

Camminare nel passato.

Storia, fantasmi e immagini nell'opera di E.G. Sebald

Paolo Vernaglione Berardi

Camminare e/o scrivere, è questo il lavoro senza tregua.

(M. De Certeau)

Forse il modo migliore per comprendere la vita di E. G. Sebald, uno dei magnifici scrittori dell'ultimo quarto del XX secolo, consiste nel riferirsi a quei romanzi in cui sono trasposte le due parti della sua esistenza spentasi in un incidente stradale nel 2001.

Gli anelli di Saturno e *Austerlitz* raccontano il primo la vita inglese dello scrittore, succeduta all'esodo dalla Germania nel 1970, il secondo la biografia fantastica di un professore di architettura omonimo del luogo della famosa battaglia, che esibisce nella maniera più pura la linea inventiva dell'autore: percorrere l'intero profilo delle persone incontrate che divengono protagonisti di storie grandi e piccole, tutte altamente drammatiche e comunicanti tra loro. E di farlo, ed è questo il motivo più necessario dell'opera, nell'indistinzione di realtà e finzione.

Nato a Wertach, in Baviera, un anno prima della fine della guerra, Sebald lascia un paese privo della memoria del nazismo e delle origini ebraiche di una parte cospicua della popolazione europea, per giungere nell'East Anglia ove, a Norwich, insegnerà letteratura tedesca contemporanea.

La sua grande scrittura è dedicata alla cronaca di un mondo perduto che, contrariamente a quanto la storia della cultura insegna, non coincide con la fine della mitteleuropa austroungarica, ma continua a declinare dalla fine della seconda guerra mondiale.

Si tratta della memoria ebraico-tedesca dell'esilio in cui è raccolta la genealogia dell'esodo del continente europeo, – ed è importante dire, particolarmente in questi giorni, che l'attuale recrudescenza del razzismo di Stato nei paesi dell'est e in Italia non è altro che la continuazione della guerra alle migrazioni perseguita con una più avanzata logica criminale.

La letteratura, il pensiero, l'arte e i saperi scientifici hanno mostrato una certa continuità dell'esperienza dei fascismi e del nazismo con la ricostruzione, con la guerra fredda e, oggi, con la legittimazione della xenofobia in nome dell'Europa finanziaria.

Kafka, Benjamin, e la precedente scrittura della mitteleuropa finemente rielaborata da Canetti e da Thomas Bernhard attestano come quell'esperienza sia divenuta forma di vita, cioè come gli 'stranieri' assoggettati ad un particolare regime di esclusione, abbiano dovuto fare dello sradicamento la misura necessaria della mobilità. Nell'opera di Sebald una teoria dell'estraneità diviene dialettica incessante dell'esclusione, storia del dispositivo di integrazione–discriminazione che decide da sempre il destino dell'occidente.

In questa soglia l'esito dell'esistenza si gioca nell'atto naturale del camminare. Sebald ha passeggiato il mondo, registrando nella parola scritta il destino della terra, degli uomini che vi sono

estranei, nonchè la deriva delle identità, tanto più sono rivendicate quanto più perdute. Sono storie di fantasmi reali, di donne e uomini realmente vissuti e forse ancora oggi in vita, che la storia ha messo tra parentesi e che, prima di ogni altra cosa, non hanno resistito alla mutazione del mondo. Da qui il cammino, il passo, – percorrere di continuo spazi disabitati in un'Europa già tramontata e popolata di presenze spettrali, di destini senza storia, che solo il ritmo dell'andatura riprodotto nella pagina rende leggibili.

La vita interrotta di Sebald risulta così essere registrata per intero. Ogni romanzo e raccolta di racconti, da *Gli emigrati* a *Vertigini*, è la vicenda concentrata di vite moltiplicate nella finzione. Incontri segnati da passaggi, movimenti spazio-temporali obliqui tra anime che si incrociano e, istigate dall'autore a raccontarsi, evocano lo spento inferno che hanno abitato. Luoghi pieni di cose che sono oggetti della memoria di un'epoca: dal campo di battaglia di Marengo (la guerra e i suoi dispositivi architettonici di difesa sono le istituzioni della narrativa di Sebald) all'argenteria da tavola in disuso, dalle fascine per accendere il fuoco alle buste da imballo, alle cariatidi che reggono sulle spalle il globo terrestre, – una densa nominazione rianima oggetti altrimenti dimenticati in elenchi che indicano tristi traslochi e, nella maggior parte dei casi, feroci deportazioni.

