

# RIMOZIONE E MEMORIA RITROVATA

LA LETTERATURA TEDESCA DEL NOVECENTO  
TRA ESILIO E MIGRAZIONI

a cura di

Giuseppe Dolei, Margherita Cottone,  
Lucia Perrone Capano





«WO ICH BIN, IST DEUTSCHLAND».  
NOTE SULL'ESILIO DI THOMAS MANN

*Jutta Linder*

Il 15 febbraio 1938 Thomas Mann partì da Küsnacht, in Svizzera, dove aveva trovato dimora dopo essere emigrato dalla sua patria cinque anni prima, per intraprendere un ulteriore viaggio alla volta degli Stati Uniti, il quarto per la precisione, quello che – soprattutto grazie alla chiamata da parte dell'università di Princeton – avrebbe posto le basi del suo trasferimento nel nuovo continente, realizzatosi infatti qualche mese più tardi. Il 21 febbraio, il giorno stesso del suo arrivo a New York, allorché, ancora a bordo della nave, aveva cominciato a rispondere alle domande che alcuni giornalisti americani gli ponevano<sup>1</sup>, lo scrittore diede un'intervista che apparve sul "New York Times", in cui egli lasciava cadere quella frase diventata poi così famosa: «Wo ich bin, ist Deutschland», ovvero – giacché fu tradotta dalla figlia Erika che, per l'occasione, fungeva da interprete<sup>2</sup> – «Where I am, there is Germany»<sup>3</sup>.

Certo che l'affermazione in quanto tale, se viene tolta dal contesto in cui fu pronunciata e del quale parlerò fra poco, non può non sapere un po' di presunzione. E con questo sapore, in effetti, è pure entrata nell'immaginario comune, cosa che, a sua volta, fu fortemente favorita dalle testimonianze di Heinrich Mann, il quale, nel suo grande resoconto storico del 1945, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, apre il capitolo dedicato al fratello dicendo testualmente: «Als mein Bruder nach den Vereinigten Staaten übersiedelt war, erklärte er schlecht und recht: 'Wo ich bin, ist die deutsche Kultur'»<sup>4</sup>. Travisamento, questo, dovuto evidentemente a un difetto di memoria, visto che l'autore posticipa rispetto alla data precisa il momento della dichiarazione, indicandolo come avvenuto dopo il trasferimento<sup>5</sup>. Si tratta di un travisamento che, come si vede, rafforza notevolmente l'aspetto sgradevole dell'espressione, dato che Heinrich, oltre a restringere il discorso al fenomeno cultura, aggiunge addirittura l'articolo determinativo dicendo «die deutsche Kultur».

Ancora oggi l'affermazione di Thomas Mann serpeggia nell'im-

maginario comune, sia nella versione data dal fratello che in quella originale, e lo fa spesso con quel sapore – pane per i denti di chi non si colloca nella schiera del pubblico a lui incline – di cui si diceva. Ne dà prova recentissima, in forma indiretta ma comunque palese, un articolo pubblicato sulla "Neue Zürcher Zeitung" all'inizio dell'agosto 2012, in cui si ricorda Gore Vidal, l'autore americano scomparso poche settimane prima all'età di ottantasei anni, facendo valere, tra le cose che potrebbero denotarne il marcato snobismo intellettuale, l'aver detto allorché viveva in Italia, ricalcando deliberatamente Mann: «Wo ich bin, ist Amerika»<sup>6</sup>.

Bisogna, si diceva, considerare – cosa che, naturalmente, va sempre ricordata – il contesto. Thomas Mann rispondeva, in quell'intervista del 21 febbraio 1938, alla domanda se l'esilio, al quale si era sottoposto da ormai cinque anni, significasse per lui un peso difficile. «It is hard to bear», confessa infatti, sempre tradotto dalla figlia Erika, «but what makes it easier», continua, «is the realization of the poisoned atmosphere in Germany. That makes it easier because it's actually no loss». E poi prosegue: «Where I am, there is Germany. I carry my German culture in me, I have contact with the world and I do not consider myself fallen»<sup>7</sup>.

Si trattava, come si vede, di un'affermazione che riguardava strettamente il proprio stato d'animo di esule<sup>8</sup>, la possibilità di far fronte ad eventuali squilibri psichici – e sappiamo bene che inizialmente ne ebbe di fortissimi – ripiegando sull'eredità spirituale che egli si portava dietro e che, grazie ai doni della sua forza d'immaginazione, lo faceva sentire a casa là dove aveva deciso di stabilirsi. Nessun ruolo, quindi, assunto verso l'esterno, anche se questo, va detto sin d'ora, vi si aggiunge pure come dato di fatto. Ma andiamo per ordine.

Alla confessione fatta nell'intervista, che, del resto, riprende a sua volta le parole della giornalista Dorothy Thompson (l'anno precedente essa aveva pubblicamente salutato lo scrittore durante il suo terzo viaggio negli Stati Uniti, dicendo che la sua cultura egli poteva «carry it with» ovunque andasse – «wherever you go», teneva a precisare)<sup>9</sup>, a questa confessione, dicevo, segue un'annotazione diaristica, piuttosto estesa che ci può servire a mo' di autocommento fornito dallo stesso scrittore. Scriveva Mann sempre nel 1938, a distanza di due mesi dell'arrivo a New York, allorché si era fermato per un po' di tempo a Berkeley Hills: «Was ist Heimatlosigkeit? In den Arbeiten, die ich mit mir führe, ist meine Heimat. Vertieft in

sie, erfahre ich alle Traulichkeit des Zuhause-seins. Sie sind Sprache, deutsche Sprache und Gedankenform, persönlich entwickeltes Überlieferungsgut meines Landes und Volkes». E conclude, appunto: «Wo ich bin, ist Deutschland»<sup>10</sup>.

Quanto allo spirito con il quale lo scrittore aveva pronunciato la sua frase, non dovrebbero, quindi, esserci più dubbi. Vediamo ora il quadro della situazione a cui egli, parlando in quella maniera, si riferisce. È vero che all'inizio – dobbiamo prendere il discorso un po' alla larga – l'esilio per Thomas Mann era stato particolarmente traumatico, molto di più, come sostengono il figlio Klaus e il fratello Heinrich, di quanto fosse stato nel loro caso e in quello di tanti altri connazionali<sup>11</sup>. E dell'intensità con cui egli aveva vissuto il trauma nei primi tempi ci rendono testimonianza, ancora una volta, i suoi diari in termini di «seelischer Wurzelhautentzündung»<sup>12</sup> o di «Furcht, die vernünftige Besinnung zu verlieren»<sup>13</sup>. D'altra parte, però, è pure vero che, nella sua personale condizione di esule, l'autore si trovava in una situazione assai vantaggiosa, se parliamo dei fattori esterni, che non devono per nulla essere sottovalutati. L'indipendenza economica era sicura sin da subito, e anche con risorse generose<sup>14</sup>. La cittadinanza tedesca, che perdette nel dicembre del 1936, poté surrogarla con quella che, addirittura in anticipo, gli venne conferita dalla Cecoslovacchia<sup>15</sup> (più tardi poi dagli stessi Stati Uniti d'America)<sup>16</sup>. Al titolo di dottore *honoris causa* revocato dall'università di Bonn in seguito alla perdita della cittadinanza tedesca<sup>17</sup> poté rimediare ampiamente con quei tanti altri che ottenne dall'estero<sup>18</sup> (e, anche in questo caso, in anticipo grazie a quello che ricevette dall'ateneo di Harvard nel 1935)<sup>19</sup>. E, quanto alla circolazione delle proprie opere, ebbe la fortuna di non dover solo servirsi degli organi di pubblicazione stranieri, ma anche e soprattutto del suo editore di sempre, dato che Bermann Fischer iniziò a stampare fuori patria<sup>20</sup>, esule anche lui, giusto nel momento in cui allo scrittore arrivò, sempre nel 1936, il divieto da parte della censura nazista<sup>21</sup>.

Ma avvantaggiato Thomas Mann risultava non solo per quelle circostanze esterne che lo aiutavano a combattere, da esule di riguardo, lo *Heimatverlust* che comunque – e in specie l'annullamento della cittadinanza<sup>22</sup> – per molto tempo gli gravò. Subentrava nel suo caso, come congiuntura felicissima, anche la natura della propria tempra artistica, la quale volgeva, e in maniera progressiva, dallo *Zauberberg* in poi, verso esaltanti giochi di autoidentificazione, operazioni immaginarie atte ad una proficua elaborazione, con la

patria assente, delle personali radici spirituali. Spicca fra queste, in maniera da sovrastare ogni singola applicazione nelle varie opere, il suo rispecchiarsi nella figura di Goethe, che, dopo essersi incamminato sulle tracce di personaggi considerati propri maestri quali Tolstoj, Schopenhauer e Nietzsche<sup>23</sup>, prende le mosse in grande stile esattamente con il romanzo di Davos<sup>24</sup>. E proprio nel periodo in cui ci troviamo, vale a dire quello riguardante l'affermazione «Wo ich bin, ist Deutschland», siamo di fronte alla suprema espressione di questo processo (rimasto, comunque, sempre attivo fino alla morte dello scrittore), alla realizzazione cioè di *Lotte in Weimar*. Quel «Sich vergraben und schürfen besessener Sympathie»<sup>25</sup> con cui Mann dichiaratamente si dedica, muovendosi in mezzo a una mole di fonti<sup>26</sup> che solo il *Faustus* poteva ancora superare<sup>27</sup>, all'impresa di resuscitare il poeta di Weimar, a volerlo, come dice, «persönlich wandeln lassen»<sup>28</sup>, significava nello stesso tempo cullarsi lui stesso, facendosene portavoce, in questa insigne identità<sup>29</sup>. Quanto gli fosse potuta servire, tra le altre cose, tale immedesimazione a stabilire i presupposti di un sentirsi a casa là dove egli si trovava, è facile da immaginare, e un'idea dell'effetto che il procedimento, a suo tempo, aveva avuto anche agli occhi altrui ce la dà una testimonianza del figlio Klaus. Questi, infatti, delle letture che il padre faceva (e di come fosse solito farle) dei lavori in corso per il romanzo di *Lotte* – precisamente della stesura del settimo capitolo iniziata nell'ottobre dell'anno in cui ci troviamo, capitolo che fa apparire Goethe in persona per la prima volta – ricorda quanto segue:

Ich erinnere mich des Weihnachtsabends (Weihnachten 1938! das Christfest des Wartejahres!), an dem der Vater uns Teile aus dem siebenten Kapitel der 'Lotte in Weimar' las. Welch sonderbarer Klang erfüllte da unseren etwas zu großen, gar zu pompösen 'living room' in Princeton, New Jersey! Welch geisterhafte Musik! Welch magisches Geraune! Goethe sprach. Goethe träumte, sinnierte, meditierte. Er saß vor uns, ward uns gegenwärtig im heilig-nüchternen Licht der Morgenstunde. Sein Arbeitstag begann, einer seiner sehr vielen, fast unzähligen, gesegneten und schweren Arbeitstage. Es kamen der Barbier, der Sohn, der Kammerdiener; er redete zu ihnen; wir hörten, was er sagte, geisterhafter Laut! Er blieb allein; wir durften ihn belauschen; magische Indiskretion enthüllte sein Geheimnis. Goethe vertraute uns seine Sorgen an, auch seine Ahnungen, Fragmente seiner Weisheit, etwas von seinem Glück. Seltsame Konfession unterm Lichtenbaum! Wir naschten amerikanisches Ge-

bäck, eine heimatlose Familie in fremdem Land, das Heimat werden sollte. Und der Genius der verlorenen Heimat, der deutsche Mythos sprach...<sup>30</sup>

Volendo ora riprendere l'argomento dell'altro senso in cui intendere il «Wo ich bin, ist Deutschland», risulta evidente, come ho già accennato, che Mann, benché non si fosse espresso in quella maniera, si era orientato di fatto in tale direzione, in forma di programma dunque, giacché il suo stesso *Repräsentantentum*, al quale sin dai tempi dei *Buddenbrooks* cercava di far fronte<sup>31</sup>, si basava, appunto, sul compito di trasmettere quello spirituale «Überlieferungsgut» di cui poteva disporre. E che seguisse questa strada, dal momento in cui la Germania era caduta sotto la dittatura nazista, con un intento decisamente politico, lo disse egli stesso senza mezzi termini, scrivendo in una lettera a René Schickele del maggio 1934: «Sie und ich und mein Bruder, von dessen Henri IV ich viel erwarte, müssen unsere Sache sehr gut machen, damit man einmal sagt, wir seien in dieser Zeit das eigentliche Deutschland gewesen»<sup>32</sup>. Non erano dunque solo, come in genere si pensa, gli interventi da publicista con i quali egli si cimentava nel rappresentare un'altra Germania rispetto a quella imbarbarita che si offriva allora agli occhi del mondo, non erano solo i suoi discorsi da «demokratischer Wanderredner»<sup>33</sup>, i vari saggi di analisi dell'attualità politica, gli stessi radiogrammi «*Deutsche Hörer!*» rivolti da oltreoceano ai propri connazionali attraverso Radio Londra<sup>34</sup>; è stata invece l'intera sua produzione ad essere posta da Thomas Mann sotto l'insegna di tale programma, anche l'opera poetica, inclusa quella parte – ed è la maggiore nel suo complesso – che non si impegnava in soggetti politici. Tanto è vero che l'affermazione contenuta nella lettera a Schickele si riferisce al terzo volume dello *Joseph*<sup>35</sup>.

Ma quella forma di rappresentanza di cui stiamo parlando non era per Mann soltanto una proposta; la sua era, nello stesso tempo, anche una risposta all'esigenza con cui la stessa *Öffentlichkeit* si faceva avanti. Schickele, per citarlo di nuovo, con il quale lo scrittore si scambiava pareri su tale materia, l'aveva già previsto in qualche modo quando, prima che Mann partisse per il suo quarto viaggio in America, gli aveva scritto: «Ihre Vortragsreise wird sich also unter welthistorischem Wetterleuchten vollziehen, und ich vermute dass Sie viel mehr in Ihre Rolle *hineinwachsen*, als Sie es noch vor kurzem gedacht haben»<sup>36</sup>. Dell'attribuzione di questa «Rolle» del resto, le

tante iniziative da parte estera di cui sappiamo, i conferimenti di titoli accademici *honoris causa*, gli inviti a conferenze pubbliche, i ricevimenti alla Casa Bianca (persino in forma privata), il coinvolgimento nelle trasmissioni della BBC, non sono altro che la concreta espressione, di modo che siamo autorizzati a parlare, nel nostro caso, di una dinamica dialettica.

Anche in maniera più specifica ne siamo autorizzati, vale a dire per quanto riguarda la *Goethe-Nachfolge* di Thomas Mann. Non era solo un'immagine che egli comunicava di sé a partire dal primo dopoguerra, e con insistenza dal *Goethejahr* 1932 in poi<sup>37</sup>, quella che lo vestiva dei panni di suo erede spirituale. Perché pure qui incontriamo il fenomeno di una corrispondente attesa pubblica se, a tal riguardo, consultiamo le fonti. Preziosissimi risultano, ancora una volta, i diari dello scrittore, in cui troviamo annotazioni del tipo «immer öftere[s] Wiederkehren der Verbindung meines Namens mit dem Goethes»<sup>38</sup>, oppure, sempre in seguito a tale collegamento, un bilancio come questo: «Es kommt darauf an, sein Leben subjektiv, im Spiel, möglichst hoch zu steigern. Geschieht das mit Phantasie und Intensität, so werden andere veranlaßt, an dem Spiel teilzunehmen»<sup>39</sup>.

Quanto alla parte della *Öffentlichkeit* riguardante tale «Spiel», anche nella sua forma seria di voler creare punti di riferimento spirituale in contrapposizione alla barbarie nazista, risulta particolarmente significativo un episodio collegato ai processi di Norimberga. Fu citato da parte del procuratore britannico un brano di *Lotte in Weimar*, quelle righe cioè del settimo capitolo in cui Thomas Mann mette in bocca al suo Goethe una splendida invettiva contro il *Volkscharakter* tedesco, passo riportato durante il dibattimento<sup>40</sup> in buona fede, vale a dire senza consapevolezza della sua vera provenienza, giacché il testo su cui l'accusa si basava risultava per essa un estratto dai discorsi del poeta di Weimar con Riemer, come, in effetti, l'avevano fatto passare, a suo tempo, certi oppositori del regime, i membri della *Weißer Rose* probabilmente, nei propri volantini<sup>41</sup>. Non è lo scalpore, ben noto fra l'altro<sup>42</sup>, che qui ci interessa, bensì il retroscena della vicenda in rapporto alla stessa resistenza. Per quest'ultima, che del resto usava citare, per dare maggior autorità alle sue comunicazioni, i grandi intelletti della tradizione tedesca (e tra questi, a parte Goethe, anche Schiller)<sup>43</sup>, valeva quindi, alla stessa maniera, pure il Goethe presentato da Mann, ovvero, appunto, lo stesso Mann, dato che la sua operazione testuale era trasparente.





Thomas Mann, 1950 circa

Se Thomas Mann, in una maniera o nell'altra, rappresentava nella propria persona l'idea di una Germania alternativa, c'è da chiedersi come si conformi a quest'idea la sua teoria del fenomeno nazista. Si tratta dell'analisi, anch'essa nota agli studiosi del settore, che egli in grande stile propone nel suo discorso *Deutschland und die Deutschen*, ma che già sin dall'inizio degli anni Quaranta un po' qua e un po' là aveva abbozzato<sup>44</sup>, e cioè il ragionamento secondo il quale non esistevano due Germanie, una cattiva ed una buona, bensì una sola, la cui faccia negativa risultava l'equivalente perverso di quella buona. Testualmente dice: «Das böse Deutschland, das ist das fehlgegangene gute, das gute im Unglück, in Schuld und Untergang. Darum ist es für einen deutsch geborenen Geist auch so unmöglich, das böse, schuldbeladene Deutschland ganz zu verleugnen und zu erklären: 'Ich bin das gute, das edle, das gerechte Deutschland im weißen Kleid, das böse überlasse ich euch zur Ausrottung'»<sup>45</sup>.

Sembra che ci sia contraddizione se da un lato lo scrittore, visto l'impegno di cui parla a Schickele, dà per presupposta, come risulta pure logico, la possibilità di concepire «ein eigentliches Deutschland», una Germania buona quindi, e se dall'altro lato nega l'eventualità della sua esistenza quando affronta il fenomeno a livello teorico. Il punto però, a mio avviso, è giusto qui, nel fatto cioè

che si tratta di ragionamento teorico, giacché è questo il luogo dove spiegare l'atteggiamento di responsabilità civile da cui l'intellettuale non può, e non vuole, esimersi<sup>46</sup>. E pure questo, il sentirsi cioè corrispondente grazie alla «Innerlichkeit»<sup>47</sup> che contraddistingue, come egli sostiene, l'anima tedesca nel bene e nel male, lo fa assurgere, ancora una volta, a rappresentante dell'altra Germania.

Tocchiamo, infine, un ulteriore punto. Come su tanti altri fronti, anche riguardo al proprio essere esule Mann segue una notevole evoluzione. Il legame con la patria si allenta, subentra un crescere della repulsione<sup>48</sup>, soprattutto a partire dall'inizio della guerra, di fronte a cui risulta difficile pensare che egli avesse ancora in mente un concetto come quello espresso dall'affermazione «Wo ich bin, ist Deutschland»<sup>49</sup>. E, in effetti, la volta che si prospettò la possibilità del ritorno con la fine del regime – e fu la volta in cui venne espressamente invitato a tornare da una voce autorevole come quella di Walter von Molo, ex presidente della *Preußische Akademie der Künste* – la questione per lui non si pose neppure<sup>50</sup>. La collocazione geografica per la sua personale esistenza aveva perso di significato, e la prima occasione in cui mise di nuovo piede nella sua patria, nell'anno goethiano 1949, egli la visse infatti «als ob es», così letteralmente, «in den Krieg ginge»<sup>51</sup>. Insomma, se togliamo l'aspetto "sgradevole" attribuito all'affermazione di cui all'inizio, aveva ragione il fratello Heinrich sostituendo alla parola «Deutschland» l'espressione «deutsche Kultur». Molto probabile anche che l'abbia detto – perché siamo, con *Ein Zeitalter wird besichtigt*, nel 1945 – da questa ottica temporale, avendo nel frattempo dimenticato i dettagli di prima. E, se le cose stessero così, il descritto travisamento risulterebbe anch'esso una messa a punto della nuova situazione.

L'esperienza dell'esilio, fatto interessantissimo, porta dunque Thomas Mann a una revisione radicale dell'idea di nazione in sé. Già nel 1941, in un discorso pubblicato originariamente in inglese col titolo *Germany's Guilt and Mission*, parla di indebolimento del fenomeno "nazione" dicendo: «Was sich verstärkt, ist das Gefühl, daß das Nationale ausgespielt hat, daß die Zeit der Nationalstaaten und Nationalkulturen sich rasch ihrem Ende nähert und daß dieser Krieg, der weit mehr die Geister scheidet als die Nationen, das Instrument ihrer Auflösung ist»<sup>52</sup>. E, nell'ultimo suo radiomesaggio *Deutsche Hörer!* mandato in onda alla fine del 1945, una sorta di postilla all'intera impresa degli appelli – oltre una cinquantina – lanciati via etere ai tedeschi nel corso della guerra, dichiara tassa-

tivamente: «Alles Nationale ist längst Provinz geworden»<sup>53</sup>. Così lo scrittore, anni prima ancora dell'inizio dei passi ufficiali volti ad una integrazione europea – parlo degli accordi tra De Gasperi, Schuman e Adenauer – intravede la dinamica degli sviluppi futuri, mostrandosi, accanto al suo essere *Bewahrer*, nello stesso tempo anche anticipatore.

