, riesce sempre con sorprendente precisione a mancare il centro"⁴⁶.

La vita è forse fuori dalla letteratura, e tuttavia questa ci è necessaria per affrontarla, come necessaria è una mappa o un inventario del mondo a chi vive il paradosso della modernità. Una mappa capace di sciogliersi al sole e di lasciare libero il viandante nel suo peregrinare. Il sogno più intimo di Sebald era quello di una letteratura senza traccia. Sarà per questo che i suoi libri e le sue storie nelle storie si sciolgono nel nulla, come se la luce della lettura sciogliesse le sue parole al sole del significato.

Una letteratura di tal fatta non può sopportare la presenza ingombrante di un autore. Per questo nelle sue elegie narrative l'autore appare sempre come una figura dell'altrove. Ciò che Sebald apprezzava di più in Walser, lo scrittore svizzero che sentiva vicino ed affine, era la capacità di attribuire in modo casuale l'autorialità al protagonista e al narratore della storia. L'autore, come per Foucault, non è altro che un ruolo, una sorte che può toccare al protagonista o al narratore, o ad entrambe, una sorta di affezione che può affattare qualcuno, per poi abbandonarlo. Una finzione, quella dell'autorialità, che si offre come semplice bussola, un specie di sestante narrativo rispetto a ciò che è un flusso immaginativo senza reale soggetto, e che sfugge al lettore non appena il suo meccanismo si fa troppo rumoroso. Anzi, spesso in Sebald troviamo una totale anarchia narrativa, il racconto si perde nel racconto, l'autore nel protagonista. Ritroviamo, in questo modo, uno schema narrativo antichissimo, già proprio dell'epica, di Omero, e poi di Erodoto, delle *Mille e una notte*, dell'Ariosto.

La letteratura, tuttavia, per chi la pratica, autore o lettore che sia, rimane sempre un punto cieco, uno strano disturbo, una innaturalità della vita sempre pericolosamente limitanea rispetto alla follia. Di

45 Arthur Lubow, *Attraversare i confini*, cit., p. 149. Si vedano anche le riflessioni di Sebald a proposito dell'opera di Bernhard, scrittore che incarnerebbe a suo vedere il vero polo opposto rispetto al romanzo classico: "'Questo mi ha sempre attratto molto, perché questa nozione del narratore onnisciente, che porta sul palcoscenico del romanzo un'abitazione privata – sa cosa intendo, presenta le cose con enfasi a pagina tre e poi le manda avanti a pagina quattro, e si vede il costante lavoro dietro le scene – è una cosa che secondo me non si può più fare agilmente. Così Bernhard, da solo, secondo me, ha inventato una nuova forma di narrativa che mi è piaciuta fin da subito" (Michael Silverblatt, *Poema su un oggetto invisibile*, cit., p. 63).

46 W.G. Sebald, *Soggiorno in una casa di campagna*, cit., p. 13.

questa prossimità Sebald tratteggia i contorni in *Gli anelli di Saturno*: “Che quindi soprattutto i tessitori, e quanti ai tessitori si possono per certi aspetti paragonare, ovvero gli studiosi e chi in generale è dedito alla scrittura, tendano alla melanconia e alle turbe che ne derivano, ... è senz'altro comprensibile, dato il genere di lavoro che costringe a sedere in una postura sempre curva, a un'attenzione costantemente tesa all'obiettivo e ai calcoli interminabili per riprodurre i più svariati disegni. Non è facile immaginare, credo, in quali vicoli ciechi e in quali abissi può spingerci quell'eterno rimuginio che nemmeno la sera, al termine del lavoro, va cessando; quella sensazione, che si insinua fin dentro i sogni, di aver raccolto il filo sbagliato”⁴⁷.

Cosa ha in comune un paranoico e uno scrittore? L'elaborazione⁴⁸. Da elementi sparsi e disparati entrambe procedono ad una elaborazione linguistica e immaginativa. La scrittura ha a che fare con la follia, e forse è di questa follia, che si annida nelle parole almeno da quando un linguaggio è stato utilizzato per il processo di antropopoiesi, che Sebald rende conto nei suoi libri.

Di questo strano e inguaribile disturbo chiamato letteratura, per nostra fortuna, è stato affetto Sebald. Ci piace allora vederlo restituito al suo mondo dell'altrove, dove potersi tenere in disparte, come Bartleby lo scrivano, e poter riprendere così a scrivere le sue pagine senza lettere e le sue storie senza storia. Restituito, se di restituzione parla la sua letteratura, a quella dimensione solitaria, a quella essenzialità del tempo a cui tanto bramava: “all'inizio per me, quando ho scritto le mie prime cose, si trattava di un affare privatissimo. Non facevo leggere niente a nessuno. Non ho amici scrittori, cose così. Perciò la privacy che mi assicurava tutto questo per me aveva un grande valore, ma adesso non più. Il mio istinto mi suggerisce di abbandonare tutto di nuovo, finché tutti si siano dimenticati di cosa faccio, e finalmente potrò forse tornare a lavorare nel mio capanno, indisturbato”⁴⁹.

47 W.G. Sebald, *Gli anelli di Saturno*, cit., p. 292.

48 Joseph Cuomo, *Una conversazione con W.G. Sebald*, cit., p. 94.

49 Eleanor Watchel, *Cacciatore di fantasmi*, cit., p. 42.