Rubricati in incredibili descrizioni, gli oggetti sono le testimonianze storiche della terra. Tuttavia la ricostruzione di un passato che non passa in una contemporaneità flebile nell'accumulo di macerie, subisce una trasformazione ad opera di un'archeologia più intensa e radicale: i frammenti di spazio-tempo che la cronologia aveva disposto per ricomporre logicamente la forma di un'epoca e i drammi di un'esistenza collettiva divengono soglie da attraversare a ritroso nel paesaggio della disperazione.

Certo, la rimozione tedesca della distruzione nazista è stata un lavoro che ha accompagnato la ricostruzione, e, certo, quei fantasmi assillano un presente che da germanico è divenuto europeo.

La letteratura e il pensiero hanno trasposto a partire dal 1945 questa elaborazione in pratiche di soggettivazione, non affinché il trauma della responsabilità dello sterminio fosse superato, ma in vista di un'altra vita e di un altro sapere. Non più per il valore e il fondamento ma per la destituzione; non per la contraddizione ma per il contrasto; non per il dominio ma per l'esodo.

Il fantasma del fondamento ritorna nella poesia narrativa di Sebald per la comune origine ebraica, per la nascita tedesca e in vista della giusta lontananza dalla plumbea ricostruzione che la generazione nata alla fine della guerra ha dovuto disporre. Parigi, New York, Gerusalemme sono terre di una restituzione che il suolo tedesco ha impedito (e che i giapponesi dopo Hiroshima e Nagasaki non hanno ottenuto). Per questa ragione la lingua e il pensiero sono state, per questa generazione, una sperimentazione totale dell'esistenza.

L'esito dell'operazione è tuttavia diverso sia rispetto a quello della memorialistica che a quello del sondaggio storicista del ricordo per una qualche appartenenza da rifondare, o per una soggettività da far valere, o in nome di una differenza da rivendicare. In Sebald la genealogia è stata un'esperienza da ritracciare di continuo, e la costante abilità della sua prosa piena e liscia è l'indicazione più visibile di come l'operazione privata del ricordo divenga un metodo pubblico di articolazione della conoscenza. In questa piega marginale della storia le interpretazioni teorico-politiche dei suoi romanzi risultano risibili, e invece che un'analisi della storia alla luce della disperazione ciò che urge nella prosa è l'irrecuperabilità della memoria.

In realtà infatti non ricordiamo nulla, e la lotta personale per i fatti del passato ci sembra vinta creando elenchi, laddove il valore che annettiamo alla registrazione ordinata di gesti e concetti pensiamo possa esaurire il compito più grave a cui siamo chiamati. Questo compito e questa misura sono propri dell'opera di Sebald che ha opposto all'esaurimento della terra la composizione minuziosa dell'archivio.

Nell'essere inattuali consiste questo impegno: restituire ai fantasmi la vita al presente, ricostruire ambienti e luoghi di ciò che è stato in una riproduzione che solo l'indice fotografico può tracciare, perchè si realizza nella soglia di visibile e invisibile. Bisogna far apparire l'Europa all'acme dello sviluppo, un attimo prima della distruzione. Ma tutto questo, affinché non venga divorato dal tempo di ora, bensì restituito alla propria dimensione di verità deve oscillare tra realtà e immaginazione. In questo modo l'archivio si sottrae alle retoriche da ricorrenza pubblica per rimanere come atto d'accusa contro le istituzioni dell'identità e dell'appartenenza, della proprietà e dell'uso.

Ne *Gli anelli di Saturno* si racconta come il mondo è finito, nella cronaca epica dei sentieri del Suffolk, percorsi per denunciare i deserti che abitiamo: vite periferiche in contrade abbandonate dall'economia globale, di cui veniamo a sapere che sono state enclaves spopolate dopo un breve sviluppo agli inizi degli scorsi anni Ottanta. Qui si scontrano due ordini di realtà. Una, comune ad ogni presente, che le scienze dell'organico attestano, e cioè che su ogni nuova forma già si allunga l'ombra della distruzione; un'altra, che le immagini fotografiche mostrano, in cui il presente invisibile diviene passato e solo a questa condizione può essere raccontato.