### Note

- <sup>1</sup> «Gestern Morgen», recita il diario dello scrittore in data 22 febbraio 1938, «die übliche sehr allmähliche Ankunft, nach einer Nacht, deren erste Hälfte stark bewegt. Nach dem Eintritt überraschender Eintritt Erikas in die Kabine. Dann Journalisten, Interviews». THOMAS MANN, *Tagebücher 1937-1939*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 2003, p. 180. D'ora in avanti questa edizione verrà riportata con la sigla Tb. Si adottano inoltre le seguenti abbreviazioni: Br per *Id.*, *Briefe*, I-III, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt a. M. 1962-65; DüD per *Dichter über ihre Dichtungen*, XIV: *Thomas Mann*, I-III, hrsg. von Hans Wyslasing unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München/Frankfurt a. M. 1975-1981; GKFA per THOMAS MANN, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hrsg. von Heinrich Detering u.a. in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich, Frankfurt a. M. 2001 ss.; GW per *Id.*, *Gesammelte Werke*, I-XIII, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1974; TMA per Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.
- <sup>2</sup> Rinvio, ancora una volta, alle annotazioni diaristiche (22 febbraio 1938) in riferimento al giorno dell'arrivo a New York. Tb 1937-1939, p. 181.
- <sup>3</sup> Vedi l'articolo *Mann finds U. S. sole peace hope*, in "The New York Times", 22 febbraio 1938, p. 13. Un facsimile dell'intera intervista viene offerto dal pertinente e circostanziato saggio di VOLKMAR HANSEN «Where I am, there is Germany». *Thomas Manns Interview vom 21. Februar 1938 in New York*, in *Textkonstitution bei mündlicher und schriftlicher Überlieferung. Basler Editoren-Kolloquium 19.-22. März 1990*, hrsg. von Martin Stern unter Mitarbeit von Beatrice Grob, Wolfram Groddeck u. Helmut Puff, Tübingen 1991, pp. 176-188, qui p. 177.
- <sup>4</sup> HEINRICH MANN, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Berlin-Weimar 1973, p. 215. Separatamente egli pubblicò questo capitolo della sua autobiografia anche sul numero di giugno 1945 della rivista "Die neue Rundschau". Esso viene riportato in *Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891-1955*, hrsg. mit einem Nachwort u. Erläuterungen von Klaus Schröter, Hamburg 1969, pp. 327-332.
- <sup>5</sup> Fu precisamente il 15 settembre 1938 che lo scrittore lasciò la sua residenza svizzera. Arrivò a New York il 24 settembre, dopo un breve soggiorno a Parigi.

- Per l'esatta ricostruzione delle date vedi GERT HEINE / PAUL SCHOMMER, *Thomas Mann Chronik*, Frankfurt a. M. 2004, pp. 330 s.
- <sup>6</sup> STEFANA SABIN, *Grandseigneur mit spitzer Zunge. Der amerikanische Schriftsteller Gore Vidal ist im Alter von 86 Jahren in Hollywood gestorben*, in "Neue Zürcher Zeitung", n. 177, Feuilleton, 2 agosto 2012, p. 17. Lo scrittore americano, d'altra parte, non era neanche uno sconosciuto per lo stesso Mann, come si evince, di nuovo, dai diari di quest'ultimo. Cfr. le ripetute annotazioni riguardo al romanzo di Vidal *The city and the pillar*, verso la fine del novembre 1950, in Tb 1949-1950, pp. 293 ss.
- <sup>7</sup> *Mann finds U. S. sole peace hope*, cit.
- <sup>8</sup> Così sostiene anche VOLKMAR HANSEN nel suo commento all'intervista del 21 febbraio 1938: «Die Formulierung 'Where I am, there is Germany' ist Ausdruck einer Bindung, die das Ich mit den kulturellen Traditionen der eigenen Nation eingegangen ist und nicht auflösen kann, wenn diese Nation sich selbst entstellt und dem Nationalismus ausliefert», in «*Where I am, there is Germany*», Cit., p. 183. Si rimanda inoltre, nel nostro contesto, alle fondamentali considerazioni intorno all'esilio di Thomas Mann – sviluppate, in questo caso, con riferimento alle sopraccitate parole del fratello Heinrich – da parte di HELMUT KOOPMANN in *Das Phänomen der Fremde bei Thomas Mann. Überlegungen zu dem Satz: «Wo ich bin, ist die deutsche Kultur»*, in *Leben im Exil. Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland 1933-1945*, in Verbindung mit Walter Hinck u.a. hrsg. von Wolfgang Frühwald u. Wolfgang Schneider, Hamburg 1981, pp. 103-114 (Historische Perspektiven, XVIII).
- <sup>9</sup> Cit. da DONALD ARTHUR PRATER, *Thomas Mann. A Life*, Oxford 1995, p. 266 s. L'articolo fu scritto dalla Thompson in seguito al discorso tenuto da Mann, durante il suo terzo viaggio in America, il 21 aprile 1937. Cfr. la testimonianza dello stesso Mann in *Bekennnis zum Kampf für die Freiheit*, GW XIII, pp. 600 ss.
- <sup>10</sup> TMA, Mp X/154 a braun. Il testo del manoscritto viene riprodotto in HERBERT LEHNERT, *Thomas Mann in Exile 1933-1938*, in "The Germanic Review", XXXVIII (1963), pp. 277-294, qui p. 291.
- <sup>11</sup> E questo, ovviamente, per l'eccezionale amore – si badi solo alla frequenza con cui ricorre la parola "Deutschland" nei saggi delle *Betrachtungen eines Unpolitischen* – che l'aveva legato fino ad allora alla propria patria. Il figlio Klaus, infatti, sottolinea in una lettera a Eva Hermann del 27 aprile 1933 come per il padre l'esilio risultasse «besonders scheußlich», aggiungendo «er kann nicht umhin, sich irgendwie verantwortlich für Deutschland zu fühlen, und eigentlich kann er ja ohne Deutschland nicht leben». KLAUS MANN, *Briefe und Antworten*, I: 1922-1932, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1975, p. 87. E, con lo stesso tono, HEINRICH MANN spiega nella retrospettiva del suo *Ein Zeitalter wird besichtigt*: «Ihn mußte mehr als die meisten, sein Deutschland enttäuschen. Was es seither aus sich gemacht hat – oder wie es erlaubt hat, daß man es zeige –, Feind der Vernunft, des Gedankens, des Menschen: ein Anathem, das traf ihn persönlich, je später es ihn traf. Er fühlte sich verraten». Cit., p. 221.
- <sup>12</sup> 4 novembre 1933, Tb 1933-1934, p. 241.
- <sup>13</sup> 18 marzo 1933, ivi, p. 9. Per rendere maggiormente l'idea del particolare stato d'animo dello scrittore si riporta, del secondo esempio qui citato, l'intera annotazione: «Nach dem Erwachen zunehmender Erregungs- und Verzagtheitszustand, krisenhaft, von 8 Uhr an unter K's Beistand. Schreckliche Excita-

tion, Ratlosigkeit, Muskelzittern, fast Schüttelfrost u. Furcht, die vernünftige Besinnung zu verlieren», ivi, pp. 8 s. Per ulteriori informazioni a tal proposito si rimanda al sensibilissimo ragionamento di THOMAS SPRECHER in *Thomas Mann im Schweizer Exil 1933-1938*, in "Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich", XXIII (1989-1990), pp. 5-27. Sprecher, in effetti, definisce il linguaggio dei diari manniani di allora «Abbeviatur einer Phänomenologie des Schocks», e aggiunge: «Der Körper machte die Krise mit. Wer Thomas Mann sah, fand ihn angegriffen, abgemagert, krank und gealtert; daß sein Haar ergraute, mußte er einem ungerührten Spiegel selbst entnehmen. Täglich setzten die öffentlichen Dinge der Gesundheit zu. Appetit- und Schlaflosigkeit plagten. Todesgedanken, das 'Gefühl des Alters und der Todesnähe' [...], kamen immer wieder hoch. 'Wird mein Ende elend sein?'», ivi, pp. 6 s.

- <sup>14</sup> Ciò grazie, innanzi tutto, agli investimenti bancari in Svizzera (gran parte degli introiti del Premio Nobel ottenuto nel 1929), ai diritti che continuavano – sul mercato tedesco fino al 1936 – a provenirgli dalla vendita delle sue opere e, infine, anche alle entrate derivanti dalle numerose letture pubbliche tenute all'estero, nei posti più svariati. Per ulteriori dettagli si veda, sempre in SPRECHER, il capitoletto «Finanzielles», ivi, pp. 19-22.
- <sup>15</sup> Il 1° ottobre 1936 – grazie soprattutto alle iniziative prese dal rappresentante comunale di Proseč, Rudolf Fleischmann – Thomas Mann diventò cittadino ceco. Rinvio, ancora una volta, agli studi di THOMAS SPRECHER, in questo caso al saggio *Deutscher, Tschechoslowake, Amerikaner. Zu Thomas Manns staatsbürgerlichen Verhältnissen*, in "Thomas Mann Jahrbuch", IX (1996), pp. 303-337, in part. pp. 314-318.
- <sup>16</sup> Precisamente il 23 giugno 1944, previo, però, appropriato esame delle qualità di *citizen* americano presso le autorità della città di Los Angeles. Cfr. ivi, pp. 329 ss.
- <sup>17</sup> Un facsimile della lettera con cui il Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bonn gli aveva revocato, in data 19 dicembre 1936, il titolo di dottore *honoris causa* si trova in *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*, hrsg. von Hans Wysling u. Yvonne Schmidlin, Frankfurt a. M. 1997, p. 336. Importante, a tal proposito, la replica dello scrittore (1° gennaio 1937), nella quale, fra l'altro, egli lascia cadere la famosa frase: «Ich bin weit eher zum Repräsentanten geboren als zum Märtyrer [...]», GW XII, p. 787.
- <sup>18</sup> Molto significativa, riguardo all'accumularsi di tali onorificenze, risulta l'annotazione della figlia Erika allorché il padre, nel maggio 1955 (quindi poco prima di morire), ricevette il titolo da parte dell'università di Jena: «Während ich packe und nach Wagen schaue, wird Z. im Schloß zum Ehrendoktor promoviert. Sein siebzehnter? (Nachschauen!)». ERIKA MANN, *Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater*, Frankfurt a. M. 2005, p. 54.
- <sup>19</sup> Il 20 giugno, per la precisione. Cfr. HEINE / SCHOMMER, *Thomas Mann Chronik*, cit., p. 283. Per dettagli vedi il diario dello scrittore – Thomas Mann ricevette tale titolo della Harvard University insieme ad Albert Einstein – in data 21 giugno 1935, Tb 1935-1936, p. 122.
- <sup>20</sup> Dopo la morte di Samuel Fischer, avvenuta nell'ottobre 1934, Gottfried Bermann prese in mano la gestione della casa editrice, ma dovette, per riaprire l'attività editoriale all'estero (dapprima in Austria, nel 1936), cedere più della metà dei diritti a Peter Suhrkamp (vedi, per questo particolare, l'importante studio di GIUSEPPE DOLEI, *Peter Suhrkamp*, in "Belfagor", 53 (1998), fasc. 1, pp. 55-68).

A Stoccolma la Bermann-Fischer, come oramai essa si chiamava, lavorò con l'appoggio della Bonnier a partire del 1938, e successivamente, negli Stati Uniti, con la collaborazione della Landshoff. Durante gli anni della guerra il genero di Samuel mantenne comunque, sotto la protezione dell'editore svedese, pure l'azienda a Stoccolma. Per la storia della casa editrice in generale si rimanda a PETER DE MENDELSSOHN, *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt a. M. 1970.

<sup>21</sup> Cfr. SPRECHER, *Thomas Mann im Schweizer Exil*, cit., p. 26.

<sup>22</sup> Ancora nel 1947, in una lettera a Max Rychner del 26 ottobre, Mann torna a parlarne in termini di autodifesa dichiarando a proposito del suo ultimo romanzo, il *Faustus* appena pubblicato: «Vielleicht lehrt er sie [i tedeschi] doch, daß es ein Irrtum war, einen Deserteur vom Deutschtum in mir zu sehen», Br II, p. 562.

<sup>23</sup> Si cita, come messa a punto da parte dello stesso Mann, una nota sua dichiarazione fatta in uno dei discorsi tenuti in occasione dei festeggiamenti del *Goethejahr* 1932, in particolare nell'allocuzione per l'inaugurazione del ristrutturato *Goethe-Museum* di Francoforte: «Es gab kein Vorbild in der Geisteswelt, in dessen Anblick ein solches Vertrauen, eine solche rückhaltlose Hingabe, ein so tiefes Einverständnis möglich gewesen wäre wie hier. Es gab Bewunderung, Faszination, Leidenschaft; es gab Interessantestes, an das man sich zeitweise verlieren mochte, um es zu erkennen und unendliche Anregung davonzutragen. Es gab etwa Wagner, Nietzsche, Schopenhauer, Tolstoi ... Aber hier wie überall waren Vorbehalte, reizvolle Zweifel, skeptische Einwände, passioniertes Mißtrauen ... Nicht so bei Goethe. Er war das Vor-Bild in einem andern und letzten Sinn, das Ur-Bild, das Über-Bild [...]», GW X, p. 328.

<sup>24</sup> A differenza di quanto generalmente si sostiene nella critica specifica, che tende, soprattutto in tempi recenti, a indicare per gli inizi di questa *imitatio* l'anno della prima stesura di *Goethe und Tolstoi*, quindi il 1921, insisto su una loro collocazione proprio nel periodo in cui lo scrittore, dopo aver terminato le *Betrachtungen eines Unpolitischen*, riprende il lavoro poetico verso la fine della Prima guerra mondiale. Per la documentazione relativa rinvio al mio «*Vaterspiel*». *Zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge*, Soveria Mannelli 2009, pp. 69-112.

<sup>25</sup> Queste le parole con cui Mann, da autore di *Lotte in Weimar*, caratterizza l'immersersi da parte di Goethe nel mondo spirituale del suo modello persiano del *Divan*, Hafis. L'intero passo recita: «Kontaktnahme, tiefes Wort, viel aussagend über unsere Art und Weise, dies bohrende Sich vertiefen in Sphäre und Gegenstand, ohne das mans nicht leistete, dies Sich vergraben und schürfen besessener Sympathie, die dich zum Eingeweihten macht der liebend ergriffenen Welt, sodaß du mit freier Leichtigkeit ihre Sprache sprichst und niemand das studierte Détail vom charakteristisch erfundenen soll unterscheiden können», GKFA 9.1, p. 332. Che si tratti, nello stesso tempo, di una descrizione del proprio avvicinamento a Goethe, è più che palese, giacché Mann, nel resoconto sull'avanzamento della sua officina poetica nei diari, riprende, rivolto a se stesso, alcuni elementi del brano appena riportato. Cfr. le annotazioni del 6 settembre 1939, Tb 1937-1939, p. 465.

<sup>26</sup> Quanto alla vastità delle fonti, sia primarie che secondarie, che Mann aveva studiato per la composizione del suo romanzo su Goethe, si vedano le pagine relative nel commento all'opera in GKFA 9.2, pp. 69-126. Per le particolarità del metodo adottato dallo scrittore – un continuo assorbire di materiali di sussidio man mano che la stesura dell'opera andava avanti, un alternarsi di lettura e

- scrittura a mo' di sistole e diastole, per dirla con lo stesso Goethe – si veda, ancora una volta, il mio «*Vaterspiel*», cit., pp. 138-154.
- <sup>27</sup> «Bei kaum einem seiner Werke», osserva a tal proposito RUPRECHT WIMMER nel suo importante *Kommentarband* al *Faustus*, «schöpft Thomas Mann aus so vielen Quellen wie beim *Doktor Faustus*, und kaum eines hat aufgrund seiner Konzeption Quellen aus so verschiedenen Bereichen nötig. Das Prinzip der Montage scheint im überschauenden und Rechenschaft ablegenden Altersroman auf die Spitze getrieben», GKFA 10.2, p. 60.
- <sup>28</sup> Lettera a Alfred Neumann del 28 dicembre 1937, Br II, p. 40. Vedi anche la lettera a Kuno Fiedler del 21 ottobre 1936 (“*Blätter der Thomas Mann Gesellschaft Zürich*”, XI, p. 19) e quella a Anna Jacobson del 13 novembre 1936, Br I, p. 430.
- <sup>29</sup> Significativo quanto lo stesso Mann ricorda a tale riguardo nelle sue lettere. Così, per esempio, in una a Marianne Wallenberg del 21 aprile 1941: «Mir ist es das teuerste meiner Bücher. Ich habe es darin wie mein Joseph gemacht und den Gott gespielt. Aber es ist ein primitives Gesetz, daß, wer einen Gott spielt, immer auch ein wenig zum Gotte *wird* – und das vergißt man nicht», DüD II, p. 499. Vedi anche le lettere a Samuel Singer del 12 maggio 1941, *ibid.*, a Harry Slochower del 30 agosto 1941, nonché a una destinataria sconosciuta del 26 agosto 1941, *ivi*, p. 500.
- <sup>30</sup> KLAUS MANN, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, mit einem Nachwort von Frido Mann, 17. Aufl., Reinbeck bei Hamburg 2005, pp. 542 s.
- <sup>31</sup> Così dice lo stesso Mann, con riferimento al suo primo romanzo, in una lettera a Heinrich del 27 febbraio 1904, parlando del suo debutto mondano in casa Pringsheim: «Zum ersten Mal seit den 18 Auflagen war ich in großer Gesellschaft und hatte in der anstrengsten Weise zu repräsentieren. Leute gingen um mich herum, beguckten mich, ließen sich mir vorstellen, horchten auf das, was ich sagte. Ich glaube, ich habe mich nicht übel gehalten. Ich habe im Grunde ein gewisses fürstliches Talent zum Repräsentieren [...]». GKFA 21, p. 271.
- <sup>32</sup> Lettera del 16 maggio, Br I, p. 360.
- <sup>33</sup> Per l'espressione vedi la lettera a Ferdinand Lion del 13 marzo 1952, Br III, p. 248.
- <sup>34</sup> Rinvio, per più dettagliate informazioni sulla storia di questi appelli radiofonici al mio commento in THOMAS MANN, *Ascoltatori tedeschi! Cinquantacinque radiomessaggi alla Germania*, nella traduzione di Cristina Baseggio, note al testo, postfazione e cura di Jutta Linder, Bologna 2006.
- <sup>35</sup> Cfr., ancora una volta, Br I, p. 360.
- <sup>36</sup> Lettera a Mann del 9 gennaio 1938, in *Jahre des Unmuts. Thomas Manns Briefwechsel mit René Schickele 1930-1940*, (*Thomas-Mann-Studien*, X), hrsg. von Hans Wysling u. Cornelia Bernini, Frankfurt a. M. 1992, p. 126.
- <sup>37</sup> Si fa presente che Mann partecipò ai festeggiamenti per il centenario della morte di Goethe con ben quattro contributi: tre discorsi, oltre a quello già ricordato per il *Goethe-Museum* di Francoforte, i due *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* e *Goethe's Laufbahn als Schriftsteller* (GW IX, pp. 297-332 e pp. 333-362) e un saggio su Goethe, *An die japanische Jugend* (GW IX, pp. 282-296).
- <sup>38</sup> 2 dicembre 1938, Tb 1937-1939, p. 327.
- <sup>39</sup> 8 novembre 1935, Tb 1935-1936, p. 203. L'annotazione si riferisce ad una associazione che si era fatta – e Mann ne aveva notizia – del proprio *Joseph* con il

*Faust* di Goethe. Vedi, infine, anche la lettera dello scrittore a Fritz Kaufmann del 3 febbraio 1943, in cui dice: «Ich sehe mit lächelnder Genugtuung, wie sehr es mir auf die Dauer gelungen ist, die Goethe-Assoziation heraufzurufen und andere, gleich mir selbst, in meinem Leben und Werk einen persönlichen Beitrag zur Unsterblichkeit Goethes erblicken zu lassen», Br II, p. 295.

<sup>40</sup> Citiamo il passo in questione dagli atti processuali ristampati: «Das Schicksal wird sie schlagen, weil sie sich selbst verrieten und nicht sein wollten, was sie sind. Daß sie den Reiz der der Wahrheit nicht kennen, ist zu beklagen, daß ihnen Dunst und Rauch und berserkerisches Unmaß so teuer ist, ist widerwärtig, – daß sie sich jedem verrückten Schurken gläubig hingeben, der ihr Niedrigstes aufruft, sie in ihren Lastern bestärkt und sie lehrt, Nationalität als Isolierung und Bosheit zu begreifen, ist miserabel». *Der Prozeß gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem internationalen Militärgerichtshof. Nürnberg 14. November 1945-1. Oktober 1946, XIX: Amtlicher Text in deutscher Sprache. Verhandlungsniederschriften 19. Juli 1946-29. Juli 1946, Nürnberg 1948, Nachdruck München/Zürich 1984, p. 592.* «Mit welcher prophetischer Stimme», così chiude il procuratore la sua presunta citazione goethiana, «hat er gesprochen – denn dies hier sind die wahnwitzigen Schurken, die genau diese Dinge ausgeführt haben, *ibid.*». Solo di pochissimo – l'aggiunta della breve frase introduttiva nonché una omissione alla fine dell'ultima – il testo citato diverge dal passo originale di *Lotte in Weimar*, cfr. GKFA 9.1, p. 327.

<sup>41</sup> «Schon während des Krieges», spiega lo stesso Mann nel suo *Die Entstehung des Doktor Faustus*, «hatten einzelne Exemplare des Romans, aus der Schweiz eingeschmuggelt, in Deutschland kursiert, und Hasser des Regimes hatten aus dem großen Monolog des Siebenten Kapitels, worin das Authentische und Belegbare sich ununterscheidbar mit dem Apogryphen, wenn auch sprachlich und geistig durchaus Angepaßten mischt, einzelne dem deutschen Charakter recht nahtretende und Unheil prophezeiende Dikta ausgezogen, sie vielfältigt und sie unter dem Tarntitel 'Aus Goethes Gesprächen mit Riemer' als Flugblatt unter die Leute gebracht. Ein Durchschlag davon, oder die Übersetzung des eigenartigen Falsums war dem britischen Ankläger im Nürnberger Prozeß, Sir Hartley Shawcross, vorgelegt worden [...]», GW XI, p. 274.

<sup>42</sup> Vogliamo comunque qui ricordare le delucidazioni offerte da Mann sempre nel suo saggio sul *Faustus*: «Im 'Literary Supplement' der Londoner 'Times' erschien ein Artikel, worin nachgewiesen wurde, daß Shawcross nicht Goethe, sondern meinen Roman zitiert habe, – was gelinde Verlegenheit in Londoner offiziellen Kreisen schuf. Im Auftrage des Foreign Office schrieb mir der Botschafter in Washington, Lord Inverchapel, und bat um Aufklärung. In meiner Antwort gab ich zu, die 'Times' hätten recht, es handle sich um eine von ihren Urhebern gutgemeinte Mystifikation. Doch verbürgte ich mich dafür, daß, wenn Goethe nicht wirklich gesagt habe, was der Ankläger ihm in den Mund gelegt, er es doch sehr wohl hätte sagen können, und in einem höheren Sinn habe Sir Hartley also doch *richtig* zitiert», *ibid.*

<sup>43</sup> Nel caso di Goethe sappiamo della poesia *Des Epimenides Erwachen*, in quello di Schiller del suo saggio sulla *Gesetzgebung des Lykurgus und Solon*. E che siano stati i membri della *Weißer Rose* ad essere gli autori dell'operazione è quel che ci fa pensare che nel nostro specifico caso lo siano stati ugualmente. Per le citazioni in questione, quelle autentiche, vedi SÖNKE ZANKEL, *Mit Flugblättern*



gegen Hitler. *Der Widerstandskreis um Hans Scholl und Alexander Schmorell*, Köln/Weimar/Wien 2008, p. 260, pp. 264 s.

- <sup>44</sup> Vedi, per esempio, la seguente dichiarazione contenuta nei *Deutsche Hörer!*, più precisamente nel radiomessaggio dell'agosto 1941: «Ich gebe zu, daß, was man Nationalsozialismus nennt, lange Wurzeln im deutschen Leben hat. Es ist die virulente Entartungsform von Ideen, die den Keim mörderischer Verderbnis immer in sich trugen, aber schon dem alten, guten Deutschland der Kultur und Bildung keineswegs fremd waren. Sie lebten dort auf vornehmerem Fuße, sie hießen 'Romantik' und hatten viel Bezauberndes für die Welt. Man kann wohl sagen, daß sie auf den Hund gekommen sind und bestimmt waren, auf den Hund zu kommen, da sie auf den Hitler kommen sollten», GW XI, p. 1011.
- <sup>45</sup> GW XI, p. 1146. Va aggiunto, in margine, che questa visione dei fatti ha spesso, soprattutto fra gli storici, suscitato delle aspre critiche. Riporto, tra i tanti, il giudizio di MANFRED GÖRTEMAKER: «Die Rede, die das Unerklärliche erklären wollte, zeigte einmal mehr die Ratlosigkeit Thomas Manns bei seinem Versuch, den Nationalsozialismus aus der deutschen Geschichte herzuleiten. Während er in seinen kürzeren, weniger ambitionierten Beiträgen, wie zuletzt in 'The End', in der Lage gewesen war, eine klare Position gegenüber dem Nationalsozialismus und seinen Verbrechen zu formulieren, kehrte er mit seiner Festrede in der Library of Congress zum Geist der *Betrachtungen eines Unpolitischen* zurück und verwies Schuld und Verantwortung in der Reich religiös verbrämter Unverbindlichkeit», in *Thomas Mann und die Politik*, Frankfurt a. M. 2005, p. 175.
- <sup>46</sup> Nella risposta a Walther von Molo, la lettera aperta di cui si parlerà ancora più avanti, Thomas Mann fa capire in maniera più chiara che la sua era una presa di posizione dettata dal proprio senso civile. Così, infatti, si esprime a questo proposito: «Ich stände hier nicht, um mich, nach schlechter Gepflogenheit, der Welt als das gute, das edle, das gerechte Deutschland im weißen Kleid zu empfehlen», GKFA 19.1, p. 80.
- <sup>47</sup> GW XI, p. 1146.
- <sup>48</sup> Espressioni fortissime di questo stato d'animo risultano le annotazioni diariistiche di Mann a proposito dei bombardamenti di Monaco, fino al 1933 sua città d'adozione. «Die R.A.F. findet Zeit und Kraft zum Bombardement Münchens, was ich diesem dummen Nest gönne», si legge in data 16 agosto 1940, Tb 1940-1943, p. 133. E ancora, il 20 settembre 1942: «Bombardierung Münchens mit 200 Flugzeugen und größten Kalibern. Die Explosionen bis in die Schweiz hörbar, die Erde viele Meilen erschüttert. Der alberne Platz hat es geschichtlich verdient», ivi, p. 476.
- <sup>49</sup> Si tratta peraltro, nel caso di questo distacco, di un fenomeno ben noto agli studiosi. Già più di trent'anni fa HELMUT KOOPMANN l'aveva messo in evidenza, precisando nel suo saggio sull'esilio manniano: «Etwa von 1938 an läßt sich bei Thomas Mann eine Umkehrung dessen feststellen, was bislang für ihn gegolten hatte: eine Verfremdung dessen, was er als deutsche Kultur, also als seine Heimat bezeichnet hatte. 1938 wird ein innerlicher Abkehrungsprozeß deutlich, der zu einer Umwertung der bislang geltenden Werte führte: Von einer Rückkehr nach Deutschland war natürlich überhaupt nicht mehr die Rede [...]», in *Das Phänomen der Fremde*, cit., p. 109.
- <sup>50</sup> Walther von Molo aveva formulato il suo invito in una lettera pubblicata sulla "Hessische Post" del 4 agosto 1945, vale a dire tre mesi dopo la *Kapitulation*. La

risposta di Mann diede poi il La alle polemiche rivoltegli dalla *Innere Emigration*, in particolare da Frank Thieß. Per ulteriori dettagli vedi l'ampio commento in GKFA 19.2, pp. 64-96.

- <sup>51</sup> Annotazione del 23 luglio 1949, Tb 1949-1950, p. 82. Le difficoltà, per Thomas Mann, furono rese più aspre a causa della stessa "deutsche Frage". Il fatto che lo scrittore avesse voluto, per le celebrazioni del *Goethejahr* 1949, rispondere a inviti provenienti sia dalla Germania occidentale che da quella orientale, vale a dire tanto da Francoforte quanto da Weimar, non poteva, vista la crescita dell'antibolscevismo in Occidente, non compromettere i suoi rapporti con le autorità americane. Eloquentemente, anche sotto quest'aspetto, il linguaggio dei suoi diari. «Widerwärtiges aus Deutschland. (Die 'Zeit'). Briefe von Oprechts gegen den Besuch in Weimar, der auch sonst 'Konsternation' erregt. Freundliches aus der Ost-Zone ('Thüringische Landeszeitung')», si legge ad esempio in data 12 luglio 1949, ivi, p. 75. E, per riportare un altro caso, una settimana dopo troviamo scritto: «Dann über unser deutsches Programm u. hauptsächlich über das Problem Weimar. Gefahr, daß im Falle meines Besuches dort die Amerikaner in Frankfurt meinen Vortrag boykottieren würden. Man muß für diesen Fall begründete Absage in Aussicht stellen. Beschluß Erikas mit Frankfurt zu telefonieren», ivi, p. 80. Pure le lettere del periodo risultano significative a tal proposito, soprattutto quella a Hans Reisinger del 19 marzo 1949, in cui lo scrittore parla del suo generale sgomento in questi termini: «Ich sollte es wohl nicht so schwer nehmen, aber ich kann nicht umhin, das Wiedersehen nach diesen 16 Jahren der Entfremdung als ein gespenstisches Abenteuer und als eine rechte Prüfung zu empfinden. Allzu lange war 'nach Deutschland gebracht zu werden', 'in die Hände der Deutschen zu fallen' ein Alptraum! Und was soll ich sagen? Es ist alles so äußerst kompliziert. Kaum kann ich etwas anderes tun, als innere Versuche mit einer Rede anzustellen – und kann es auch wieder nicht, denn es ist da eine Sperre, und das Bewußtsein, wie sehr man sich in all den Jahren auseinandergelebt hat, läßt mich den Ton nicht finden», Br III, pp. 83 s.
- <sup>52</sup> [*Deutschland*], GW XII, p. 904. E, rivolto alla stessa emigrazione, continua il discorso: «Die Emigration ist nicht mehr, was sie war: ein vorläufiges Schutzsuchen im Auslande, ein spähendes und ungeduldiges Warten auf Heimkehr. Wir warten nicht auf Heimkehr – offen gestanden graut uns sogar vor dem Gedanken. Wir warten auf die Zukunft, – und die gehört einem neuen Weltzustande der Vereinheitlichung und des Erlöschens nationaler Souveränitäten und Autonomien, zu welchem unsere Emigration, diese Diaspora der Kulturen, das Vorspiel ist», ivi, p. 905. Vedi pure, ancora una volta, il diario, dove Mann annota in data 22 ottobre 1940: «Beim Abendessen über den veränderten Charakter des 'Exils'. Entdeckung der Einheit, Ende der Nationen, Auflösung ins Planetarische», Tb 1940-1943, p. 169.
- <sup>53</sup> GKFA, 19.1, p. 117.

PRESENTE E MEMORIA DELL'ESILIO  
NEI *FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE* DI BERTOLT BRECHT

*Franco Buono*

I *Flüchtlingsgespräche* di Brecht vennero stampati postumi nel 1961 privi di qualunque nota editoriale e del benché minimo apparato critico<sup>1</sup>. Cosicché, se si fosse domandato a uno qualunque dei suoi tanti lettori di allora (ventimila solo in quell'anno), deliziati dalla girandola di arguzie e storielle spesso salaci che i due dialoganti si scambiano, in quale anno o periodo essi fossero stati scritti, solo pochissimi – per non dire nessuno – avrebbero saputo rispondere con sufficiente approssimazione al vero. Molto probabilmente li avrebbero collocati negli anni del primo dopoguerra, quando la memoria di profugo dell'autore era ancora fresca di ogni dettaglio del lungo esilio, ma la enorme pressione degli eventi ormai allentata, la bestia sconfitta e il batticuore ricondotto entro valori accettabili. Come spiegare altrimenti quella tonalità scanzonata, quella *Heiterkeit* di fondo? Ma oggi lo sappiamo: la parte più ampia e sostanziosa del testo risale all'estate-autunno del 1940, con una coda nel 1942<sup>2</sup>. È questo il suo presente temporale, mentre il suo luogo geografico è la Finlandia. Giusto 1940 si intitola una delle poesie della *Steffinsche Sammlung* (*Raccolta Steffin*). La sua ultima strofe ci restituisce al vero la condizione esistenziale e lo stato d'animo dell'autore in quell'anno terribile:

Auf der Flucht vor meinen Landsleuten  
Bin ich nun nach Finnland gelangt.  
[...]

Im Lautsprecher  
Höre ich die Siegesmeldungen des Abschaums. Neugierig  
Betrachte ich die Karte des Erdteils. Hoch oben in Lappland  
Nach dem Nördlichen Eismeer zu  
Sehe ich noch eine kleine Tür<sup>3</sup>.

In fuga davanti alla gente del mio paese / eccomi ora in Finlandia.  
/ [...] Nell'altoparlante / sento i notiziari di vittoria delle canaglie.  
Incuriosito / considero la carta del continente. Lassù, in Lapponia /  
verso il Mare Glaciale Artico, / vedo ancora una piccola porta.

Il fatto che in queste durissime condizioni Brecht sia stato capace di concepire un libro tanto arguto e scintillante da trarre in inganno i suoi primi lettori circa la data della sua composizione lo colloca a buon diritto in quella categoria di «classici» di cui parla il *Me-ti*: «Die Klassiker lebten in den finstersten und blutigsten Zeiten. Sie waren die heitersten und zuversichtlichsten Menschen»<sup>4</sup>.

## II.

Dunque nell'aprile 1940 le armate naziste occupano Danimarca e Norvegia, e Brecht, che dopo il lungo soggiorno a Svendborg aveva trovato un nuovo rifugio nell'isoletta svedese di Lidingö, abbandona anche la Svezia e si stabilisce in Finlandia dove rimarrà fino al maggio 1941. Prima di trovare ospitalità presso la scrittrice Hella Wuolijoki, la sua residenza è un albergo a pochi passi dalla stazione di Helsinki. C'è un luogo più adatto per un emigrato? Ziffel e Kalle, i due protagonisti dei *Flüchtlingsgespräche*, fanno conoscenza e avviano i loro 'dialoghi' nel ristorante della stazione della capitale finlandese. A quell'epoca, di nuovo in fuga davanti agli eserciti del suo paese, Brecht «sapeva solo d'essere ancora vivo. Di più non poteva dire»<sup>5</sup>, come ammettono le parole di Wodehouse scelte a motto per i *Flüchtlingsgespräche*, l'opera più esplicitamente legata alla sua condizione di profugo, o meglio di «espulso», «bandito» come aveva tenuto a precisare nella poesia *Über die Bezeichnung Emigranten (Della qualifica di emigranti, 1937)*:

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten.  
Das heißt doch Auswanderer. Aber wir  
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluß  
Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht  
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer.  
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.  
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm<sup>6</sup>.

Sempre mi è parso erroneo il nome che ci hanno dato: emigranti.

/ Questo significa: espatriati. Ma noi / non siamo espatriati volontariamente / altro paese scegliendo. E nemmeno siamo espatriati / in un paese per restarvi, possibilmente per sempre. / Siamo fuggiti, invece. Espulsi noi siamo, banditi. / E non casa, ma esilio dev'essere il paese che ci ha accolti.

Il presente dell'opera si colloca dunque nel periodo più disperante del conflitto; Hitler sembra invincibile, «la furia della guerra» ancora «giovane e bella»<sup>7</sup>, il futuro ancora più incerto e minaccioso degli otto anni d'esilio che il poeta ha già trascorso lavorando intensamente e passando da un paese all'altro. Ma l'altoparlante che diffonde i bollettini delle vittorie del nemico certifica anche della sopravvivenza di chi li ascolta, assicura che il docile legno ha finora resistito alla bufera che gli si è accanita contro:

*Der Lautsprecher*

Mehrmals am Tage  
Höre ich den Lautsprecher mit den Kriegsnachrichten  
Um mich zu vergewissern, dass ich noch in der Welt bin.  
So  
Bittet der heimgekehrte Seemann seine alte Mutter  
Aus einem Kübel Wasser auszuschütten  
Bis er einschläft<sup>8</sup>.

*L'altoparlante* / Più volte al giorno / sento l'altoparlante con i bollettini di guerra / per accertarmi che sono ancora al mondo. / Così / il marinaio rincasato prega la vecchia madre / di versare acqua da un mastello / finché non si addormenta.

Ziffel e Kalle, due sopravvissuti o forse non ancora eliminati, vivono in condizioni di forzata contemplazione dell'inaudito sconvolgimento che il nazismo e la sua guerra producono intorno a loro. Hanno attraversato molti paesi, sanno di doverne attraversare altri. Non sono però due profughi qualunque. La stazione che frequentano, se è un luogo obbligato per tutti gli emigrati, non indica però la loro volontà di una qualsiasi fuga, ma esprime solo la condizione di continua instabilità in cui si trovano: insomma, non sono lì per fuggire «a tutto vapore» verso «contrade più calde e paesaggisticamente più attraenti» per consumarvi «i menu dell'esilio»<sup>9</sup>. Sono invece quasi ridotti alla beneficenza, e come gli uccellini a cui Mienleh dava da mangiare durante l'inverno patiscono la fame e non possono formare

una Lega<sup>10</sup>. Con qualche circospezione possono però parlare e alla fine delle loro conversazioni arriveranno quasi a fondare una sorta di associazione «per la disinfestazione dalle cimici», che con un po' di buona volontà si può anche considerare qualcosa di simile a una Lega, ma un po' come in quei tempi d'autarchia si adattano a bere birra «che non è birra» e a fumare sigari «che non sono sigari». La loro provata capacità di adattamento però non deve far credere che i due siano di bocca buona, così come il senso dell'umorismo che non perdono mai rievocando le loro peregrinazioni ed esponendo il proprio punto di vista non deve indurre a considerare gli interlocutori di questi *Dialoghi* due scettici delusi che sacrificano l'argomentazione al gusto della battuta. È loro convinzione che «una buona causa si possa sempre esporre anche in modo divertente». Il che nei *Flüchtlingsgespräche* avviene puntualmente, facendo dell'opera brechtiana uno dei più perfetti esempi delle teorie dell'autore circa la reciproca convertibilità di divertimento e insegnamento.

Ma ricostruiamo brevemente per quale via il testo è giunto alla forma che conosciamo. Il richiamo a quel percorso è in grado di offrire forse anche qualche spunto critico che almeno in parte si discosta dalla valutazione corrente, e di aprire così sguardi interpretativi meno angolati. Perché i *Flüchtlingsgespräche* non riflettono solo il presente dell'esilio (1940, per dirlo sinteticamente), ma altresì la sua memoria. Ciò che sarebbe diventato il testo attuale nasce come opera non dialogica strettamente legata alle vicissitudini di Brecht in esilio. Già nel 1933, a Vienna, l'autore concepisce *Reise um Deutschland*, a cui seguiranno le *Aufzeichnungen eines unbedeutenden Mannes in grosser Zeit*, che altro non sono se non gli *Ziffels Memoiren* confluiti nei dialoghi posteriori. Già qui la celebrata vitalità dell'opera conosce un primo irrigidimento: scrive memorie chi sente su di sé l'ombra della morte. Lo ricordava Ernst Weiß che nel 1938 parlava delle memorie come ultima ratio degli esuli: «Was bleibt unsereins im Exil jetzt noch übrig als von Erinnerungen zu leben und Memoiren zu schreiben?» Questa consapevolezza è ben registrata nello scambio di battute seguite alla dichiarazione di Ziffel di voler scrivere le sue memorie. «Kalle: Ich hab gedacht, Memoiren schreibt man erst gegen End seines Lebens. Da hat man den richtigen Ueberblick und weiß sich taktvoll auszudrücken». «Ziffel: Ich hab keinen Ueberblick und ich drück mich nicht taktvoll aus, aber die erste Bedingung erfüll ich so gut wie alle andern auf diesem Erdteil, nämlich, daß ich wahrscheinlich am End meines Lebens steh»<sup>11</sup>.

Facciamo un altro passo sul nostro percorso. Le memorie del borghese Ziffel, incompiute, avrebbero dovuto collegarsi a un certo numero di *Geschichten*, anch'esse al momento incomplete e che in seguito diventeranno le *Kalendergeschichten*. Cosicché Brecht ha l'idea di cavare da «Zwei halbe Bücher» «ein ganzes», del quale scrive anche un abbozzo di introduzione nella quale sostiene che in tempi come quelli che sta vivendo l'umanità nessuno ha più modo né di scrivere né di leggere un libro fatto e finito. La parziale incompletezza dei dialoghi è dunque una ulteriore traccia lasciata sull'opera dall'epoca.