All'incrocio di queste due realtà emerge una storia naturale della distruzione, inaugurata dai bombardieri alleati e proseguita con la guerra globale permanente. Questo regime estingue le specie viventi in progressione geometrica, mentre lo "sviluppo economico" ormai da tempo ha prodotto il "punto di non ritorno" oltre il quale il pianeta sta devolvendo. Gli anelli freddi del lento Saturno sono la metafora della polverizzazione della materia, la cui storia è cristallizzata in residui di memoria. La distruzione qui è ritratta in: una storia naturale degli animali; una storia naturale delle rovine in cui si presentano giardini d'inverno in residenze di campagna, stazioni ferroviarie, fortezze e lager; e in una storia naturale dei manufatti nel loro stato di indistinzione dalla natura, stato apprezzabile negli scatti fotografici.

La prima e più estesa tra le storie naturali comprende gli insiemi di organismi costretti a vagare sconvolti dalla malattia e dalla solitudine, ad esempio la quaglia cinese che nella gabbia dello zoo "in uno stato di evidente demenza continuava a correre avanti e indietro lungo la strada laterale destra e, prima di tornare sui suoi passi, scuoteva ogni volta la testolina quasi non capisse il perché di quella situazione senza via d'uscita".

La seconda storia naturale, quella dei manufatti di cui la medicina rappresentata da Rembrandt nella famosa lezione del dottor Tulp dice "l'impoverimento in continua avanzata", è all'opera nel modello di struttura in base al quale sono state concepite le istituzioni del dominio: "alveoli di torri scattanti, nodi reticolari...come accadeva un tempo fra le migliaia di cavi e verricelli nelle miniere di diamanti sudafricane, o come accade oggi nei saloni della Borsa e nelle agenzie di stampa...". Il tutto "in nome della diffusione della fede cristiana e del libero commercio".

Infine, una storia naturale della pratica archeologica è intrapresa da Sebald per staccare la storia dalla critica, radicalizzando il pensiero per retrocedere agli *apriori storici* dei dispositivi, lasciandone emergere la soglia originaria: "...un anonimato che esclude qualsiasi pretesa autoriale e

rimanda...a un punto invisibile, là dove l'Oriente medioevale e l'Occidente al tramonto possono incontrarsi fuori dallo sventurato corso della Storia”.

Sebald inaugura così una storia naturale del tramonto in cui si dissolve la giustificazione del nuovo capitalismo della rendita, “per via di una nuova razza di proprietari terrieri, determinati a ricavare quanto più possibile dai propri fondi agrari. Costoro abbattano tutti gli alberi...e sradicano le siepi. Tra un pò gli uccelli non sapranno più dove rifugiarsi. I boschetti spariscono, l'uno dopo l'altro; i cavezzali, dove in primavera fiorivano le primule e le violette, sono anch'essi aperti dal vomere e spianati”.

Da queste parole non sembri che la denuncia della fine del pianeta si appunti sulla distruzione della flora tralasciando quanto di più inevitabile si finisce di compiere, — la distruzione mercantile-spettacolare di ogni possibilità di sopravvivenza. La "normalità" della vita nelle pagine di Sebald è costituita dalla destituzione permanente di valori e passioni, eroismi e attivismi; e ciò accade perchè “ogni volta che ci si immagina il futuro più radioso, la prossima catastrofe è alle porte”. Da qui la sensazione di trovarsi “fra i relitti della nostra civiltà, andata a picco nel corso di una catastrofe a venire”.

In questo mondo terminale la funzione di alcuni fantasmi è di *reintegrare*, come Alec Gerrard impegnato a edificare il plastico del tempio di Gerusalemme; di altri, è far resistere una tradizione se “persino il tempo invecchia” — come nel caso del popolo errante sulla costa a sud di Lowestoft, accampato lungo la battigia in ricoveri a forma di tenda, in una lunga fila a una distanza piuttosto regolare l'uno dall'altro. Perchè? “Secondo una vecchia usanza, guardano il mare aperto in incessante mutamento davanti ai loro occhi...A uno che interrompe il suo bivacco, ne subentra subito un altro, sicchè la comunità dei pescatori che di giorno sonnecchiano e la notte vegliano, con il passare degli anni non cambia...anzi in questa sua forma sembra risalire a tempi immemorabili.”. E poi altri profili di fantasmi giungono. Il medico Thomas Browne, uomo totale in dimensione rinascimentale, che agli inizi del XVII secolo credette di aver scoperto il modello di tutte le configurazioni naturali nella figura del *quiconce*, una struttura reticolare che testimonia al contempo che ogni conoscenza è avvolta da un'oscurità impenetrabile e che il nostro occhio si fissa di preferenza su creature che si distinguono per la loro figura bizzarra; per cui Browne “veniva distratto di continuo dalla sua curiosità per i fenomeni irregolari...”.