Per tornare un attimo a quello strano libro dimidiato e doppio al tempo stesso e del quale resta un abbozzo di indice. In esso compare il titolo di una *Geschichte* mai scritta o comunque mai ritrovata: *Das Hemd des Glücklichen* (*La camicia del fortunato*). Per essa io avanzo l'ipotesi che si tratti di quella storia chassidica inserita da Benjamin nel *Franz Kafka* (letto e discusso con l'autore da Brecht a Svendborg, come attesta il diario danese steso dal critico nel 1934) e ripresa e commentata da Ernst Bloch in *Spuren* (Tracce) dove compare col titolo *Der Fall in jetzt* (*La caduta nell'ora*). Comunque sia, nel settembre del 1940 Brecht conclude il *Puntila*, nel quale il servo si chiama ancora Kalle e non Matti come nella stesura definitiva. È a questo punto che cade la lettura di *Jacques le fataliste et son maître* dell'amato Diderot. Ed è qui che si apre lo spiraglio per una lettura più problematica e meno pacifica del rapporto Ziffel/Kalle, finora visto come un sostanziale sdoppiamento di Brecht stesso, e dunque un rapporto che smussa fino all'occultamento le differenze di classe e il loro attrito. In questa nuova prospettiva il rapporto fra i due si problematizza come alleanza *temporanea* tra i due, dettata dal comune destino dell'esilio e soprattutto dall'urgenza politica dell'ora e del comune nemico. Questo rapporto andrebbe piuttosto contestualizzato all'interno della storia creativa di Brecht a partire dal più enigmatico e significativo racconto della giovinezza che è *Bargan läßt es sein* fino a giungere appunto al *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, come suggeriva lo stesso Brecht a Ernst Schumacher dopo la lettura della sua monografia, rimproverandolo di non aver istituito una correlazione dialettica fra i due testi<sup>12</sup>. Alleanza sì, ma guardinga e temporanea. Si badi a come si concludono quasi tutti gli incontri fra i due con questa sorta di refrain: «Kurz darauf schieden sie voneinander und entfernten sich, jeder an seine Statt». E quando si giunge al punto

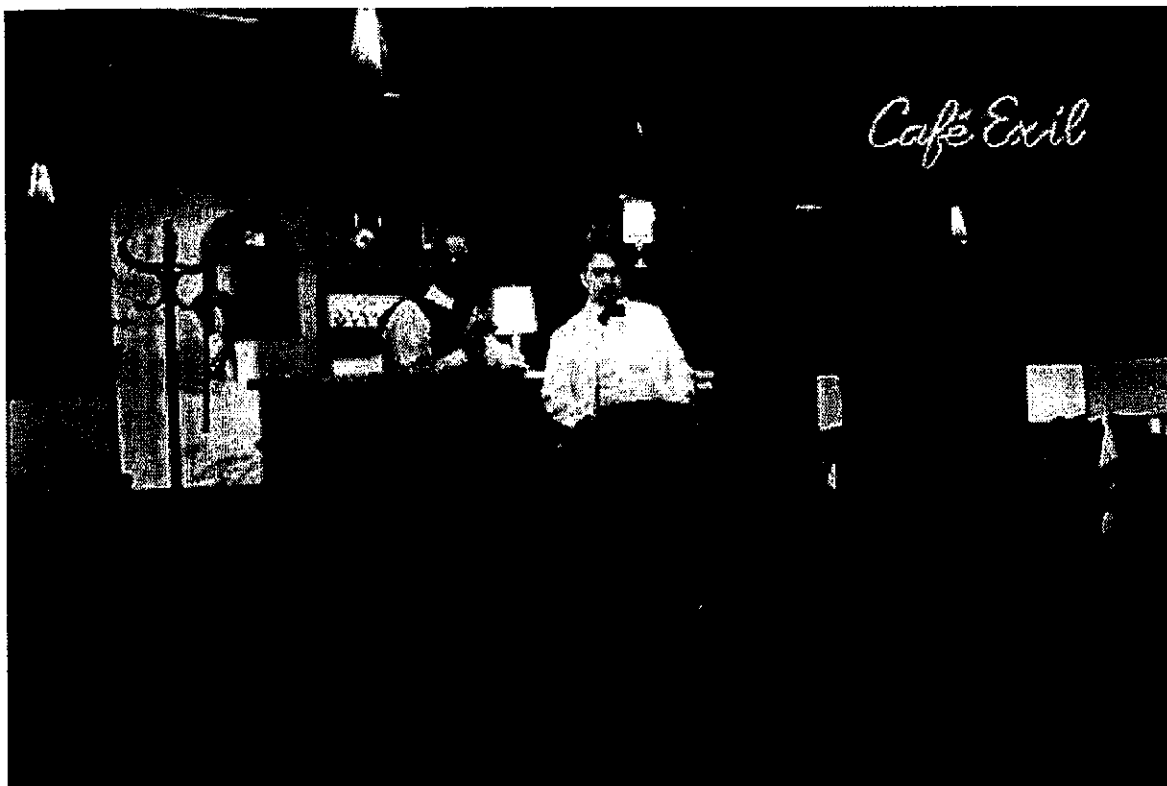
veramente discriminante, allorché l'intellettuale Ziffel parla della «missione» del proletariato «die Menschheit auf eine höhere Stufe zu heben», il proletario Kalle non ci sta e ribatte risentito: «Der Prolet soll wieder der Gehherda sein. Sie denken sich einen Idealstaat aus, und wir sollen ihn schaffen. Wir sind die Ausführenden, Sie bleiben die Führenden, wie? Wir sollen die Menschheit retten, aber wer ist das? Das sind Sie».

Un'altra accezione di memoria si riverbera poi nei *Flüchtlingsgespräche*. In una parola si può indicarla con l'espressione sintetica 'memorandum'. È un fatto che nessun'altra opera brechtiana contiene una quantità paragonabile di temi e citazioni – esplicite o cifrate – dell'autore. È anche di istituzioni formali legate alla propria concezione epica, che non investe solo il teatro ma anche la prosa, la poesia e molti scritti teoretici.

### III.

Nei *Flüchtlingsgespräche* la tendenza formale alla 'Theatralisierung' della prosa, già perfettamente chiara nel *Dreigroschenroman* come dinamismo interno alle strutture narrative classiche della forma romanzo e presente anche nel 'teatro minimo' di molte *Geschichten*, si fa esplicita e immediatamente riconoscibile nel ricorso alla forma del dialogo: i personaggi si riducono a due, le loro parole suonano come battute di teatro. Favorita dalla scelta della forma dialogica, la dissoluzione dell'organicità narrativa è completa: le stesse ripetute aperture e chiusure di ognuno dei diciotto dialoghi spezzano il modulo binario di base con l'intervento impersonale di una sorta di voce fuori campo e corrispondono alle didascalie e ai cartelli del teatro epico, mentre la stessa funzione è assolta dai titoli di ciascun dialogo cui è delegato il compito di enunciare gli argomenti di conversazione. All'inserzione del 'documento' nell'intelaiatura dei dialoghi provvedono invece le 'citazioni' di versi brechtiani, gli abbozzi di memorie scritte e recitate da Ziffel e le numerose *Geschichten* più o meno lunghe che i due profughi si riferiscono puntellando le loro argomentazioni con esempi tratti dall'esperienza vissuta propria o altrui. Gli accorgimenti tecnici della 'Theatralisierung' epica si insediano diremmo naturalmente nelle agili strutture del genere dialogico, particolarmente adatto ad accoglierli, al punto che se ignorassimo le molte tappe che Brecht ha





Messa in scena dei *Flüchtlingsgespräche* presso la Werkstattbühne di Würzburg (2010, attori: Friedemann Müller, Stephan Ladnar; foto di Burkard Neumayer)

percorso sulla via della disarticolazione della rigidità narrativa e le sue teorie sulla mescolanza dei generi, da un punto di vista formale i *Flüchtlingsgespräche* potrebbero presentarsi come la semplice ripresa di una formula di antica tradizione.

Ma come sempre in Brecht è il contenuto a decidere della forma. Gli ingredienti, e la qualità, della materia che lo scrittore versa nella vecchia fiasca del dialogo sono di quelli che intaccano il recipiente. E anche la tradizione ci lascia qualche penna. Se ad esempio confrontiamo, come è abbastanza legittimo e come alcuni interpreti hanno fatto, i *Flüchtlingsgespräche* con le *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (*Conversazioni di emigrati tedeschi*, 1794) di Goethe, appare evidente che il rovesciamento e l'ironizzazione non potrebbero essere più radicali. In Goethe la compagnia di emigrati è composta di nobili che hanno abbandonato le proprie dimore incalzati dagli eserciti rivoluzionari francesi (è il periodo dell'assedio di Magonza), in Brecht i due profughi sono un fisico e un proletario che si incontrano casualmente durante una tappa delle peregrinazioni a cui li ha costretti la vittoria del fascismo in patria e ora l'avanzata delle truppe naziste che dilagano per l'Europa; nelle *Unterhaltungen* la baronessa, portavoce

del poeta, invoca il ritorno alle virtù del passato disperse dalla rivoluzione e invita di continuo alla «imparzialità» («Unparteilichkeit») e alla «conciliazione» («Verträglichkeit»); nei *Flüchtlingsgespräche* Ziffel e Kalle, in cui come vedremo subito Brecht si è raddoppiato, si dichiarano assolutamente non disponibili per un'epoca che non fa che richiedere tutte le virtù di questo mondo a gente come loro del tutto priva di spirito di sacrificio; quanto all'«imparzialità» e alla «conciliazione», la loro esperienza diretta conferma loro che proprio il ritorno a quelle virtù tedesche e la mancata dispersione delle stesse ad opera di una rivoluzione hanno permesso ad Hitler di prendere il potere e di spedire in campo di concentramento o di costringere all'esilio chi non le possedeva e la pensava diversamente. Certo nulla prova direttamente che Brecht abbia preso di mira l'opera goethiana come nella *Heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Santa Giovanna dei macelli*) e nell'*Arturo Ui*, tuttavia anche formalmente qualche punto di contatto fra le *Unterhaltungen* e i *Flüchtlingsgespräche* esiste: alle «novelle» goethiane che i nobili si narrano alla maniera dei cicli italiani e francesi, corrispondono le «storie» brechtiane citate a mo' di esemplificazione dell'argomentazione diretta. Ma, oltre ad avere una minore autonomia che nelle *Unterhaltungen* (fra le cui novelle c'è anche il celebre *Märchen* [*Fiaba*]), le brevi *Geschichten* dei *Flüchtlingsgespräche* assomigliano molto di più alle «litanies d'historiettes» di quel grande maestro del genere che è Diderot, il cui nome ricorre nell'opera brechtiana seguito dall'appellativo di «scrittore classico». D'altra parte un appunto di diario conferma in pieno l'affinità non casuale dei *Flüchtlingsgespräche* con alcune opere diderotiane, e di *Jacques le fataliste et son maître* in particolare come si è già detto, e la cui lettura suggerì a Brecht di usare la forma del dialogo a due voci per il suo «vecchio Ziffel-Plan».

Anche in questo caso dunque Brecht ha saputo scegliere, nel folto della tradizione, il ramo che gli era più congeniale, contrapponendo la pianticella sempreverde dell'arguzia che cresce stenta ma tenace vicino alle abitazioni popolari agli alberi frondosi che svettano all'ombra delle dimore dei nobili. Anche se non dichiarato, l'altro grande modello a cui Brecht si è ispirato per i *Flüchtlingsgespräche* è la tradizione del cabaret monacense che conta i nomi di Karl Valentin, il 'fantasista metafisico', a cui si aggregò per qualche tempo da giovane, e di Frank Wedekind, un altro idolo degli anni monacensi di Brecht. La capacità che Ziffel, e soprattutto Kalle, dimostrano di possedere in alto grado, la capacità cioè di tradurre le parole dei dominatori nella *Sklavenspra-*

*che*, la lingua concreta dei dominati e di dare una buona scorciata alle gambe delle bugie messe in circolazione dalla propaganda degli oppressori, la virtù dialettica di smontare i luoghi comuni portandoli all'assurdo e mostrandone così l'irrazionalità di fondo, il gusto della battuta fulminante e 'plebea', tutte queste qualità vengono dal cabaret, anche se Brecht ha ceduto loro la tempra della sua personalissima arte prima di dirigerle contro i suoi grandi nemici di sempre: le virtù borghesi, l'anima capitalistica del fascismo, la non naturalità dei rapporti capitalistici di proprietà e così via. Giacché la scelta del dialogo a due voci è solo l'espedito attraverso cui si sgrana e si oggettiva un unico, lungo monologo brechtiano.

Ma per tornare alla accezione di memoria come memorandum sopra accennata, basterà richiamare alcuni dei testi maggiori confluiti nei dialoghi: *Galilei*, *Me-ti*, le *Keunergeschichten*, *Arturo Ui*, *Heilige Johanna*, scritti politici ed interventi pubblici come quello di rottura tenuto a Parigi durante il congresso del 1935 sulla difesa della cultura, e ancora *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (*Cinque difficoltà per chi scrive la verità*), per non dire del *Puntila* e di molte poesie, alcune riportate direttamente nel testo.

È come se Brecht, nell'ora del pericolo e della catastrofe storica in cui si trova immerso, avesse allestito una sintesi *portatile* dell'essenziale, un bagaglio leggero adatto alla condizione dell'esiliato, il cui primo comandamento suona: «Non avere».

Per avvalorare tale ipotesi si può fare un semplice esperimento di verifica che abbia per oggetto il titolo dell'opera e la sua prima pagina. La scelta di *Flüchtlingen* invece del più corrente e fuorviante *Emigranten* opera uno sprezzante taglio netto con la massa amorfa e parolaia dei tanti fuorusciti. E lo si è visto nella poesia citata all'inizio. La stessa città di Helsinki è sì il luogo reale in cui Brecht si trovava nel 1940, ma si contrappone oggettivamente alle «calde contrade» tipo Sanary-sur-Mer elette a dimora da costoro, e inoltre richiama il metaforico freddo e gelo di tanto giovane Brecht. Il motto di Wodhouse scelto in apertura del testo («Sapeva solo di essere ancora vivo, di più non poteva dire») corrisponde quasi perfettamente ai versi in esergo alla *Steffinsche Sammlung*:

Dies ist nun alles und ist nicht genug.  
Doch sagt es euch vielleicht, ich bin noch da.  
Dem gleich ich, der den Backstein mit sich trug  
Der Welt zu zeigen, wie sein Haus aussah<sup>14</sup>.

E questo è tutto e non è già che basti. / Ma forse, vi dirà: esisto ancora. / Son come quello che con sé portava / sempre un mattone per mostrare al mondo / com'era stata un giorno la sua casa.

La prima parola del testo («Die Kriegsfurie») cita il satirico frammento coevo *Pluto-Revue*. La prima battuta vera e propria («Das Bier ist kein Bier»), se da un lato richiama l'analisi del principio di non identità in un passo del *Me-ti*, dall'altro inaugura il rovesciamento costante in tutti i dialoghi di concetti e parole pervertiti dal potere come 'popolo', 'democrazia', 'libertà' e così via. Operazione che porterà all'invenzione da parte dei due dialoganti di un linguaggio basato sugli ideogrammi cinesi che nella loro materialità segnica impediscono l'ambiguità e la distorsione ideologica.

Per concludere vorrei tornare ancora una volta sugli ultimi due versi del motto della *Steffinsche Sammlung*. Rileggiamoli:

Dem gleich ich, der den Backstein mit sich trug  
Der Welt zu zeigen, wie sein Haus aussah.

Son come quello che con sé portava / sempre un mattone per mostrare al mondo / com'era stata un giorno la sua casa.

Per Hannah Arendt, che li amava particolarmente e li cita a molti suoi corrispondenti come Heinrich Blücher e Karl Jaspers, quel *Backstein* sta per la lingua da portare in salvo nei «tempi bui» che ne fanno scempio e «la casa di un tempo» quella linguistica abitata dal poeta votato a farsene custode e a «mostrare al mondo» ciò che ne resta. È un'interpretazione sottile e del tutto degna di un'esule di rango quale è stata Hannah Arendt.

Ma forse si può aggiungere che l'immagine del *Backstein* non si presta meno a designare carattere e funzione dei suoi *Flüchtlingsgespräche*.

#### Note

<sup>1</sup> BERTOLT BRECHT, *Flüchtlingsgespräche*, Berlin und Frankfurt a.M., 1961.

<sup>2</sup> Per notizie più dettagliate sulla nascita e lo sviluppo dell'opera, nonché per il testo critico, rimandiamo a BERTOLT BRECHT, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mißenzwei, Klaus-Detlef Müller, Berlin und Weimar, / Frankfurt a.M. 1988 sgg., vol. 18, pp. 195 sgg.

- <sup>3</sup> BERTOLT BRECHT, 1940, in ID., *Poesie*, a cura di Luigi Forte, Torino 2005, vol. II, pp. 330-331.
- <sup>4</sup> BERTOLT BRECHT, *Die Klassiker und ihre Zeit*, in ID., *Me-ti. Buch der Wendungen*, Frankfurt a.M. 1965, p. 176.
- <sup>5</sup> «He knew that he was still alive. More he could not say». BRECHT *Flüchtlingsgespräche*, cit., p. 5.
- <sup>6</sup> BRECHT, *Über die Bezeichnung Emigranten*, in *Poesie*, cit., vol. II, pp. 194-195.
- <sup>7</sup> BRECHT, *Flüchtlingsgespräche*, cit., p.7.
- <sup>8</sup> BRECHT, in *Poesie*, cit., pp. 988-989.
- <sup>9</sup> Cfr. la feroce pagina *Eine Haltung von Emigranten (Un atteggiamento degli emigranti)* in BRECHT, *Me-ti*, cit., p. 193.
- <sup>10</sup> Cfr. *Auf Wohltaten angewiesen (Ridotti alla beneficenza)*, ivi p. 79.
- <sup>11</sup> BRECHT, *Flüchtlingsgespräche*, cit., p. 23.
- <sup>12</sup> ERNST SCHUMACHER, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts. 1918-1933*. Reprint mit einem Nachwort und einem Anhang des Verfassers, Berlin 1977. Questa edizione riporta a p. 603 la lettera di Brecht all'autore.
- <sup>13</sup> BRECHT, *Flüchtlingsgespräche*, cit., p. 158.
- <sup>14</sup> BRECHT, *Poesie*, cit., p. 319.



Anna Seghers, 1948 circa

PER UNA «TRASFORMAZIONE DELLE FORME EPICHE».  
ANNA SEGHERS E LE «LEGGENDE» DELL'ESILIO

Paola Gheri

1. *Lontano dal romanzo*

In un colloquio del 1965 con Anna Seghers, Christa Wolf chiede e si chiede come mai la scrittrice, che all'epoca era ormai una delle rappresentanti ufficiali e più famose della letteratura socialista e del suo tanto discusso "realismo", fosse tornata in varie epoche della sua attività letteraria, «perfino nei momenti di massimo pericolo, come a Parigi, a storie e ad argomenti di tipo fiabesco e leggendario»<sup>1</sup>.

Nella risposta piuttosto vaga di Seghers affiora comunque una ragione che i testi riveleranno solo apparentemente ovvia: il bisogno di raccontare delle storie, non importa se già note o se inventate da lei di sana pianta. Questa esigenza, in sé non più che antropologicamente affascinante, diviene nelle sue storie leggendarie il motivo letterario cruciale, quello che, organizzando il testo in una complessa attività autoriflessiva, contribuisce, ancor più dell'aspetto fantastico in sé, a disorientare lettori e critici ancora troppo affezzionati all'icona della scrittrice realista.

Del resto, Anna Seghers ha addirittura esordito col racconto di una «leggenda». Pubblicato nel 1924 sul supplemento natalizio della "Frankfurter Zeitung", *Die Toten auf der Insel Djal* la tiene letteralmente a battesimo come narratrice di storie fantastiche, non solo per il genere cui esso espressamente si ascrive, ma anche perché il nome della finta narratrice della storia coincide con quello che d'ora in avanti sarà il nome d'arte di Netty Reiling. L'intero titolo, infatti, recita: *Die Toten auf der Insel Djal. Eine Sage aus dem Holländischen, nacherzählt von Antje Seghers* (1924)<sup>2</sup>. Anna Seghers nasce, dunque, alla scrittura come *Nacherzählerin*, narratrice che non inventa, ma trasmette storie già esistenti, radicate in una tradizione antica, come suggerisce il termine *Sage*. Questa identità paradossale di autore che Seghers si dà non mancherà di trasparire, sebbene in modi e con accenti diversi, anche nei successivi lavori a carattere marcata-

mente storico-realistico, come, ad esempio, i romanzi *Die Rettung* (1937) o *Das siebte Kreuz* (1942), spingendo la riflessione critica ad un uso sempre più cauto dell'etichetta di "realismo" che si è applicata e ancora si applica a certi suoi testi con eccessiva facilità. Perché le leggende di Seghers non rappresentano semplicemente l'alternativa fantastica al filone realistico della sua scrittura, né l'adesione a un genere opposto a quello romanzesco e al suo indissolubile legame con la nozione di realtà<sup>3</sup>, bensì, noterà per primo Walter Benjamin proprio nella recensione a *Die Rettung*, l'espressione particolarmente pregnante di una poetica costantemente volta al recupero e alla moderna elaborazione di «forme epiche più antiche» del romanzo, dell'autore, perfino del libro e, con questo, all'affermazione di un narrare che, come sostiene Blanchot, dopo tutto, «non "riferisce" che se stesso»<sup>5</sup>.

Durante l'esilio parigino, in una fase creativa che, nonostante le circostanze, è per lei estremamente vivace, Seghers concepisce un ampio progetto letterario il quale, alla maniera de *Le mille e una notte*, avrebbe dovuto raccogliere circa quaranta narrazioni di vario tipo, tra cui anche fiabe e leggende (*Sagen*)<sup>6</sup>. Sebbene non lo abbia mai realizzato, la scrittrice continuerà a coltivarne l'idea fin dopo il suo rientro in Europa<sup>7</sup> e, soprattutto, a scrivere testi che a quel progetto e al quel modello indirettamente rimandano. In particolare le «leggende» che scrive all'inizio dell'esilio. Già il titolo «Sagen» che dà alle due lunghe storie composte tra il 1937 e il 1938 suggerisce l'idea di una narrativa seriale, come derivata da un patrimonio più vasto, alla maniera, appunto, de *Le mille e una notte* o dei cicli narrativi delle antiche culture nordiche che definiamo con questo termine. La prima di esse, *Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok*, esce nel giugno del 1938 sul famigerato numero sei della rivista "Das Wort", dove inevitabilmente appare come un aperto controcanto rispetto ai contributi che animano l'acceso dibattito sul realismo in letteratura (più noto come «Expressionismusdebatte»)<sup>8</sup>. In disaccordo con le rigide posizioni di Lukács, che confuta apertamente nelle famose lettere inviategli in quello stesso anno<sup>9</sup>, Seghers, pur non rinnegando mai la propria adesione ad una poetica di tipo "realistico", produrrà, di questa, d'ora in avanti definizioni teoriche che ripetutamente insistono sulla necessità di comprendervi «il fantastico, l'irreale, il leggendario e il fiabesco»<sup>10</sup>.

Da tale reiterato, ma mai approfondito sforzo conciliatorio, probabilmente indotto dalle aspettative della cultura socialista ufficiale,



affiora comunque l'importanza che leggendario e fiabesco rivestono nella scrittura di Anna Seghers, dove, prima di identificare dei generi letterari specifici, determinano ancor più i modi e le forme. Sia che si tratti di argomenti storici o di attualità, sia che si tratti di temi espressamente fantastici, molte sue opere sviluppano un complesso discorso metatestuale che fa del narrare il suo specifico oggetto e della rappresentazione realistica solo una delle sue possibili strategie. Nelle leggende composte alla fine degli anni Trenta questo discorso appare così radicale da subordinare l'intera storia alle sue ragioni.

Due mesi dopo la pubblicazione del *Woynok* escono le *Sagen von Artemis*, mentre qualche anno più tardi, nel 1940, nasce un brevissimo ciclo di tre racconti intitolato: *Die drei Bäume. Aus einer unveröffentlichten Sammlung von Sagen und Legenden* (1940/1946). «Sagen», dunque storie antiche, orali e plurali, dal cui indefinito insieme si stacca la voce di colei che vi attinge e che, se non fosse la stessa del coevo romanzo *Die Rettung*, sembrerebbe del tutto indifferente al drammatico imperativo del momento, che con la dittatura nazista e con l'esilio la tocca direttamente. Tuttavia, recensendo proprio questo romanzo sociale in cui si ripercorre la crisi tedesca del 1929, Walter Benjamin si accorge, prima di ogni altro, che, nonostante l'argomento, il testo di Seghers risponde ad un'idea del narrare molto vicina a forme del passato, come la cronaca o l'aneddoto, legate ad una tradizione e ad un gesto, il raccontare, che il romanziere non conosce più:

Il libro [...] è [...] molto lontano dal romanzo, che in fondo pensa solamente al *lettore*. La voce della narratrice non è scomparsa. Le numerose storie disseminate nel libro sono in attesa di uno che le *ascolti*. Nel folto numero dei personaggi non vige la legge del romanzo secondo la quale le figure marginali si rendono visibili per mezzo del protagonista – il «destino» è assente [...] Manca [nell'opera] la suddivisione in episodi e azione principale. Il testo tende verso forme epiche più antiche, come la cronaca o il libro di letture<sup>11</sup>.

Più lontano ancora di quello della cronaca è il tempo della leggenda. Come dice il suo nome tedesco, la «*Sage*» è (stata), prima di tutto, una parola orale che racconta<sup>12</sup>. «Sagen», il plurale del sostantivo, coincide poi con l'infinito del verbo che significa «dire», richiamando la capacità o l'attività stessa di parlare. Per «saga» infine, in

senso più specifico, si è inteso un «racconto orale della storia» di non garantita attendibilità, dunque una trasmissione tacitamente esposta a libere variazioni. Le storie fantastiche di Seghers vogliono essere, in tutti questi sensi, delle *Sagen*, racconti che si fingono varianti e derivati di una certa tradizione, anche se, non potendo più fondarsi né sull'ingenuità dell'antico cantastorie, né sull'arcaica «totalità naturale-culturale»<sup>14</sup> che dava vita e credibilità alle storie, il *Sagen* viene a tematizzare, affermandola come assoluta, la propria necessità e capacità di moltiplicazione. *Woynok* e le *Sagen von Artemis* sono soprattutto racconti che raccontano del raccontare, che mettono in scena situazioni prototipiche del narrare, con narratori seduti in osterie o attorno a dei falò nella foresta, dove la credulità e il desiderio di storie (da narrare, da ascoltare) appaiono, alla fine, come le sole cose cheentino a fronte di una molteplicità indifferente di varianti e di emittenti nella quale la stessa voce autoriale perde ogni posizione egemonica e privilegiata.

Che la fine dell'egemonia dell'autore fosse uno dei presupposti di una nuova scrittura epica, lo aveva affermato in quegli stessi anni Alfred Döblin, uno scrittore che non solo Seghers vede insufficientemente apprezzato<sup>15</sup>, ma del quale lo stesso Benjamin stimava qualità e intenzioni poetiche non lontane da quelle che riconoscerà nella scrittrice<sup>16</sup>. Il narratore epico, per Döblin, non è stato, né ha da essere, più che mediatore di storie non sue:

Un tempo il poeta epico cantava e, vagando tra il popolo, narrava le favole, le facezie e le saghe che eran diffuse nel popolo stesso e alle quali perlopiù lavorava ben poco, introducendo forse qua e là qualche nuova variante o melodia<sup>17</sup>.

Questo ritratto dell'autore antico, che, lamenta Döblin, libro e lettore hanno rimosso nel mondo moderno<sup>18</sup>, è fortemente vicino alla figura del narratore delle «leggende» di Seghers. Perché, sebbene con scelte ed esiti molto diversi rispetto al collega di Berlino, anche lei partecipa a quella «trasformazione delle forme epiche»<sup>19</sup> che Walter Benjamin ha visto in atto nella letteratura, non solo tedesca, all'inizio del Novecento e della quale Döblin è stato un conclamato protagonista. Con la loro totale lontananza dalle questioni sociali e politiche, le leggende dell'esilio non rappresentano affatto, nell'opera di questa scrittrice, una parentesi di escapismo letterario, ma un momento essenziale nel fissarsi di una poetica che si rifiuta

e si rifiuterà tanto al canone della scrittura romanzesca, quanto al paradigma mimetico che, tra controversie e contraddizioni, ha definito il realismo letterario dalla metà del XIX secolo fino alle soglie del Novecento.

## 2. «Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok» o delle storie negate

È proprio in merito alla dibattuta questione del realismo che Seghers nella famosa lettera del 28 giugno 1938 risponde al compagno Lukács difendendo diritti e libertà dell'immaginazione poetica:

Negli ultimi cinque anni sono venuti spesso da me dei compagni, chi più chi meno dotato, chi del tutto privo di talento, ma tutti in possesso del metodo del realismo, tutti narratori e non descrittori, almeno a quanto credevano. Quel che è successo all'«apprendista stregone» era un idillio in confronto ai disastri provocati da questi amici. Erano riusciti non già a 'stregare' il mondo, ma a disincantarlo completamente<sup>20</sup>.

L'incanto che Seghers esige dalla letteratura, come ancora ribadisce nella poetica epigrafe alle *Sagen von Woynok*<sup>21</sup>, che più volte ha chiamato anche «fiabe»<sup>22</sup>, rimanda all'autonomia di un mondo e di un modo opposti a quel «narrare» che Lukács voleva conciliare con l'imperativo del «rispecchiamento della realtà oggettiva». Quando Christa Wolf l'ha interrogata sulle fonti del *Woynok*, Seghers ha risposto di non essersi ispirata a nulla, ma di avere, piuttosto, la sensazione che l'avventura di Woynok le fosse nota da sempre<sup>24</sup>. Come un vero narratore di leggende, l'autrice indica il suo referente non già nel 'reale', ma nelle forme di ciò che è già parola, storia narrata, *Sage*. La pretesa 'antichità' della storia si annuncia, infatti, già nel titolo, che di tutte le leggende sul bandito promette solo «le più belle», come se si trattasse di una scelta tra molti racconti esistenti. Di fatto il testo riferisce una sola storia, ma, proprio attraverso i vari rimandi a quelle che poi *non* racconta, articola tra le sue pieghe una nascosta quanto radicale affermazione dell'autonomia e della verità del narrare in sé, rispetto alla quale gli argomenti sono solo pretesto e funzione.

Ispirata ad una tradizione locale della zona di Ködesch, in Bulgaria, la storia riferisce alcuni episodi della vita del leggendario brigante Woynok. In un tempo indeterminato, in remoti luoghi boschivi (i

cui nomi evocano regioni del sudest europeo) il bandito difende ad ogni costo la sua solitudine contro le ripetute offerte e dimostrazioni di amicizia di Gruschek, capo di una banda di briganti. Senza nessuna visibile ragione, Woynok tenta addirittura di annientarlo insieme ai suoi seguaci tendendogli un agguato. La banda riesce a sventarlo e a catturare Woynok, al quale si decide di risparmiare la vita. Di lì a poco, però, questi muore comunque, ucciso da un'aggressione di contadini e, dopo essere tornato come spettro a fare visita ai briganti, verrà sepolto da loro nella neve. La vicenda, che qui si conclude, non è priva di incongruenze e di punti oscuri. La reazione aggressiva di Woynok ai favori e all'amicizia della banda così come la strenua difesa della sua leggendaria solitudine, restano senza risposta. Il testo non dà appigli ad interpretazioni di tipo logico o psicologico, né sembra offrire una chiave plausibile alle non poche letture allegoriche che, non a caso, la sono andate a cercare nella biografia della scrittrice<sup>25</sup>. Tuttavia, se lette sullo sfondo della controversia sul realismo, di cui il *Woynok* è parte, certe stranezze si chiariscono come più o meno riuscite strategie di una poetica del racconto che si vuol definire all'interno e per mezzo del racconto stesso.

Prima ancora che ne inizi la storia Woynok, si apprende, è già un eroe leggendario. I banditi di Gruschek non si stancavano «di raccontare di quel Woynok, che nessuno aveva mai visto» (W, 26), ma cosa raccontassero di lui non è detto. Il testo certifica ripetutamente l'esistenza delle molte leggende che il titolo sottintende, ma ogni volta ne nega l'esposizione. «Tutto ciò che Woynok fece in questa estate, è stato raccontato così tante volte che non c'è bisogno di ripeterlo» (W, 28), e nulla infatti viene ripetuto. Delle gesta di cui più volte si dice (W, 36, 45) il lettore non viene a sapere altro che sono e sono state oggetto di narrazione. In tanta omertà, ciò che resta, ciò che il testo trattiene e sottolinea per il lettore/ascoltatore non è che l'atto narrativo di cui si parla e rispetto al quale le storie negate risultano, alla fine, irrilevanti. Siccome poi il titolo ascrive anche la storia che si sta leggendo alla medesima serie, questa perde inevitabilmente coerenza, appare non più che una delle tante possibili. I vari periodi ipotetici che vi si incontrano (W, 34, 36) contribuiscono a eroderne il peso:

Woynok soll Gruscheks Bande dadurch befreit haben, dass er an den Schwanz des Hündchens eine Lunte band. Die Soldaten sol-

len später in Revesch, Doboroth und Marjakoy erzählt haben, ein ganzer Schwarm feuerschwänziger Teufelchen sei an den Räubern beigeflogen. Das ist alles lang und breit in vielen Geschichten und Liedern beschrieben worden. Für uns ist das Gespräch wichtiger, das Grushek mit Woynok führte, als beide am Abend desselben Tages, Gesicht gegen Gesicht, etwas abseits von den anderen auf der Erde saßen. (W, 36)

Pare che Woynok abbia liberato la banda di Grushek legando una miccia alla coda del cagnolino. Pare poi che i soldati, più tardi, abbiano raccontato a Revesch, Doboroth e Marjakoy, che la banda sia stata accompagnata in volo da un'intera schiera di piccoli demoni dalla coda di fuoco. Tutto questo è stato descritto dappertutto in molte storie e canzoni. Per noi è più importante il colloquio che Grushek ha avuto con Woynok quando entrambi, la sera dello stesso giorno, sedevano per terra, *vis-à-vis*, un po' in disparte rispetto agli altri.

Quale importanza può avere «per noi» il colloquio dei due in tanta incertezza? Il narratore di Seghers è sempre, infatti, un narratore incerto: «Questa storia l'ho sentita raccontare dal segretario del partito nel distretto dei Carpazi russi»<sup>26</sup>, afferma la voce che ha raccontato la vicenda dei contadini di Hruschowo e di un certo Woytschuk, il cui nome risuona in quello del nostro bandito e la cui storia si svolge in un paesaggio montano e boscoso simile a quello dove vive e agisce Woynok. Togliendo attendibilità e valore ai fatti riportati, l'insicurezza che caratterizza il narratore seghersiano (e che si riscontra, ad esempio, anche in *Das siebte Kreuz*, *Transit*, *Das Argonautenschiff*, *Der Ausflug der toten Mädchen*) esalta, per contrasto, l'incontestabile forza del gesto che li produce o li trasmette. Alla sua incertezza nel *Woynok* corrisponde, poi, nel segno della medesima strategia letteraria, la strana assenza di memoria del personaggio<sup>27</sup>. Perché Woynok, come si dice, dimentica continuamente Grushek, la banda e le sue stesse esperienze con questi? La mancanza di memoria, così come di passato e di radici di una figura altrimenti priva di un profilo psicologico, tende a fissarla in quella solitudine che ne rappresenta l'intramontabile tratto legendario. Da qui l'andamento illogico dell'azione, l'inspiegabile furia distruttiva dell'eroe nei confronti degli altri banditi, da qui anche il suo finale ritorno dal regno dei morti. Perché, per citare ancora Döblin, l'indifferenza della morte è uno dei tratti salienti della fiaba come dell'epica, la quale, essendo per sua natura illimitata, chiede e ammette «nuove puntate

senza mai fine»<sup>28</sup>, di là dalla morte, sempre provvisoria, dell'eroe. In effetti l'opera di Anna Seghers pullula di fantasmi. Dalla leggenda dei *Morti dell'Isola di Djal* (1924)<sup>29</sup> fino alla *Gita delle ragazze morte* (1944 e 1948), i dipartiti tornano al testo e nel testo risuscitati a umbratile vita dalla parola narrante che li richiama. Così anche Woynok torna, da spettro, alla fine di questa strana leggenda non tanto per chiedere ai banditi la pietosa sepoltura che comunque avrà, ma soprattutto per garantire della leggenda e delle leggende che lo riguardano la sicura continuazione. Fintantoché sta con i briganti, Woynok non stimola mai la loro fantasia, che si rivolge ad altre avventurose vicende, ma quando si allontana, quando costoro stanno per dargli la morte (W, 42), così come quando, ormai uno spettro, torna all'accampamento, Woynok, si legge, è «quello di sempre» (W, 44), una figura leggendaria consacrata da sempre, per sempre ad un narrare del quale è predestinato oggetto:

Er war wieder der Woynok von früher, der sich höchstens einmal im härtesten Winter dem Lager nähert, auf dessen Spur man zuweilen stößt oder zu stoßen glaubt. (W, 42)

Era di nuovo il Woynok di sempre, quello che al massimo si avvicina una volta all'accampamento quando l'inverno è più rigido, di cui talvolta si incontrano le tracce o si crede di averle incontrate.

### 3. *Racconti di racconti. «Sagen von Artemis»*

Come Woynok, anche la dea Artemide è, nelle «leggende» che Seghers le intitola, oggetto di molteplici narrazioni. La cornice che le racchiude mette in scena, più ancora del *Woynok*, una situazione narrativa archetipica: gli interlocutori, cinque cacciatori, riuniti intorno al fuoco<sup>30</sup> di un rifugio montano in un imprecisato luogo, si raccontano dei loro incontri con la dea senza mai chiamarla per nome<sup>31</sup>, mentre una giovane, silenziosa cameriera, col volto sempre coperto dall'oscurità o dal fumo del camino, si aggira tra loro per servirli e alla fine sparire nel bosco. Solo allora, dopo che è scomparsa, ci si accorge che proprio di lei si trattava, della dea Artemide, mentre tutti, ignorandola, ne parlavano. Alludendo a lei, fin dal principio, con il semplice pronome femminile, la situazione si presenta come ritaglio di un sapere più ampio, cui fa allusione anche il titolo col già noto plurale di *Sagen*.

In questo caso, però, si tratta di un sapere che la complessa costruzione narrativa sembra aprire su una teoria di complicati raddoppiamenti. Non solo la cornice – col bosco, i cacciatori, i loro cani irrequieti e la ragazza silenziosa – ripete aspetti delle storie su Artemide (dèa dei boschi e vergine cacciatrice) che contiene, ma, in queste ultime, il raddoppiamento della situazione di partenza si riproduce ad un ulteriore livello, sia richiamando miti famosi riferiti alla dèa come quello di Atteone (A, 51)<sup>32</sup> (nel testo del vecchio) e di Atalanta (nel racconto del piccolo cacciatore) (A, 56)<sup>33</sup>, sia complicando la *mise en abyme* con un gioco tra realtà e invenzione che finisce per confondere tutti i piani. Quattro dei cinque avventori raccontano di incontri con la dèa che dicono 'realmente' avvenuti, il giovane cacciatore, invece, non avendo fatto tale esperienza, si inventa una storia per catturare l'attenzione della cameriera/Artemide. In questo modo costei viene a collocarsi su un doppio piano finzionale, quello della cornice, dove è interlocutore e quello del racconto, dove è protagonista del racconto a lei destinato, ma che si dice di invenzione. In questa confusione la nozione stessa di 'realtà' perde ogni cogenza a fronte dell'assoluto di una finzione il cui valore non è più definibile in base a una referenza divenuta impossibile e sfuggente. Perché Artemide, come Woynok, non è altro che una figura del racconto, sia di quello principale, sia di quelli secondari, sia di quelli che sono stati, sia di quelli che ancora non sono. Lei stessa lo afferma e, significativamente, lo fa con le parole che il cacciatore da un solo occhio riporta nel suo racconto:

«Wenn es irgendwo einen Mann gibt, der den Kopf in die Hände stützt und nachdenkt, was das gewesen sein mag, Wald wovon ihm irgendein alter Mann erzählt hat, früher hätte es das noch gegeben. Und er stützt den Kopf in die Hände, und er steckt die Finger in die Ohren, dass er rauscht, dieser Wald, den er sich vorstellt, halb falsch, halb richtig – dann leuchte ich ebenso auf, dann ist meine Macht ebenso ungebrochen wie zu der Zeit, als die ganze Erde von einer Wildnis bedeckt war, die noch keine Axt berührt hatte». (A, 71)

«Se da qualche parte esiste un uomo che, appoggiando la testa tra le mani, riflette su cosa possa essere stato il bosco della cui esistenza un tempo un vecchio qualunque gli ha raccontato, allora costui appoggerà la testa tra le mani e si chiuderà le orecchie con le dita affinché il bosco, che lui con o senza ragione si immagina, stormisca. Allora io stessa mi illuminerò e ritroverò intatto il mio potere, come

è stato all'epoca in cui tutta la terra era ricoperta di foreste selvagge che nessun'ascia aveva ancora sfiorato».

Quarto e ultimo degli avventori, questo cacciatore addirittura include nel proprio narrare il racconto che ha fatto alla dèa della sua vita (A, 68). Ed è proprio qui, da tale profondità telescopica della finzione, che costei afferma di esistere fintantoché qualcuno la vorrà immaginare<sup>34</sup>. Non escluso, ovviamente, il narratore della cornice stessa. Raccontando, a sua volta, di un bosco che stormisce, con tanto di osteria, dèa Artemide e cacciatori, costui si affianca a tutti gli altri, voce anche lui che riferisce una delle innumerevoli storie sulle avventure di una dèa e dei mortali che la incontrano o sognano di incontrarla. Punto di fuga e di congiunzione di tutti i livelli narrativi, Artemide rappresenta dunque la condizione della ripetibilità infinita delle storie cui dà adito. Racchiusa, come e più di Woynok, nella sua statutaria solitudine di figura, la dèa se ne va quando esse finiscono, lasciando che il mondo, al suo misterioso sparire, «ammutolisc[a] d'un tratto» (A, 73). Non solo per i cacciatori, ma anche per noi lettori/ascoltatori che, con la fine della storia, entriamo nello stesso silenzio, rotto soltanto dallo stormire del bosco. Dopo che Artemide se n'è andata, si legge, tutto tace «con gli ultimi colpi del secchio, il mondo era diventato d'un tratto muto» (A, 73).