In una storia naturale dell'anomalia, che soprattutto la letteratura ebraico-tedesca ha raccontato, i personaggi possono vivere nell'indifferenza di creazione e realizzazione. Mentre infatti gli oggetti, per natura, si allineano nello stesso ordine in cui sono dislocati nella realtà, la vera metamorfosi investe figure che da incontri reali giungono sulla pagina divenendo protagonisti assoluti.

Biografie all'interno del racconto e racconti interni al romanzo stratificano l'opera di Sebald in un eccesso di rifrazioni. Così il professor Austerlitz è: la memoria della famosa battaglia; la vita non vissuta del ghetto di Praga e della deportazione a Terezin; e la seconda vita inglese del personaggio, autore della sua biografia. L'intera vicenda densa e tragica del sopravvissuto è la storia possibile dello scrittore, la cui chiave di lettura appare come ciò che gli sarebbe accaduto se fosse nato prima dell'inizio della guerra.

Il professor Austerlitz esempla le ragioni del tramonto dell'occidente nella storia dell'Europa, che è storia di dominio e devastazione, non di cooperazione e illuministica tolleranza. E' il paradigma della guerra ad essere scritto qui, il modello dell'unica messa in scena che l'antica configurazione continentale continua a replicare, di cui l'architettura offre la testimonianza tanto più flagrante

quanto più rilevante esteticamente. La stazione ferroviaria di Anversa e la fortezza di Vauban, il palazzo di giustizia di Bruxelles costruito sulle rovine di un lager, la fortezza di Breendonk in cui fu torturato Jean Améry, sono mostruosità urbanistiche che sanciscono la contenzione applicata all'interno e all'esterno dei confini.

La storia dell'architettura non può che essere storia di rovine. Essa trova motivo nel progetto di un'opera descrittiva sull'igiene e il risanamento edilizio, l'architettura carceraria, i templi profani, l'idroterapia, i giardini zoologici, le partenze e gli arrivi, la luce e l'ombra, il vapore e il gas.

La guerra che produce l'esercito delle vittime, genera i non morti che le fotografie ritraggono, che gli edifici disperdono e che le architetture di interni collocano in una dimensione surreale in cui sfigura la normalità quotidiana. Così la storia generale della distruzione diviene naturale: "...ai nostri occhi tutto impallidisce e...i colori più belli sono in prevalenza già scomparsi o si possono trovare soltanto là dove nessuno li vede, nei giardini subacquei a grandi profondità...". Così la riproduzione della natura, ad esempio nel *Funeral at Lausanne* di Turner, svanisce, e le visioni devono essere fissate in poche pennellate. Il mondo visto come attraverso la cataratta è vago, con forme e colori dotati di una corporeità ridotta, "immagini di un mondo impallidito" che accompagnano la realtà panottica e concentrazionaria degli spazi: "Al convento fuori Bishopgate apparteneva anche l'ospedale, passato alla storia con il nome di Bedlam, e in cui venivano ricoverate persone affette da disturbi mentali o comunque finite in miseria".

Nella narrativa di Sebald come in Borges, esplicitamente citato ne *Gli anelli di Saturno*, esistono città e popoli ubiqui che sono permanenze in dimensioni altre, finte realtà in bilico sul loro contrario che l'autore registra di continuo, in *Vertigini* e nei ricordi di *Moments musicaux*, in *Secondo natura* e, in un paradossale rovesciamento di prospettiva, in *Storia naturale della distruzione*, ove le macerie trasformano gli ambienti devastati in luoghi immaginari, le rovine in architettura sperimentale e le vite si sdoppiano in una dimensione parallela. Ugualmente ne *Gli emigrati* l'impeccabile tessitura delle esistenze distrutte delle quattro più importanti presenze della vita "ebraica" dello scrittore, il suo maestro, un prozio, un pittore e un chirurgo conosciuto all'arrivo in Inghilterra, è la cronaca da un altro pianeta delle derive indotte dall'isolamento volontario o interrotte dal suicidio.