In queste leggende il mito antico non viene propriamente riscritto, bensì iscritto in una libera fantasia che della figura mitologica serba solo qualche connotante attributo. Del mito si trattiene fondamentalmente la capacità di proseguire il *Sagen* da cui, in senso lato, discende e che ininterrottamente sollecita. Tanto più che in certe «forme semplici» del narrare, come il mito o la fiaba, l'univocità del riferimento oggettuale, che tende ad annullarsi in qualsiasi finzione letteraria<sup>35</sup>, è assente in partenza. Ed è sulla base di questa assenza che le varianti si moltiplicano, affinché trionfi la stessa legge metamorfica che presiede tanto alla leggenda di Seghers, quanto alla fiaba o al mito quali suoi ideali modelli<sup>36</sup>. Nello stesso tempo, però, tale legge nel testo di Seghers non crea più una tradizione fondata sulla variabilità vincolata della *parole*, per usare la terminologia di Levy-Strauss<sup>37</sup>, ma si limita a determinare trasformazioni arbitrarie, oltre le quali non resta che il narrare in sé quale vero e unico protagonista del testo, indipendentemente dai suoi contenuti. Come scriveva Todorov:



Raccontando la storia di un altro racconto, il primo tocca il suo tema nascosto e, nello stesso tempo, si riflette in quest'immagine di se stesso; il racconto incastonato è, nello stesso tempo, l'immagine del grande racconto astratto di cui tutti gli altri non sono che parti infinitesimali, e anche l'immagine del racconto incastonante che lo precede direttamente<sup>38</sup>.

Quasi anticipando le moderne teorie degli infiniti mondi possibili<sup>39</sup>, Seghers risponde dunque alla dibattuta questione del realismo con la creazione di strutture che non solo rendono oziosa la domanda referenziale sulla quale il realismo si fonda, ma che a questo oppongono una sorta di verità paradigmatica ed assoluta del gesto narrativo in sé. Perché avendo perduto tanto gli dèi, quanto la narrabilità stessa dell'esperienza<sup>40</sup>, il mondo moderno non può che cercare e forse ritrovare quella verità, attraverso e oltre storie ormai prive di una loro intrinseca significatività vincolante.

4. «Quando gli dèi tacciono». «*Die drei Bäume. Aus einer unveröffentlichten Sammlung von Sagen und Legenden*»

Muto infatti si presenta il mondo ai protagonisti di tre brevi, misteriosi racconti intitolati *Die drei Bäume. Aus einer unveröffentlichten Sammlung von Sagen und Legenden*. Il trittico, scritto nel 1940 durante l'esilio parigino, fu pubblicato in Messico nel 1946 sulla rivista "Freies Deutschland" e solo nel 1949 uscì in Germania sul secondo numero di "Sinn und Form". Tutti e tre i racconti iniziano alla fine di una storia, di un accaduto noto. Il primo riferisce un aneddoto tratto dalla cronaca medievale tedesca, il secondo si ispira ad un apocrifo della leggenda biblica, il terzo al mito di Ulisse.

L'albero che accomuna le storie diviene luogo del destino dei protagonisti, in modo nefasto per i primi due che, avendone fatto il loro nascondiglio e rifugio, vi trovano la morte, in modo più positivo per il reduce Ulisse che, avendo ricavato a suo tempo il talamo nuziale dal ceppo di un albero abbattuto, lo rende prova della sua identità davanti all'incredula Penelope. In tutti e tre i racconti il mondo è invaso dal silenzio degli dèi. A nulla valgono le preghiere del cavaliere di essere liberato dal tronco dove si è nascosto e, rimanendovi imprigionato, trova la morte. Una tomba diventa anche il cedro dove il profeta Isaia si nasconde, pieno di spavento, all'am-

mutolire della «voce sublime» di Dio. Ulisse, invece, dopo che tutto si è compiuto, sopravviverà, ma abbandonato al suo destino dagli dèi che «si sono ritirati nelle loro eterne dimore»<sup>41</sup>.

I mondi ai quali rispettivamente rinviano le tre forme narrative cui si ispirano *I tre alberi* sono dunque colti al momento del loro tramonto, quando, col ritirarsi degli dèi, il tempo si fa profano, aprendosi alla paura e alla morte per il cavaliere e per il profeta, o, per Ulisse, alla quotidiana fatica del vivere<sup>42</sup>. Il destino degli alberi e degli eroi che vi hanno incatenato il proprio segna la fine del tempo mitico che, per definizione, è il tempo degli dèi e del racconto<sup>43</sup>.

Scritti in un momento particolarmente difficile nella vita della scrittrice, questi strani testi hanno per lo più ricevuto un'interpretazione allegorica legata all'esperienza della paura, dell'esilio, dello sradicamento della stessa Seghers<sup>44</sup>. Tuttavia, oltre questo possibile riferimento tematico alla biografia dell'autrice, i tre testi si collegano espressamente, attraverso il titolo, alle precedenti «Sagen», rispetto alle quali, però, sembrano porre, anche se in modo piuttosto criptico e nucleare, un quesito nuovo che verrà ripreso e approfondito in *Das Argonautenschiff* o *Sagen von Jason* (1949). In questo testo che, pubblicato poco dopo il rientro in Germania di Seghers, esula dai confini cronologici del presente studio, anche Giasone, al termine delle sue avventure, ha perduto il suo mito e la sua fede negli dèi:

Als er auf einmal verstand, dass ihn das Schicksal sich selbst überließ wie die Argo, die ohne ihn weitergezogen war, da hörte er auf, an das Schicksal zu glauben. Er glaubte nicht mehr an die Götter. Und an die Menschen erst recht nicht mehr [...]. Es war dabei kein Schicksal im Spiel und keine Vorsehung. Es gab dabei kein Gesetz. Es gab dabei keinen verborgenen Weg mit einem Ziel, das in den Sagen die klugen Menschen an einem Faden erreichen, den sie auch in der Verwirrung nicht aus der Hand lassen<sup>45</sup>.

«Quando [Giasone] si rese conto, all'improvviso, che il destino aveva abbandonato a se stessi lui e l'Argo, la quale aveva continuato a navigare senza di lui, allora smise di credere al destino. Non credeva più agli dèi e nemmeno agli uomini [...]. Non erano in gioco nessun destino e nessuna profezia. Nessuna legge. Nessun occulto cammino verso quella meta che, nelle leggende, gli uomini saggi, per quanto si smarriscano, alla fine raggiungono, tenendo saldo un filo tra le mani».

Il filo del destino si è spezzato e le leggende non lo possono più seguire nel racconto. Che cosa accade, allora, al mito, alle storie, al narrare dopo che gli dèi se ne sono andati? «Jetzt ist alles verstummt» (B, 138: «Ora tutto è ammutolito»), scrive Seghers nel *Baum des Odysseus*, mentre nel *Baum des Jesaias*: «Sein Volk war erschlagen, und mit dem Volk verstummt war die erhabene Stimme, von der er gewohnt war, Weisungen zu empfangen» (B, 138: «Il suo popolo era stato distrutto e insieme al popolo si era ammutolita la voce sublime dalla quale [Isaia] era abituato a ricevere ordini»). Dopo di che la storia, il racconto finisce. Nel silenzio degli dèi, le antiche storie sembrano destinate a spegnersi insieme agli eroi che le abitavano. Secondo Lukács, com'è noto, il romanzo moderno nasce esattamente da questo silenzio. In un passo della *Teoria del romanzo*, un testo così noto a Seghers che qualcuno vi ha vista addirittura la spinta decisiva alla composizione di tutte le varie *Sagen*<sup>46</sup>, si legge:

Quando gli dèi tacciono [...] il mondo delle gesta si stacca dagli uomini e si svuota [...], essendo incapace di accogliere in sé il vero senso delle gesta<sup>47</sup>.

Questo vuoto, che rende impossibile la forma delle antiche narrazioni, fa spazio all'avventura dell'individuo problematico, all'eroe del romanzo. Seghers, però, lontana com'è tanto dal romanzo quanto da Lukács, accenna già in *Die drei Bäume*, sebbene in modo embrionale, una risposta che, alla luce delle sue cose successive, sembra accostarla piuttosto a certe posizioni kafkiane. Seghers conosce Kafka molto bene fin dagli anni Venti e, per quanto frenata dalle posizioni ufficiali della cultura socialista, non ha mancato di tributare significativi omaggi allo scrittore praghese, sia con pubbliche dichiarazioni, sia rendendolo protagonista di un suo tardo racconto, sia, soprattutto, facendo di lui una presenza nascosta, ma costante in gran parte della sua opera<sup>48</sup>. Più volte Seghers ha definito i testi di Kafka come delle «fiabe per adulti»<sup>49</sup>, non solo avvicinandolo così alla sua propria produzione fantastica, ma soprattutto cogliendo, insieme a Benjamin, una caratteristica profonda della scrittura di costui. Il concetto di «fiabe per adulti» appare infatti come una significativa variazione della definizione che Benjamin ha dato delle «leggende» kafkiane (*Sagen*) chiamandole «fiabe per dialettici»:

Ulisse è sulla soglia che divide il mito e la favola [*Märchen*]. Ragione e astuzia hanno inserito nel mito le loro finte, le sue potenze non sono più invincibili. La favola [*Märchen*] è il ricordo della vittoria su di esse. E favole [*Märchen*] per dialettici ha scritto Kafka, quando si è proposto di scrivere delle leggende [*Sagen*]<sup>50</sup>.

Nel *Prometheus*, ad esempio, o anche in *Das Schweigen der Sirenen*, al quale si riferisce il passo di Benjamin, l'idea della «Sage» insiste, come in Seghers, sia sulla natura orale delle storie tramandate, sia su una pluralità di versioni che vanifica qualsiasi domanda di una presunta originaria verità. Gli dèi tacciono anche qui. Vinti dall'astuzia di Ulisse, oppure dimenticati dagli umani e a loro volta dimentichi degli umani come nel *Prometheus*, hanno portato via con sé la verità, che, divenuta irraggiungibile, lascia proliferare all'infinito le storie e le interpretazioni. Di tutte le versioni del destino di Prometeo, alla fine, per Kafka, non resta che «l'inspiegabile montagna rocciosa»<sup>51</sup>. Pertanto, nell'acuta analisi di Benjamin, non possono essere che i moderni lettori, figli del *logos*, i destinatari «dialettici» di certe storie senza fine, le quali non dicono, né realizzano altro che l'interminabile vagare della lingua, dei racconti, dei messaggi verso o intorno a una verità mai raggiungibile.

Per tornare a Seghers e al problema posto da *I tre alberi*, anche le leggende di Artemide e di Woynok rispondono con la consapevolezza di un'inevitabile, illimitata e libera serialità delle storie in un mondo senza dèi. Solo che, tacitamente accettandone l'assenza, sembrano rovesciare il modello kafkiano in un'affermazione decisa e positiva dell'intramontabile necessità del narrare. Anche dopo la fuga degli dèi, anche con i relitti di antiche leggende dimenticate, «si narra sempre» nel mondo di Anna Seghers, il quale, in questo senso, come notava Hans Mayer, è sempre anche un mondo mitico<sup>53</sup>. Proprio quando li si dimentica, gli dèi si rifanno vivi, sostiene uno dei cacciatori (A, 72), magari nei panni di silenziose cameriere o di donne che, come nella leggenda, cercano l'amato scomparso (*Transit*). Irriconoscibili, non riconosciuti, essi non si aggirano ormai più tra gli umani, ma nelle «fiabe» che gli «adulti» si raccontano o potrebbero ancora raccontarsi, oltre e nonostante lo «spaesamento trascendentale» che affligge la loro moderna spiritualità. L'assenza della verità determina anche nel mondo di Seghers la deriva di un infinito narrare, che però, diversamente da quello di Kafka, può ancora e nonostante tutto affermare se stesso nella totale indifferenza ad ogni angosciante ricerca.

## Note

- 1 CHRISTA WOLF, *Ein Gespräch mit Anna Seghers*, in EAD., *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*, Berlin 1990, vol. I, pp. 279-292, qui p. 286. Se non altrimenti indicato, tutte le traduzioni italiane sono a cura dell'autrice. Per la traduzione del vocabolo «Sage» e derivati si è scelto di usare il termine italiano «leggenda» e suoi derivati, specificando fra parentesi, se necessario, l'originale tedesco. La parola «saga», infatti, tende a indicare in maniera piuttosto specifica nella nostra lingua i «racconti epici connessi alle tradizioni popolari e familiari dei Paesi nordici» (G. DEVOTO-G.C. OLI, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Milano, 1967 e ss., voce «saga»), un'accezione che non corrisponde affatto alla tipologia delle storie che Anna Seghers chiama con questo nome. Vi aderisce maggiormente il termine «leggenda», invece, nel suo senso più generale di «racconto [...] in cui fatti e personaggi, quando non siano immaginari, risultano amplificati ed alterati dalla fantasia e dalla tradizione» (ivi, voce «leggenda»).
- 2 Il testo fu scoperto solo negli anni Settanta dagli studiosi Jörg Bernhard Bilke e Sigrid Bock, i quali, in questo modo, spinsero la scrittrice a rivendicarne la paternità. Cfr. CHRISTIANE ZEHL ROMERO, *Anna Seghers. Eine Biographie 1900-1983*, Berlin 2000, 2 voll., vol. I, p. 183. "Antje", in olandese, è il diminutivo del nome Anna.
- 3 Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, *L'incontro con la realtà*, in *Il romanzo. Le forme*, a c. di Franco Moretti, Torino 2002, pp. 342-381.
- 4 WALTER BENJAMIN, *Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers Roman «Die Rettung»* (1938), in ID., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a M. 1977 ss., vol. III, pp. 530-538, qui p. 537.
- 5 MAURICE BLANCHOT, *Il libro a venire*, Torino 1969, pp. 16-17.
- 6 Cfr. ZEHL ROMERO, *Anna Seghers. Eine Biographie*, cit., vol. I, p. 313.
- 7 Secondo le ipotesi di Helen Fehervary, lo spunto per un'opera di questo tipo le è venuto proprio dal compagno Lukács e dalle frequenti discussioni che si tenevano su certi argomenti al *Budapester Sonntagskreis*, di cui Lukács era la figura preminente e col quale Seghers era entrata in contatto tramite il marito. Cfr. HELEN FEHERVARY, *Anna Seghers: The Mythic Dimension*, Ann Arbor 2001, pp. 124-128.
- 8 Cfr. la recente ricostruzione critica di GIUSI ZANASI, «Das Wort»: il dibattito sull'espressionismo, in *La scuola dell'esilio. Riviste e letteratura della migrazione tedesca*, a c. di Anna Maria Carpi et. al., Roma 2009, pp. 35-68. Il saggio di Lukács *Es geht um den Realismus* era uscito in quel medesimo mese, sullo stesso numero di "Das Wort" che ospitava le *Sagen vom Räuber Woynok*.
- 9 Cfr. ANNA SEGHERS, [Brieftexte an Georg Lukács], in EAD., *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1927-1953*, Berlin e Weimar 1980, pp. 71-88, in seguito cit. *Aufsätze I*, seguito dall'indicazione della pagina.
- 10 «Di certo il fantastico, l'irreale, il leggendario e il fiabesco può e addirittura deve essere talvolta un mezzo dell'arte realistica, se lo scrittore sa scrivere e il lettore sa leggere». Intervista con Günter Caspar (1973), in ANNA SEGHERS, *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954-1979*, Berlin e Weimar 1984, pp. 459-461, qui p. 461. In seguito cit. *Aufsätze II*, seguito dall'indicazione della pagina.

- <sup>11</sup> BENJAMIN, *Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen*, cit., pp. 533 e 537.
- <sup>12</sup> «Saga» è «voce scandinava [...] connessa all'antico alto tedesco *segjan, sagên* [...]: *dire*, dalla stessa radice del lat. *sec-ûta est*: parlò, *re-sec-ûta est*: rispose [...] *in-sec-tionès*: narrazioni». OTTORINO PIANIGIANI, *Dizionario etimologico*. Edizione Aggiornata, La Spezia 1991, alla voce «Saga».
- <sup>13</sup> *Deutsches Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm, alla voce: «Sage», VIII (1893), colonna 1644.
- <sup>14</sup> «Con la scomparsa d'una totalità naturale-culturale arcaica la fiaba muore, cioè perde la facoltà di moltiplicare le sue varianti. Altre rappresentazioni d'una totalità del mondo in una sequenza di eventi prendono forma, moltiplicano le loro varianti, muoiono, parzialmente risuscitano e parzialmente rimuovono. E questo sempre ripetendo qualcosa delle prime forme di racconto, per cui in ogni storia che abbia un senso si può riconoscere la prima storia mai raccontata e l'ultima, dopo la quale il mondo non si lascerà più raccontare in una storia». ITALO CALVINO, *La tradizione popolare nelle fiabe*, in ID., *Sulla fiaba*, Milano 1996 e 2002, p. 134.
- <sup>15</sup> Cfr. *Aufsätze* I, p. 81.
- <sup>16</sup> Cfr. WALTER BENJAMIN, *Crisi del romanzo. A proposito di «Berlin Alexanderplatz» di Döblin* (1930), in ID. *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, a c. di Cesare Cases, Torino 1973, pp. 93-99.
- <sup>17</sup> ALFRED DÖBLIN, *La costruzione dell'opera epica* (conferenza del 1928, pubblicata nel 1929 sulla "Neue Rundschau"), in ID., *Scritti berlinesi*, a c. di Giulia Cantarutti, Bologna 1994, pp. 77-105, qui p. 89.
- <sup>18</sup> Cfr. *ivi*, pp. 89-90.
- <sup>19</sup> WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a c. di Renato Solmi, Torino 1965 e 1992, pp. 247-274, qui p. 252.
- <sup>20</sup> ANNA SEGHERS, *Lettera a Lukács del 28 giugno 1938*, in GYÖRGY LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino 1964, p. 381. Testo originale tedesco in *Aufsätze* I, 74-75.
- <sup>21</sup> «Und habt ihr denn etwa keine Träume, wilde und zarte, im Schlaf zwischen zwei harten Tagen? Und wisst ihr vielleicht, warum zuweilen ein altes Märchen, ein kleines Lied, ja, nur der Takt eines Liedes, gar mühelos in die Herzen eindringt, an denen wir unsere Fäuste blutig klopfen? Ja, mühelos rührt der Pfiff eines Vogels an den Grund des Herzens und dadurch auch an die Wurzeln der Handlungen». ANNA SEGHERS, *Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok*, in EAD., *Reise ins Elfte Reich. Erzählungen 1934-1946*, Berlin 1994, p. 26. D'ora in avanti cit. nel testo con la sigla W seguita dal numero della pagina. («Non fate voi forse, nel sonno che intervalla due dure giornate, dei sogni, teneri e selvaggi? Non sapete voi forse perché, talvolta un'antica fiaba, una canzoncina, o anche solo il ritmo di una canzone, scivola senza fatica nel cuore al quale i nostri pugni bussano fino a sanguinare? Sì, il trillo di un uccello tocca senza fatica il fondo del cuore e con esso anche le radici delle nostre azioni»). Alla luce del luogo che ospitava il racconto, l'epigrafe appare come una dichiarazione di poetica, un intervento indiretto, ma pubblico di Seghers nel dibattito sul realismo che si stava svolgendo sulla rivista "das Wort". Il motto, infatti, scomparirà dalle edizioni successive del *Woynok*, per poi ricomparire nel 1949 a introdurre il racconto *Das Argonautenschiff*.

- <sup>22</sup> «La storia è impolitica, è una specie di fiaba [...]. Col motto si avverte il lettore che leggerà un argomento puramente fiabesco», comunica Anna Seghers a Fritz Erpenbeck nello scritto che accompagnava l'invio del *Woynok* alla redazione della rivista "Das Wort" (12 marzo 1938). Cit. in LENORE KRENZLIN, *Phantastische Umwege in den historischen Raum*, in "Argonautenschiff", 9 (2000), pp. 66-71, qui p. 68. Ancora nel 1951 Seghers definiva come «sagenhafte Märchen» tutte le leggende dell'esilio (cit. in CHRISTIANE ZEHL ROMERO, *Anna Seghers. Eine Biographie*, cit., vol. I, p. 332), sebbene non sia, in senso stretto, la fiaba il genere narrativo al quale esse si rifanno.
- <sup>23</sup> Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, *Narrare o descrivere?* (1936), in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 269-323.
- <sup>24</sup> Cfr. WOLF, *Ein Gespräch mit Anna Seghers*, cit. p. 286.
- <sup>25</sup> A partire dal vecchio studio di FRANK WAGNER, «... der Kurs auf die Realität». *Das epische Werk von Anna Seghers (1935-1943)*, Berlin 1975 fino al citato testo, di ben diversa impostazione, di HELEN FEHERVARY, *Anna Seghers: The Mythic Dimension*, cit., pp. 135-141. Si veda ancora, della stessa Fehervary, *Nur eine Räubergeschichte? Gedanken zu «Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok»*, in "Argonautenschiff", 16 (2007) pp. 129-138.
- <sup>26</sup> ANNA SEGHERS, *Die Bauern von Hruschowo* (1930), in EAD., *Der letzte Mann der Höhle. Erzählungen 1924-1933*, Berlin 1994, p. 168.
- <sup>27</sup> «Woynok vergaß Gruscek, sobald er ihn aus den Augen verloren hatte. Er dachte nicht mehr an die Worte, die Gruscek über das Winterlager gesagt hatte, und vergaß sie» (W, 28) («Woynok dimenticò Gruscek non appena lo ebbe perso di vista. Non pensò più alle parole che Gruscek aveva detto sull'accampamento invernale e le dimenticò»). Questa formula si ripete più volte nel testo, quasi come un *Leitmotiv* (W, 33 e 40).
- <sup>28</sup> DÖBLIN, *La costruzione dell'opera epica*, cit., p. 97.
- <sup>29</sup> Secondo una dichiarazione della stessa Anna Seghers, la storia di Woynok sarebbe stata da lei concepita e scritta intorno al 1928, cioè pochi anni dopo il racconto *Die Toten auf der Insel Djal*, poi, però, smarrita. Cfr. FEHERVARY, *Nur eine Räubergeschichte?*, cit., p. 135 e ZEHL ROMERO, *Anna Seghers. Eine Biographie*, cit., vol. I, p. 187.
- <sup>30</sup> Anche la banda di Gruscek siede attorno al fuoco, un luogo ideale del raccontare, dove si cantano delle ballate (W, 32).
- <sup>31</sup> ANNA SEGHERS, *Sagen von Artemis*, in EAD., *Reise ins Elfte Reich*, cit., p. 47. D'ora in avanti citato nel testo con la sigla A, seguita dal numero della pagina.
- <sup>32</sup> La morte accidentale del ragazzo che subisce lo sparo del vecchio durante una caccia al cinghiale si richiama al mito di Atteone, il cacciatore che, smarritosi nel boschetto sacro alla dea, la vede e per questo viene trasformato in un cervo che i cani sbranano.
- <sup>33</sup> Dopo avere affermato di avere visto la dea per ben due volte, il piccolo cacciatore, ri-propone, in una sua personale variazione, il mito di Atalanta e della sua imbattibile velocità nella corsa (A, 57 e sg.). Vergine cacciatrice, dedita al culto di Artemide, di cui è considerata una metamorfosi, Atalanta si collega, anche se in modo obliquo e trasversale, sia alla situazione della cornice, sia al racconto del vecchio, attraverso i sottaciuti, ma altrettanto noti antefatti delle sue sfide podistiche. Esposta dal padre, perché femmina, sul Partenione, un monte della Beozia, Atalanta fu allattata da un'orsa (pare inviata dalla dea Artemide) e poi

- soccorsa e allevata da un gruppo di cacciatori, dai quali avrebbe appreso le sue mitiche e mitologiche abilità: l'abilità nella caccia e la velocità nella corsa. Certe fonti (Apollodoro, Diodoro Siculo) narrano che Meleagro, figlio del re di Calidone (in Etolia), innamoratosi di lei, l'avrebbe coinvolta nella caccia al cinghiale di Calidonia. Atalanta lo avrebbe ferito per prima, Meleagro lo avrebbe finito, ma i compagni di caccia, risentiti per il dono della pelle che Meleagro avrebbe fatto ad Atalanta, avrebbero dato origine a una contesa conclusasi con la loro uccisione da parte dei Meleagro. Cfr. PIERRE GRIMAL, *Mitologia*, Milano, 1990 e 1999, alle voci «Atalanta» e «Meleagro»; KAROLY KERÉNYI, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, Milano 1963, 2 voll., vol. II, pp. 120-128.
- <sup>34</sup> «In fondo anche Artemide è un'invenzione, probabilmente i Greci si sarebbero raffigurati la loro Artemide in modo completamente diverso». ANNA SEGHERS, *Briefe an Leser*, Berlin e Weimar, 1970, p. 19.
- <sup>35</sup> Cfr. WOLFGANG ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991, in particolare pp. 129-145.
- <sup>36</sup> Come nella fiaba, anche nel mito la metamorfosi è un principio costruttivo essenziale. Cfr. HANS BLUMENBERG, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979, p. 384. L'intero racconto delle *Sagen von Artemis* è segnato da un'indeterminatezza di tipo fiabesco, l'assenza totale di nomi propri (il giovane/vecchio cacciatore, il bosco, la locanda, la valle, la città, il fiume), la misteriosa scomparsa della cameriera e l'apparizione dell'altra che ne prende il posto, sono, insieme all'ambientazione, tratti tipici della fiaba.
- <sup>37</sup> È questo invece il punto di vista di MAENG-IM KOH, *Mythos und Erzählen im Werk von Anna Seghers*, Würzburg 2005.
- <sup>38</sup> TZVETAN TODOROV, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto* (1971), Milano 1995, p. 44.
- <sup>39</sup> Si pensi, ad esempio, a THOMAS PAVEL, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* (1988), Torino 1992.
- <sup>40</sup> È la tesi sostenuta da Walter Benjamin nel citato saggio su *Il narratore e*, successivamente, da THEODOR WIESEGRUND ADORNO, nel saggio *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (1954), in ID., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974, pp. 41-47, in particolare p. 41.
- <sup>41</sup> ANNA SEGHERS, *Die drei Bäume. Aus einer unveröffentlichten Sammlung von Sagen und Legenden*, in EAD., *Reise ins Elfte Reich*, cit., p. 138. D'ora in poi cit. nel testo con la sigla B, seguita dall'indicazione della pagina.
- <sup>42</sup> Pur essendo stato abbattuto prima della lunga avventura di Ulisse, l'albero, ovvero il ceppo residuo, da cui è stato ricavato il talamo, si pone solo ora, nel silenzio degli dèi, all'inizio di una comune storia coniugale (A, 138-139).
- <sup>43</sup> Cfr. GYORGY LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano 2004, p. 115.
- <sup>44</sup> Cfr. ad esempio FRANK QUILTZSCH, *Vom Ritter über Jesaja bis zu Odysseus. Anna Seghers Tryptichon «Die drei Bäume»*, in "Argonautenschiff", 2 (1993), pp. 114-122.
- <sup>45</sup> ANNA SEGHERS, *Das Argonautenschiff*, in EAD., *Die Hochzeit von Haiti. Erzählungen 1948-1949*, Berlin 1994, pp. 138-139.
- <sup>46</sup> Cfr. *supra*, nota n. 7.
- <sup>47</sup> LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 59. Perciò il «romanzo è l'epopea del mondo abbandonato dagli dèi», si legge più avanti (ivi, p. 80).
- <sup>48</sup> Cfr. SIGRID BOCK, *Anna Seghers liest Kafka*, in "Weimarer Beiträge", 30, 6 (1984), pp. 900-915.



- <sup>49</sup> Ecco, ad esempio, cosa afferma nel discorso tenuto al Congresso Internazionale degli Scrittori nel 1965: «Almeno in certe isolate esternazioni su Kafka si trovano oggi degli esempi che mi piacerebbe mettere in relazione tra loro o che avrei scritto io stessa. Già allora si intuiva il legame con Gogol e E.T.A. Hoffmann. Crude fiabe per adulti». ANNA SEGHERS, *Ansprache in Weimar* (1965), in *Aufsätze II*, p. 303. Per altre analoghe definizioni cfr. BOCK, *Anna Seghers liest Kafka*, cit., p. 907.
- <sup>50</sup> WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte*, in ID., *Angelus Novus*, cit., pp. 281-282. Il saggio su Kafka era stato pubblicato parzialmente sulla "Jüdische Rundschau", nei numeri del 21 e del 28 dicembre del 1934.
- <sup>51</sup> FRANZ KAFKA, *Prometheus*, in ID., *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Frankfurt a. M. 1983, p. 1974.
- <sup>52</sup> RÜDIGER BERNHARDT, *Wie Odysseus unterwegs. Der vergängliche Mythos im Werk der Anna Seghers. Die präfigurierten Mythen*, in "Argonautenschiff", 9 (2000), pp. 188-204, qui p. 190.
- <sup>53</sup> HANS MAYER, *Anna Seghers*, in ID., *Der Widerruf: Über Deutsche und Juden*, Frankfurt a. M. 1994, pp. 271-286, qui p. 278.
- <sup>54</sup> LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, cit., p. 34.



FORMEN DER ERINNERUNG.  
FORME E FUNZIONI DELLA MEMORIA: L'AUTOBIOGRAFIA  
TRA 'RICORDO E DIMENTICANZA'

Giuliana Cacciola

*Wer schreibt, lebt*<sup>1</sup>.

Molti scrittori sopravvissuti alla Shoah hanno sentito fortemente il dovere di fissare la memoria di eventi tanto terribili, quanto innarrabili, sia per chi li aveva subiti che per chi li avrebbe ascoltati, cercando di offrire la loro testimonianza non solo come monito, ma anche come tentativo di risarcimento per il proprio dolore<sup>2</sup>.

L'offesa subita e la vergogna provata sono una ferita insanabile per i testimoni e la memoria, per loro, diviene quindi mezzo necessario per la sopravvivenza. La Shoah viene quasi sublimata, travalicando la sua dimensione storica attraverso l'autobiografismo ed è così che entrano in rapporto dialettico ricordo e dimenticanza. L'oblio, l'atto del dimenticare<sup>3</sup>, conduce, infatti, in un certo qual modo, alla rimozione del trauma, affinché la memoria stessa possa creare al suo posto un luogo deputato al ricordo.

Nel contesto delle testimonianze sui Lager va ricordata la ricerca *ateleologica* degli ex-deportati, protesa a far aderire la parola alla realtà, con l'intento di superare l'aporia comune a molti scrittori autobiografici.

Dobbiamo qui, inoltre, sottolineare che se la storia considera l'autobiografia una fonte inaffidabile a causa della sua soggettività e la letteratura ne lamenta la presunta qualità poco artistica, la filosofia moderna tende, invece, a definire l'autobiografia come lo strumento privilegiato per una «human and historical understanding in our time»<sup>4</sup>.

Da un punto di vista filosofico, infatti, chi scrive autobiografie va alla ricerca di coerenza nella propria esistenza e, quindi, il genere letterario dell'autobiografia diviene una sorta di resoconto retrospettivo della propria vita, con particolare attenzione per lo sviluppo della personalità dell'autore stesso.

È, dunque, possibile risalire alla fonte di spiegazioni, interpretazioni, divergenze e controversie, senza correre il rischio di allontanarsi dall'evento stesso della Shoah?

Se la *ha-Hurban*<sup>5</sup>, la distruzione, divenisse non solo una ferita storica, ma fosse soprattutto una ferita 'dell'altro', il compito delle autobiografie sulla Shoah sarebbe pur sempre quello di confrontarsi con l'esistenza di questo abisso incolmabile, ovvero di quel "non-luogo" rappresentato dai Lager.

Il messaggio urgente che emerge, dunque, dalle testimonianze dei sopravvissuti è l'esortazione a dover ricordare, affinché l'orrore non venga taciuto.

Non si racconta Auschwitz.  
Ogni parola ce lo racconta<sup>6</sup>.

Auschwitz richiama alla memoria immagini molteplici e allo stesso tempo dicotomiche nel contemperare in sé emozioni e reazioni, quasi fosse una sorta di «Unwahrhaftigkeit», ovvero una 'falsificazione' dei valori altrui e di «Wahrhaftigkeit»<sup>7</sup>, ossia di 'veridicità' dei propri. Come sostiene, infatti, Nicolas Berg, ancora oggi non è del tutto chiaro cosa si intenda con la parola «Auschwitz»:

Der Ort selbst, bzw. , genauer noch, das Stammlager oder das 3 km entfernte Birkenau? Ein Ereignis zu einem konkreten Zeitpunkt? Oder die Wirkung, die von ihm ausgeht? Eine Metapher für Schuld und Grauen?<sup>8</sup>

Il luogo stesso, cioè, ancora più precisamente il lager di origine o Birkenau che si trovava a 3 km di distanza? Un evento in un momento reale? O gli effetti da esso provocati? Una metafora della colpa o del terrore?

Tali interrogativi devono essere risolti non solo dalla storiografia, bensì dalla memorialistica e da ogni forma di testimonianza autobiografica sia essa in prosa o in versi, al fine di evitare qualunque teorizzazione o astrazione conforme a modelli che non possono consentire di trovare risposte al dilemma su come affrontare e superare i confini della «Darstellbarkeit des Nicht-Darstellbaren»<sup>9</sup>, la rappresentabilità del non-rappresentabile, per poter onorare la memoria e darle forma.

Tzvetan Todorov ha parlato sovente, all'interno della sua analisi

sugli usi e sulle forme della memoria, di «*sacralizzazione* o isolamento radicale del ricordo» e di «*banalizzazione* o assimilazione abusiva del presente al passato»<sup>10</sup>.

La legittimazione di tale 'criptomnesia' rischia di divenire una barriera, un ammonimento a non sfiorare talvolta persino i nomi comuni sterminio o genocidio, minando pericolosamente il significato della lezione del passato e confinandolo in tal modo al ruolo di mera schermatura del presente o ancor peggio, di giustificazione alla non-azione.

Ed allora si interroga Todorov:

La memoria è sempre e necessariamente una buona cosa, e l'oblio una maledizione assoluta? Il passato permette di capire meglio il presente o serve il più delle volte a nascondere?<sup>11</sup>

Ciononostante, potremmo concludere che così come sarebbe rischioso sacralizzare i ricordi, lo sarebbe in eguale misura tentare di banalizzare gli eventi storici, assimilandoli al presente e rimuovendone il significato che essi stessi hanno acquisito per i testimoni.

La memoria dell'annientamento degli Ebrei è pur sempre inevitabilmente vincolata allo sradicarsi da un luogo, nonché al recupero delle origini ed ha essa stessa bisogno di un posto verso cui far ritorno, attraverso una lunga e travagliata anabasi e di un uditorio pronto ad accoglierla.

La memoria è una «form of wiping out»<sup>12</sup>, una forma di condono, di cancellazione quasi delle piaghe della Shoah, come sostiene Hillard, e non è, dunque, equiparabile ad una registrazione meccanica di ciò che accade ed ha forme e funzioni fra cui anche i testimoni sono costretti a scegliere, sebbene tormentati dalla convinzione che:

L'intera storia del breve "Reich Millenario" può essere riletta come guerra contro la memoria, falsificazione della realtà, negazione della realtà, fino alla fuga dalla realtà medesima<sup>13</sup>.

Per Heidegger, invece, «Das Wissen ist das Gedächtnis des Seins»<sup>14</sup>, «il sapere è la memoria dell'Essere» ed è la dimenticanza stessa a suscitare la memoria e a consentire di volgersi a ciò che è stato dimenticato. Per il filosofo tedesco memoria e catastrofe sono termini antitetici ed in un certo qual modo incompatibili, proprio dal momento che non è possibile fissare per iscritto la memoria del

disastro, in quanto è il tentativo stesso di svellere le radici della tragedia che rischia di invalidarne il ricordo<sup>15</sup>.

Le domande essenziali sono se sia lecito o sensato scrivere 'di Auschwitz', 'dopo Auschwitz', dal momento che alla scrittura viene sempre associato un elemento di catarsi e di purificazione in grado di liberare il soggetto dalla tensione personale e come si possa riscrivere su quanto accaduto, superando la tentazione del silenzio.

Del resto l'assoluta mancanza di memoriali sulla Shoah nell'immediato dopoguerra rese manifesta la tesi di una rimozione collettiva del crimine nazionalsocialista. Ed è proprio in questo contesto che non va, dunque, dimenticata la rilevanza sociale che acquisirono in seguito le autobiografie dei testimoni, sia attraverso il riconoscimento della dimensione collettiva della memoria sia attraverso diversi paradigmi di percezione.

L'obbligo morale di 'dire l'indicibile' ha segnato infatti la vita dei testimoni e ex-deportati ebrei Primo Levi, Ruth Klüger ed Elie Wiesel, la cui scrittura autobiografica è riuscita grazie ad un linguaggio preciso e accurato, ma non privo di ironia, a «portare testimonianza»<sup>16</sup>.

Per alcuni fra i sopravvissuti, quindi, scrivere memorie autobiografiche significava testimoniare quel mondo sepolto e ridargli voce e anima; alcuni, come lo scrittore e testimone ebreo Primo Levi, uno dei più grandi autori italiani contemporanei, lo fecero sin dai primi mesi successivi al loro ritorno, scrivendo precipitosamente per soddisfare la bruciante necessità interiore di raccontare agli altri.

Queste prime autobiografie sembrano, pertanto, motivate dall'urgenza di liberarsi dell'atroce esperienza vissuta e di denunciare l'assurdo estromettendolo da sé. Altri invece, come lo scrittore ebreo romeno, naturalizzato statunitense Elie Wiesel, sopravvissuto alla Shoah, nonché premio Nobel per la pace nel 1986 e, come la scrittrice austriaca Ruth Klüger, ebrea deportata e scampata alla Shoah, lo fecero molto dopo. Vi è infatti, una notevole differenza tra le prime testimonianze, dettate soprattutto da un imperioso bisogno di riscatto e quelle successive, legate piuttosto al tentativo di una ricostruzione della propria identità e all'assoluta impossibilità di dimenticare.

Ed è quest'ultimo il tarlo che tormenta la Klüger, ovvero la ricerca affannosa di trovare risposte in *weiter leben. Eine Jugend*, libro autobiografico del 1992 sulla sua esperienza traumatica prima e dopo Auschwitz, dove l'autrice prova ad entrare in relazione con

la propria vita, con sé stessa ed anche con i lettori, attraverso complessi tentativi narrativi. Ne consegue, dunque, che la definizione classica e la funzione dell'autobiografia non siano completamente applicabili al testo ed è la scrittrice stessa a sottolineare di non essere interessata alla scrittura autobiografica come «terapia del sé»<sup>17</sup>, bensì come incontro con sé stessa e come strumento di comunicazione con gli altri. Infatti l'atteggiamento narrativo dominante in *weiter leben* è quasi del tutto di tipo dialogico, ovvero improntato al confronto ed alla costante creazione di tesi e antitesi, affermazioni e repliche. Il nucleo della autobiografia klügeriana è, pertanto, riscontrabile in una nuova percezione del *dialogo-confronto* ed è intelligibile grazie al punto di vista femminile dell'autrice, le cui esperienze di sopravvissuta, restano impresse nelle pagine del testo in modo così forte, come lo fu l'esperienza stessa del Lager che l'autrice visse da adolescente.

Ma se [...] non si fanno paragoni, non si formula nessun pensiero, e si rimane nel movimento a vuoto delle frasi fatte, tonde come cerchi, come in quasi tutti i discorsi commemorativi. E io taccio, e posso solo ascoltare senza intervenire [...]. Eppure, se non c'è proprio nessun ponte fra i miei ricordi e i vostri, perché scrivo queste pagine?<sup>18</sup>

Il racconto e l'interpretazione della propria vita vengono estesi ad una visione e ad un'osservazione provenienti dall'esterno; lo spazio letterario legato alla rappresentazione della Shoah viene qui ingrandito in maniera consapevole ed anche se le posizioni della narratrice sono non di rado provocatorie, il suo profondo desiderio di comunicare emerge in modo straordinario:

Allora pensavo che dopo la guerra avrei avuto qualcosa di interessante e di importante da raccontare. Ma la gente non ha voluto sentirlo, oppure solo in una certa posa, in un certo atteggiamento, non come interlocutori, ma come persone che si sottopongono a un compito spiacevole, con una sorta di rispetto che facilmente si capovolge in nausea, due sensazioni che comunque si completano<sup>19</sup>.

Anche Primo Levi, il cui atteggiamento verso la sua esperienza di scampato è più 'testimoniale' che 'autobiografico', aveva insistito più volte in tutte le sue opere sulla memoria dei *sommersi* e sulla nozione di testimonianza, intesa come espressione estrema ed

imprescindibile di responsabilità verso l'altro ed affine, quindi, con l'idea di «substitution»<sup>20</sup> di Levinas. Del resto lo scrittore torinese non userà mai il termine *autobiografia*, se non come titolo della poesia che egli scrisse pochi anni prima della sua morte.

Levi era stato «il reduce che parlava», colui che aveva continuato negli anni ad essere e sentirsi sopravvissuto e che aveva scritto *Se questo è un uomo* per raccontare in modo spontaneo, privo di piano o di sistema, quei ricordi che lo tormentavano. Così, spinto dal desiderio di raccontare la sua storia, aveva completato *Se questo è un uomo* nell'arco di dieci mesi dal suo ritorno; la versione originale di ciò che divenne *Se questo è un uomo* era un manoscritto di quaranta pagine datato febbraio 1946 ed intitolato *La Storia dei dieci giorni*.

Egli stesso, intervistato da Ian Thomson nel 1986, aveva dichiarato che le parole da lui scritte sgorgavano «like a flood which has been damned up and suddenly rushes forth»<sup>21</sup> e nonostante per lui, scampato ad Auschwitz, ridiventare un uomo *normale* non fosse stato facile, scrivere *Se questo è un uomo*, più che una scelta era stato un dovere assoluto:

Io penso che se mi sono "salvato" – e dico salvato nel senso vasto della parola – è perché ho scritto *Se questo è un uomo*.