Folli, poveri, criminali sopravvissuti alla contenzione condividono l'essere di fantasmi tornati dall'assenza. Noi, vivi, siamo in uno stato di "...stanchezza spaventosa...al pensiero di non essere mai stati veramente in vita o di essere venuti al mondo solo allora, per così dire alla vigilia della morte". Traspare allora il senso generale del tramonto, le ombre lunghe del meriggio occidentale, per cui "non comprendiamo le leggi che regolano il ritorno del passato" e tuttavia abbiamo l'impressione "che il tempo non esista affatto, ma esistono soltanto spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base ad una superiore stereometria, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e uscire a seconda della loro disposizione d'animo".

Ciò significa qualcosa che ben rappresenta la storia del pensiero e che un grande filosofo apolide, anarchico e "maledetto", in esodo permanente fino alla prematura morte nel 1996, Reiner Schurmann, aveva dedotto: la natura spettrale dei referenti di valore che governano la forma di vita, le istituzioni e i dispositivi in un occidente esteso al mondo. Austerlitz lo dice così: "...quanto più ci penso, tanto più mi sembra che noi...che siamo ancora in vita, assumiamo agli occhi dei morti l'aspetto di esseri irreali e visibili solo in particolari condizioni di luce".

L'intersezione di luoghi in cui il tempo è destituito è lo spazio dei non morti che, riprodotti nel bianco e nero di ogni collezione privata di ricordi, sono profili di ectoplasmi che ci guardano sgomenti. L'architettura di Anversa, la topografia di Parigi, gli edifici di Londra sono le superfici curve su cui si distendono le lugubri periferie agricole di Praga e Teresienstadt, che penetrano negli interni del quartiere Sporkova in cui si consuma la deportazione del ghetto. Da qui alla valle del Reno, un'archeologia del presente si dispiega, in cui “non è facile capire in quale epoca ci si trovi”.

I castelli di Reichenstein, Ehrenfels, Stahleck, Katz, Maus, visti attraverso “i foschi disegni a china di Victor Hugo” sono i paesaggi di un orizzonte declinante. Luoghi che godono di extraterritorialità dove “in certi periodi...erano ammassate anche sessantamila persone su una superficie di un chilometro quadrato o poco più: proprietari di industria e manifatture, avvocati e medici, rabbini e professori, cantanti e compositori, direttori di banca, commercianti, stenotipiste, casalinghe, agricoltori, operai e milionari...Tutti costoro dovevano accontentarsi di circa due metri quadrati a testa di superficie su cui vivere.”.

In una storia naturale dell'internamento degli spazi abitati, in cui ancora oggi è implicata la "democratica" Europa, potremmo immaginare “di avere appuntamenti anche nel passato, in ciò che è avvenuto e che in gran parte è scomparso e di dover cercare proprio nel passato luoghi e persone che, quasi al di là del tempo, hanno con noi un rapporto”. Con questo spirito Walter Benjamin frequentava la vecchia sede della Biblioteca Nazionale di Parigi, luogo in cui è deposta una parte rilevante della biografia generale ebraica: l'intreccio messianico di passato personale e storia di un popolo da cui balenano appuntamenti segreti che solo in un certo momento della storia lasciano apparire il loro senso.

Il tempo contratto in una vertigine annulla la differenza tra presente e passato, estendendo gli spazi di vita nella dispersione delle distanze. Nel primo dei racconti di *Vertigini* Henry Bayle attraversa da vincitore la spianata di Marengo e con lo stesso vigore che ha animato la *grandeur* imperiale come amante conquista terre femminili straniere. Passa da donna a donna, da amori immaginati a sogni stendhaliani. Ma l'amore essendo la resa alla storia naturale dell'illusione, finisce senza esser mai iniziato.

Sono invece le vertigini a manifestarsi, i viaggi dell'autore che cammina all'indietro nel paesaggio: Vienna e i prati riviervaschi del Danubio, con le case spettrali di Kritzensdorf e Klosternburg — contenitori di dolore psicotico che disarmano la socialità; Venezia nebbiosa, inquinata e in decadenza già all'epoca di Ludwig II, compromessa con l'incarcerazione di Casanova che dovrà rassegnarsi alla giustizia dei tribunali, il cui “vero criterio, adesso, è il sistema giuridico della Repubblica e non il suo senso di giustizia”; Verona, per ammirare il magnifico frammento dell'affresco di Pisanello nella chiesa di Sant'Anastasia, che lascia intuire nel vuoto che lo circonda “il raccapriccio che secondo la leggenda attanagliò a quel tempo gli abitanti della città palestinese di Lydda, nel cui scenario si consuma la lotta del drago e di San Giorgio”. La vertigine prodotta dal presente — la dittatura dell'attualità — riporta il tempo alla recrudescenza del fascismo in quella provincia del nord-est : l'organizzazione Ludwig che uccide in maniera seriale, gli omicidi insoliti e i misteri italiani di Stato; Padova infine, per osservare negli affreschi di Giotto “il muto lamento degli angeli che visitano la scena della disgrazia”, accennato dalle “sopracciglia serrate nel dolore tanto da suscitare l'impressione che i loro occhi fossero cuciti”.

La vertigine del divenire fantasma smarrendo il passaporto, il labirinto–Milano per recuperarlo, la vertigine degli omicidi passionali e del trafugamento della Gioconda ritrovata sotto il letto di un operaio fiorentino nel 1913; nella sequenza di questi racconti troviamo il nucleo dell'opera di Sebald: “Si potrebbe presumere che il tempo non sia mai passato, benchè la storia si stia avviando verso la propria fine”.

Con un balzo di tigre dal passato boemo, un certo dottor K di indiscutibile memoria letteraria, unico sopravvissuto, forse, dei fenomenali ectoplasmi di Kafka, invece di partecipare alla manifestazione in onore del vicesegretario della Compagnia praghese di assicurazioni contro gli infortuni sul lavoro, sdraiatosi sull'erba in riva al Lago di Garda, si scopre malato. Sua unica consolazione è che nessuno sa dove sia finito. D'altra parte il vicesegretario non compare nella piazza di Desenzano; infatti “...coloro nei quali riponiamo le nostre speranze arrivano sempre e soltanto quando nessuno ne ha più bisogno”.

Infine, il luogo d'origine delle vertigini, il paese natale di W. che appare all'autore “più estraneo di qualsiasi altro luogo possibile e immaginabile”. La vertigine del ritorno è l'infanzia raggiunta, di fronte alla quale la perdita del tempo ha il profilo della tenebrosa desolazione del paesaggio austro–tedesco. La configurazione imperiale di un territorio cupo si estende da Innsbruck alla regione di Monaco, percorsa da strade “inghottite dall'oscurità”.

Nel luogo del ricordo, più estremo di tutti i confini naturali in cui le lingue, intrecciate, si decompongono per assumere significati incomprensibili, – la locanda in cui Sebald ha abitato e la sala in cui erano proiettati i cinegiornali che mostravano i cumuli di macerie annunciano la verità della nascita che dissolve la credenza che la distruzione umana sia opera di circostanze naturali. Questa distanza è la vertigine abissale in cui in cui decadono il paesaggio, il cammino e il ricordo. Una memoria della stanchezza si impone.

Camminare per raggiungere i luoghi dell'infanzia è il modo doloroso e avvincente a un tempo di chiedere conto alle relazioni familiari e agli antichi amici scomparsi del piano di conquista del mondo. Importante, nel misurare questa distanza, è l'operazione inversa a quella generata da sempre dal capitalismo, cioè l'esplorazione locale del tempo: “In quell'atlante c'era un'illustrazione nella quale i principali fiumi e i monti più alti della Terra erano ordinati gli uni secondo la lunghezza gli altri secondo l'altezza, e c'erano altresì meravigliose carte geografiche a colori perfino dei luoghi più remoti del globo, scoperti magari solo di recente, le cui minuscole scritte – che io, non altrimenti da quanto era accaduto ai primi cartografi col mondo in generale, riuscivo a decifrare solo in parte – pareva rinviassero a tutti i misteri possibili e immaginabili”. Fiumi e rilievi nelle cartoline e nei planisferi di inizio secolo sono segni nella mappa del colonialismo che, da allora, non fa che distruggere l'archeologia della geografia.

Dunque percorrere a piedi il mondo è provare a rimediare alla devastazione; esperire l'intersezione di tempo e spazio, abitare l'angolo in cui si annullano, là dove l'andare abolisce il decorso e l'istante si estende all'infinito. In questa soglia la scrittura è sia la versione linguistica del passo che l'effetto dell'andatura, effetto che è il suo principio di elaborazione.

Lo spazio, il tempo, il cammino e la scrittura sono esperienze in cui il pensiero pensa sè stesso e in cui il singolo smarrisce il soggetto. Beatitudine momentanea della vertigine in cui si raggiunge l'anonimo, – esperienza che si fa nel viaggiare, rara tanto più quanto chi è ancora in grado di farla è capace di sottrarla al turismo mondiale.

Camminare è attraversare la terra in una particolare condizione, tale proprio perchè la più naturale: il mondo permane in sospensione lungo il suo concreto essere. L'andatura ne decide la misura, il ritmo del respiro, il rapporto alla terra; corpo e mente esperiscono l'equilibrio al punto che camminare è la versione fisica del pensare, e pensare è percorrere il mondo nella sua struttura. "Il giorno successivo...attraversavo quella terra tedesca, resa uniforme e rassettata fin nel suo angolo più remoto, che sempre mi è riuscita incomprensibile. Tutto mi pareva pacificato e anestetizzato in modo assai dubbio, e presto anch'io fui colto da una sensazione di ottundimento".

Scrivere è arrivare alla soglia in cui intelletto e corporeità scambiano le funzioni rispettive. Si diviene corpo pensante nella misura in cui si è intelletto errante. Nel mirabile saggio dedicato a Robert Walser è enunciato il principio del passeggiare: "il distacco dai suoi simili e da ogni proprietà e da qualsiasi luogo in cui invariabilmente Walser aveva vissuto". Creatura di un altro pianeta, in qualche modo autoridottosi all'anonimato per il lungo soggiorno in una casa di cura, gli oggetti e l'insieme disperso delle situazioni della sua grande opera possiedono "un'inclinazione a volatilizzarsi". Walser è stato la vita come scrittura. Scriveva di continuo e, secondo Canetti, qui riportato, lo faceva per nascondere una parte di sé.

Ma in lui la dialettica di creazione e rivelazione è infranta da una forza di recessione che respinge al fondo le distinzioni. Questa forza è genealogica, laddove emerge per una consonanza di pensiero che chiameremo pre-discorsiva tra il poeta e lo scrittore. Così l'eredità di uno spazio letterario in cui ascoltiamo l'eco ripetuto di Kafka si allunga con i nomi eminenti di Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Toller, Klaus Mann, Koestler, Zweig, scrittori che si erano tolti la vita o erano giunti ad un passo dal farlo.

"Nei miei lavori ho sempre cercato di rendere omaggio a coloro dai quali mi sentivo attratto...tuttavia un conto è tracciare un segno in memoria...un conto è non potersi liberare dalla sensazione che, da quell'altra pagina, qualcuno ti faccia un cenno di richiamo". Chi scrive sa cosa Sebald intende. Anche quando si cerca di liberarsi da amicizie di pensiero che assegnano vincoli alla lingua, la volontà difficile dell'evasione non trasforma, come accadeva in Walser, il peso della condivisione del mondo nell'imponderabile fluire delle intenzioni; nè la forza in leggerezza.

Eppure la scrittura qui oltre ad essere terapeutica è anche liberante. Il modo in cui il mondo cessa, per lo più con violenza, di indurci ad essere attivi e consapevoli, minacciandoci attraverso gli eventi, scorre via insieme al peso del senso. La fugacità, qualità effimera delle realtà raccontate da Walser, è l'effetto di una scrittura che si propaga all'indietro, verso l'origine. Essa viene trovata da chi compie una ricerca di linguaggio, per quanto tenaci e resistenti siano gli ostacoli.

Sebald annota questo carattere raro eppure presente più di quanto si possa immaginare in chi scrive pensando. "Benjamin è stato l'unico tra i commentatori dello scrittore elvetico che abbia cercato di cogliere più a fondo il carattere anonimo e fuggitivo dei personaggi walseriani. A suo giudizio essi verrebbero dalla follia, e da nessun'altra parte. Sono figure che hanno la follia alle spalle...Se si volesse riassumere in una parola ciò che hanno di gioioso e inquietante, si potrebbe dire: sono tutte risanate".

E' la genia dei pazzi innocui di Gogol annotata da Nabokov, sono le anime morte di Gogol, in quella fervente ricerca dell'anonimo in cui si nasconde l'immancabile "libro dell'io". Scrivendo hanno "entrambi portato a compimento la loro spersonalizzazione" e non è un caso se questa

scrittura, come in Kafka, faccia precipitare nella vertigine del “mondo di mezzo”, popolato da esseri mutanti, figure diminuite, animali e ibridi odradek di tutte le categorie.

Il grado zero del volere rappresentato coincide, dopo la caduta, con la “galera della scrittura” in cui si è imprigionati; una camera blindata quotidiana – non si può a quel punto smettere – in cui l'esaurirsi delle risorse psichiche va di pari passo con “la catastrofica trasformazione del clima culturale che, nella seconda metà degli anni Venti, andava facendosi sempre più rapida”. Da allora Walser trascorre una vita in clandestinità, scrivendo microgrammi, “messaggi cifrati di un individuo confinato nell'illegalità”. Il cosiddetto romanzo del Brigante racconta questa coincidenza di storia personale e politica. “Libertino e repubblicano fin nel profondo dell'anima, il Brigante scivolò nella malattia mentale *anche* in seguito al progressivo oscurarsi dell'orizzonte politico”.

In quanto metereopatico della storia come Kafka, come Benjamin, come Canetti, o come Kleist agli inizi del XIX secolo, Walser ci consente di “comprendere come ogni cosa sia legata all'altra al di là del tempo e dello spazio: la vita dello scrittore prussiano e quella di un prosatore svizzero...le passeggiate... e le mie escursioni...la storia della natura e la storia della nostra industria, quella della terra natale e quella dell'esilio”.

La personale genealogia del pensiero, le amicizie filosofiche, trovano senso in queste corrispondenze segrete che nel momento in cui emergono ci fanno percepire la posizione che occupiamo nel secolo e nella geografia. Così, la scoperta che è sempre postuma, da revenant, della provenienza personale ci offre, come Sebald scrive in una delle prose di *Moments Musicaux*, il senso di un certo modo di procedere: una “ricostruzione storica rispettosa” e il “paziente lavoro di cesello e...collegamento...di cose in apparenza molto distanti tra loro.”.

Per questo le ragioni della narrativa di Sebald slittano sul presente per imprimersi in un evento che qualora accadesse annullerebbe la distanza irrecuperabile tra l'infanzia e la vita attuale. Allora qualcosa di decisivo viene restituito, qualcosa che disattende la volontà di ricordare e annuncia un impegno più costante e più felice a un tempo: la permanenza dell'infanzia in ciò che si fa e in ciò che si dice.

“Da allora non smetto di domandarmi cosa siano quei rapporti invisibili che determinano la nostra vita, dove corrono i fili...”. Tra queste parole corre il filo di corallo su cui sono allineate le perle della scrittura di Sebald. Queste pietre preziose sono i racconti nei racconti, le poesie, le immagini di cui sono intarsiati i romanzi.

La moltiplicazione dell'autoritratto nelle prose poetiche raccolte in *Secondo natura* è, ancora una volta, apparizione concertata di fantasmi: Grunewald che ha dipinto le ante esterne dell'altare del convento dei frati predicatori a Francoforte, la cui *Assunzione di Maria* è opera di Durer; lo sconosciuto pittore Nithart che avrebbe dipinto un San Sebastiano a Isenheim il cui volto è il ritratto fatto allo specchio a cui Grunewald avrebbe aggiunto “le ombre azzurrine e la barba”; l'astrologo di corte Johan Indagine che indica al grande pittore l'eclissi solare del 1502 – testimonianza “dell'arcano illanguidirsi di un mondo in cui la sera, che colava spettrale, si riversò in pieno giorno come in deliquio”; Thomas Munzer che giunge in Alsazia per organizzare la rivolta e la comune contadina a Munster in nome del rivoluzionario Messia Septentrionalis; l'esploratore Steller che nel 1736 si unisce alla spedizione di Bering sull'artico e muore in una natura in cui è in corso “un processo di distruzione in uno stato di pura insania”; infine l'autore stesso, che si rappresenta già deceduto e a cui si offre una essenziale visione da cinerama: i preistorici vertebrati con le ali. Tutte queste trasformazioni di un unico profilo evanescente indicano senza rappresentare, come nelle

raccolte di icone ripiegate nelle teche bizantine, i tratti di un carattere che derivano dallo scontro di luce e tenebra. “Se vedo tuttavia davanti a me in un'immagine, la nervatura della vita trascorsa, penso sempre che questo abbia a che fare con la verità”.

Da essa forse scaturisce l'inesauribile domanda “fin dove bisogna dunque retrocedere per incontrare l'inizio?”. Forse, fino al pianeta che governa la nascita. In questo caso è il freddo Saturno in cui astrologia, mistica, medicina e filosofia sono riunite, e da cui, forse, prende avvio la storia naturale della destituzione, la cui immagine è quella “di una catastrofe silenziosa che si compie, priva di echi davanti allo spettatore”.