Cioè senza saperlo, in modo più intuitivo che calcolato, mi sono liberato scrivendo delle cose che mi pesavano dentro. E infatti, a mano a mano che scrivevo, mi sentivo sempre più leggero [...]<sup>22</sup>.

Primo Levi, divenuto scrittore, aveva serbato memoria di tutto, una memoria addirittura *patologica* come l'aveva definita lui stesso ma tra l'esperienza vissuta e la memoria sembrava sussistesse un'interrelazione ambigua: più la prima era dolorosa, più la seconda vacillava:

La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace. È questa una verità logora [...]. I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, [...] incorporando lineamenti estranei [...]. Si conoscono alcuni meccanismi che falsificano la memoria in condizioni particolari: i traumi. [...] Il ricordo di un trauma, patito o inflitto, è esso stesso traumatico, perché richiamarlo duole o almeno disturba: chi è stato ferito tende a rimuovere il ricordo per non rinnovare il dolore; chi ha ferito ricaccia il dolore nel profondo, per liberarsene, per alleggerire il suo senso di colpa<sup>23</sup>.



Tale è l'implicito messaggio di tutto il macrotesto autobiografico di Levi, nella cui opera si percepisce un'estrema volontà di interpretare la conoscenza come strumento sia intellettuale che morale.

Eppure per Levi l'esperienza di Auschwitz è comunque un'esperienza profondamente umana ed egli non l'avrebbe mai potuta definire un fenomeno «trascendente la storia»<sup>24</sup>, come fa invece Elie Wiesel, uno dei più noti autori della letteratura della Shoah.

Wiesel è un messaggero alla ricerca di silenzio, un autore che scrive in attesa del momento in cui la testimonianza possa essere finalmente data, le parole possano finalmente essere comprese ed il silente mistero che si cela dietro l'assurdità di Auschwitz possa parlare. La sua autobiografia *La Nuit*, riconosciuta come una delle più intense sulla Shoah, fu pubblicata nel 1958 dopo anni dalla sua liberazione avvenuta nel 1945, come frutto di un'esigenza improrogabile di rompere il voto di silenzio sulla sua esperienza di deportazione vissuta tra i dodici e i sedici anni, per poter testimoniare in onore di coloro che erano morti, sebbene sempre dilaniato dal dilemma che se: «Tacere è vietato. Parlare è impossibile»<sup>25</sup>.

Le sue oltre ottocento pagine di memorie, in due anni si trasformarono in un libro poi tradotto in inglese nel 1960 con il titolo *Night*, attraverso cui Wiesel tenta disperatamente di ritrovare quel cammino che possa permettere il ritorno tra i vivi.

Così egli aveva raccontato l'impatto con Auschwitz:

Notte. Nessuno pregava perché la notte passasse presto. Le stelle non erano che le scintille del grande fuoco che ci divorava. Quando questo fuoco si sarebbe estinto, un giorno, non ci sarebbe stato più nulla in cielo, ma solo delle stelle spente, degli occhi morti.

[...] Mai dimenticherò quella notte, la prima notte nel campo, che ha fatto della mia vita una lunga notte [...].

Mai dimenticherò quel fumo<sup>26</sup>.

*Night* è un'autobiografia che presenta il viaggio personale dell'autore nella notte dell'Olocausto, viaggio ad un tempo storico e geografico, lungo il quale egli vive la storia della sua esperienza in quello che Lawrence Langer definisce un mondo senza scelta:

Where crucial decisions did not reflect options between life and death but between one form of abnormal response and another, both imposed by a situation that was in no way of the victim's own choosing<sup>27</sup>.

Elie Wiesel inoltre, raccontando la sua esperienza ad Auschwitz e Buchenwald, secondo Langer «transforms history into legend by imposing words on the silence»<sup>28</sup>.

Alla luce di quanto detto sinora, va ad ogni modo ricordato che le testimonianze dei superstiti<sup>29</sup> contengono delle lacune, e su questo sia Levi che Wiesel concordano. Annota infatti lo scrittore italiano:

C'è anche un'altra lacuna, in ogni testimonianza: i testimoni, per definizione, sono dei sopravvissuti e quindi tutti, in qualche misura, hanno fruito di un privilegio... Il destino del prigioniero comune non l'ha raccontato nessuno, poiché non era materialmente possibile sopravvivere, per lui... Il prigioniero comune è stato descritto anche da me, quando parlo di "musulmani": però i musulmani non hanno parlato<sup>30</sup>.

Ed anche Wiesel ricorderà che:

Chi non ha vissuto tali avvenimenti non li potrà mai capire. E chi li ha vissuti non li rivelerà mai. Non veramente, non sino in fondo<sup>31</sup>.

Eppure tutti e tre gli scrittori sono determinati a spingersi oltre i limiti di quel confine con l'assurdo che per quanto doloroso e odiato va comunque indagato.

I temi della *paura*, della *vergogna* e della *colpa* ricorrono incessanti e vibrano nelle parole dei superstiti Levi, Klüger e Wiesel, *schiacciati* e annientati dall'insensatezza del Lager: la colpa è un elemento comune di dolore e i sopravvissuti possono essere ulteriormente inquinati dalla conoscenza di ciò che la sopravvivenza comporta o richiede.

Scrive Ruth Klüger:

Ho odiato Theresienstadt, una palude, un letamaio, dove non si potevano allargare le braccia senza sbattere contro qualcuno. [...] Quando mi presentano qualcuno che è stato a Theresienstadt, mi *vergogno* di quella comunanza, mi affretto ad assicurare che alla fine della guerra non c'ero più, e interrompo il colloquio prima che posso, per evitare che sottolinei la comune appartenenza<sup>32</sup>.

La colpa e la vergogna sono inizialmente identificate l'una con l'altra e poi distinte nelle loro componenti, la colpa infatti è connessa alle occasioni in cui la scelta di un comportamento, per quanto

minima, era possibile. Le vittime, dunque, si sentono colpevoli per non aver provato a resistere anche a quelle condizioni e per non esser riuscite ad aiutare gli altri.

Il concetto di responsabilità morale collettiva è sviluppato anche da Primo Levi:

Non credo di avere nulla da cancellare o da correggere, bensì qualcosa da aggiungere. Che molti (ed io stesso) abbiano provato «*vergogna*», e cioè *sensu di colpa*, durante la prigionia e dopo, è un fatto accertato e confermato da numerose testimonianze. Può sembrare assurdo ma esiste [...].

A mio avviso, *il sensu di vergogna o di colpa* che coincideva con la riacquistata libertà era fortemente composito: conteneva in sé elementi diversi, ed in proporzioni diverse per ogni singolo individuo [...].

All'uscita del buio, si soffriva per la riacquistata consapevolezza di essere stati menomati. Non per volontà né per ignavia né per colpa, avevamo tuttavia vissuto per mesi o anni ad un livello animalesco<sup>33</sup>.

La vergogna è insieme individuale e universale e i sopravvissuti devono far fronte al sospetto che qualcuno possa essere morto al posto loro e sono gravati dal disagio di appartenere alla razza umana: incapaci di nascondersi dietro l'ignoranza, si sentono sopraffatti dal dolore crescente per ciò che gli esseri umani sono capaci di fare. Come spiega Elie Wiesel:

Vivo, quindi sono colpevole [...]. Sono qui perché un amico, un compagno, uno sconosciuto è morto al mio posto<sup>34</sup>.

Ciononostante non possiamo in alcun modo considerare le autobiografie<sup>35</sup>, i versi o i racconti dei sopravvissuti, semplicemente come ricordi personali assimilabili tra di loro. La scrittura infatti, a differenza della dimensione orale caratterizzata dall'improvvisazione, dalle ripetizioni e dallo sforzo di dar forma a ciò che si vuol raccontare, presenta al lettore un discorso selezionato, organizzato, ovvero il prodotto finito dei lunghi percorsi della memoria.

D'altronde, l'esperienza della Shoah non rinvia ad altro che a se stessa, diviene puro simbolo di sé e avrebbe potuto raffigurare l'assoluta sconfitta del *logos*, se di essa non si fossero lasciati segni o testimonianze. A questo punto, per gli scrittori di autobiografie, qualsivoglia perplessità inerente alla difficoltà di poter rappresen-

tare il proprio vissuto, sarebbe stata pur sempre anche una sorta di indagine disperata sulle possibilità della lingua, lingua che era servita ai carnefici per imporre intimidazioni, che aveva tradito le vittime e che, prigioniera del suo passato, era scesa a patti con i testimoni, ma al tempo stesso li aveva abbandonati.

La tensione narrativa degli 'autobiografi' rischiava, infatti, di portar via i ricordi e la lingua sarebbe potuta risultare ambigua. Georges Arthur Goldschmidt, esiliato dalla Germania, scrisse:

Solo la traduzione [...] in una lingua, nella quale la memoria doveva inventare tutto, senza averlo vissuto, rese possibile scrivere [...]<sup>36</sup>.

Ecco perché per George Steiner l'unica lingua valida per la Shoah dovrebbe essere quella del *silenzio*<sup>37</sup>; scrivere e parlare potrebbero comportare per coazione, la cancellazione della memoria e la prosecuzione di un meccanismo che si potrebbe pensare oramai eluso. Eppure è la lingua stessa che deve suggerire la possibilità di una narrazione e trasporre gli eventi in una struttura interpretabile, rendendo intelligibile la paura.

La riflessione sullo scrivere autobiografie o versi, in modo referenziale è, dunque, strettamente legata alla inaccessibilità della lingua e da ciò deriva l'urgenza del come giungere «ad una forma letteraria del racconto o dell'ammutolimento»<sup>38</sup>.

L'autobiografia, secondo Georg Misch «Beschreibung des Lebens eines Einzelnen durch diesen selbst»<sup>39</sup>, ovvero «descrizione della vita del singolo individuo attraverso questa stessa», risulta pertanto parimenti complessa e travagliata come la lingua, dal momento che rappresenta essa stessa una forma di ardimento narrativo, in cui scrivere 'autobiograficamente' dopo l'evento Auschwitz manca di una rappresentazione consapevole dell'*io*<sup>40</sup>.

Furono spesso infatti, le autrici e gli autori stessi a non fidarsi delle loro memorie, asserendo: «ich habe keine Erinnerungen mehr, eigentlich habe ich nichts zu sagen»<sup>41</sup>, «non ho più alcuna memoria, in realtà non ho nulla da dire» e per tale ragione i loro scritti si connotarono talora della funzione di «Deckerinnerungen»<sup>42</sup>, «ricordi di copertura», sostituiti usati in luogo di contenuti mnestici rimossi ed allontanati dal ricordo.

Dilthey scrisse: «L'autobiografia (*Selbstbiographie*) è la più alta e istruttiva forma in cui la comprensione della vita ci si presenta»<sup>43</sup> e aggiunse che come forma di espressione letteraria essa richiede una

*Selbstbesinnung*, un'autoriflessione che è l'unica a rendere possibile una «comprensione storica». La riflessione di Dilthey si incentra pertanto sull'idea secondo la quale ogni progetto autobiografico trova la sua veridicità cognitiva nel fatto che «colui che comprende il corso della vita è lo stesso che l'ha prodotto»<sup>44</sup>, per cui scrivere la propria autobiografia presupporrebbe il possesso e l'acquisizione della conoscenza di sé imprescindibilmente dalla concettualizzazione di un'immagine definita e duratura della propria individualità. Per siffatta ragione si giunge dunque all'idea di un processo di *riacquisizione della coscienza del sé* inteso come *Selbstbesinnung*.

I superstiti che scelsero, dunque, di testimoniare non raccontarono, ma scrissero le loro autobiografie per rinsaldare la loro storia e attraverso la loro testimonianza vollero ricordare e allontanare l'oblio, fissando più che la storicità della loro esperienza, il significato di essa stessa ed il senso del loro passato.

Everything to do with Auschwitz must, in the end, lead to darkness<sup>45</sup>.

#### Note

- <sup>1</sup> RUTH KLÜGER, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen 1992, p. 139; si citerà in seguito dalla traduzione italiana *vivere ancora. Storia di una giovinezza*, trad. di A. Lavagetto, Torino 1995.
- <sup>2</sup> A proposito del titolo di questo contributo si veda NICOLAS BERG, JESS JOCHIMSEN, BERND STIEGLER (Hrsg.), *Shoah. Formen der Erinnerung-Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, München 1996.
- <sup>3</sup> Si veda in proposito HARALD WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997 (ed. it. *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna 1999).
- <sup>4</sup> DONALD P. VERENE, *The New Art of Autobiography: An Essay on the life of Giambattista Vico Written by Himself*, New York 1991, pp. 49-50.
- <sup>5</sup> Si veda in proposito AVISHAI MARGALIT, *L'etica della memoria*, Bologna 2006, p. 7; il termine *ha-Hurban* indica per gli ebrei la distruzione e la costrizione all'esilio da parte del popolo romano.
- <sup>6</sup> EDMOND JABÈS, *Il libro dei margini*, trad. di Anna Panicali, Firenze 1986, p. 177.
- <sup>7</sup> NICOLAS BERG, "Auschwitz" und die Geschichtswissenschaft – Überlegungen zu Kontroversen der letzten Jahre, cit. in BERG, JOCHIMSEN, STIEGLER, *Shoah*, cit., p. 32.

- <sup>8</sup> *Ibid.*, trad. mia.
- <sup>9</sup> DAN DINER, *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a. M. 1988, p. 13.
- <sup>10</sup> TZVETAN TODOROV, *Memoria del male, Tentazione del bene – Inchiesta su un secolo tragico*, Milano 2004, p. 195.
- <sup>11</sup> *Ivi*, p. 10.
- <sup>12</sup> Si veda in proposito DEREK HILLARD, *The Rhetoric of Originality: Paul Celan and the Disentanglement of Illness and Creativity*, in "The German Quarterly" 75, 4 (2002), pp. 394-407.
- <sup>13</sup> PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino 1991, p. 20.
- <sup>14</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, trad. it. di P. Chiodi, Firenze 1973, p. 242.
- <sup>15</sup> Si veda in proposito TODD SAMUEL PRESNER, *Traveling between Delos and Berlin: Heidegger and Celan on the Topography of "What Remains"*, in "The German Quarterly" 74, 4 (2001), pp. 417-29.
- <sup>16</sup> Si veda in proposito, per le problematiche connesse al concetto di portare testimonianza frequente nelle opere di Levi, ROBERT S. C. GORDON, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma 2003.
- <sup>17</sup> Si veda in proposito RUTH KLÜGER, *Im Gespräch mit Maria Pletter*, in "Die Zeit", 3-3-1995.
- <sup>18</sup> KLÜGER, *vivere ancora*, cit., p. 106.
- <sup>19</sup> *Ivi*, p. 107.
- <sup>20</sup> Cfr. MASSIMO LOLLINI, *Il vuoto della forma. Scrittura, testimonianza e verità*, Genova 2001, pp. 323-324.
- <sup>21</sup> Si fa riferimento a: IAN THOMSON, intervista con Primo Levi, 10 luglio 1986; di cui parte fu pubblicata in Ian Thomson, *In conversation with Primo Levi*, "PN Review", 14, 2 (1987), p. 15-19.
- <sup>22</sup> PRIMO LEVI in MIRELLA APPIOTTI, *Sulla collina torinese risuonano le voci del Lager di Auschwitz*, in "Stampa Sera", 22-23 aprile 1964.
- <sup>23</sup> PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 14.
- <sup>24</sup> Per approfondimenti su Elie Wiesel cfr. MICHAEL R. MARRUS, *The Holocaust in History*, London 1989, pp. 2-3.
- <sup>25</sup> «Se taire est interdit. Parler est impossible». ELIE WIESEL, *Se taire est impossible* (dialogo con J. Semprun), Paris 1995.
- <sup>26</sup> ELIE WIESEL, *La notte*, trad. di D. Vogelmann, Firenze 2003, pp. 27-39.
- <sup>27</sup> LAWRENCE LANGER, *Versions of Survival: the Holocaust and the Human Spirit*, Albany 1982, p. 72.
- <sup>28</sup> *Ivi*, p. 151.
- <sup>29</sup> Per approfondimenti sul termine, si veda GIORGIO AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino 1998, p. 15.
- <sup>30</sup> PRIMO LEVI, *Conversazioni e interviste*, Torino 1997, p. 215.
- <sup>31</sup> ELIE WIESEL, *Jude heute. Erzählungen, Essays, Dialoge*, Wien 1987, p. 202.
- <sup>32</sup> RUTH KLÜGER, *vivere ancora*, cit., p. 99. [corsivo mio].
- <sup>33</sup> PRIMO LEVI, *I sommersi e i salvati*, cit., pp. 55-57. [corsivo mio].
- <sup>34</sup> ELIE WIESEL, *For measure of Humilty*, in "Sh'ma. A Journal of Jewish Responsibility", n. 5 (1975).
- <sup>35</sup> Si veda in proposito, sulla definizione di autobiografia, PHILIPPE LEJEUNE, *On autobiography*, tradotto da Katherine Leary, prefazione di Paul John Eakin, Minneapolis/Minnesota 1989.

- <sup>36</sup> GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT, *Ein Garten in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1991 (Postfazione) p. 184; «Erst die Übertragung [...] in eine Sprache, in welcher die Erinnerung alles erfinden mußte, ohne es erlebt zu haben, machte das Schreiben möglich». [trad. mia]
- <sup>37</sup> GEORGE STEINER, *Das lange Leben der Metapher. Ein Versuch über die Shoah*, in "Akzente", 3 (1987), p. 196.
- <sup>38</sup> Cfr. SARAH KOFMAN, *Paroles suffoquées*, Paris 1987, pp. 12-43.
- <sup>39</sup> Cfr. GEORG MISCH, *Geschichte der Autobiographie*, Bern 1949, vol. I, p. 7; per approfondimenti si veda PHILIPPE LEJEUNE, *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt a. M. 1994, pp. 14-33.
- <sup>40</sup> Cfr. MONA KÖRTE, *Der autobiographische Text als künstliches Gedächtnis*, in BERG, JOCHIMSEN, STIEGLER, *Shoah*, cit., p. 203.
- <sup>41</sup> *Ibid.*
- <sup>42</sup> *Ibid.* Si vedano anche SIGMUND FREUD, *Ricordi di copertura (1899)*, in ID. , *Opere*, vol. II, Torino 1968, pp. 435-453 e JEAN LAPLANCHE, JEAN-BERTRAND PONTALIS, *Ricordo di copertura*, in ID. , *Enciclopedia della psicanalisi*, vol. II, Roma-Bari 1973, pp. 513-514 (edizione originale *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris 1967).
- <sup>43</sup> WILHELM DILTHEY, *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Stuttgart/Teubner/Göttingen 1979, pp. 191-204.
- <sup>44</sup> Ivi, p. 200.
- <sup>45</sup> Per ulteriori approfondimenti si veda JOHN ROTH, *From Night to Twilight: a Philosopher's Reading of Elie Wiesel*, in "Religion and Literature" 24, 1 (1992), pp. 59-73.



Auschwitz, cancello del lager dopo la liberazione, 1945



# BIBLIOGRAFIA CRITICA ESSENZIALE SU MEMORIA E SHOAH

a cura di *Giuliana Cacciola*

GIORGIO AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Milano 1998

ELENA AGAZZI, *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2003

ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften*, in *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, hrsg. von Hanno Loewy e Bernhard Moltmann, Campus, Frankfurt a. M. /New York 1996, pp. 13-29

EAD., *Das Gedächtnis der Orte*, in *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, hrsg. von Ulrich Borsdorf und Heinrich Theodor Grütter, Campus, Frankfurt a. M. /New York 1999, pp. 59-78

EAD., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München 1999 (trad. it. di Simona Paparelli, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002)

EAD., DIETRICH HARTH (a c. di), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fischer, Frankfurt a. M. 1991

EAD., JAN ASSMANN, CHRISTOPH HARDMEIER (Hrsg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, Fink, München 1983

ULRICH BAER, *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2000

GILLIAN BANNER, *Holocaust Literature. Schulz, Levi, Spiegelman and the Memory of the Offence*, Vallentine Mitchell, London 2000

ALESSANDRO COSTAZZA (a c. di), *Rappresentare la Shoah*, Milano, 24-26 gennaio 2005, Università degli Studi di Milano, in "Quaderni di Acme" 75, (2005)

SHOSHANA FELDMAN, DORI LAUB, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York / London 1992, pp. 75-92

FRANCO FERRAROTTI, *La tentazione dell'oblio. Razzismo, antisemitismo e neonazismo*, Editori Laterza, Bari 2000

PAUL FUSSELL, *La grande guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna 2000

MAURICE HALBWACHS, *La memoria collettiva (1950)*, Unicopli, Milano 1987

GEOFFREY HARTMAN (Ed.), *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, Blackwell, Oxford 1994

LAWRENCE LANGER, *The Holocaust and The Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1975

ID., *Holocaust Testimonies. The ruins of memory*, Yale University Press, New Haven and London 1991

ID., *Remembering Survival*, in *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, ed. by Geoffrey Hartman, Blackwell, Oxford and Cambridge (USA) 1994, pp. 70-80

DORI LAUB, *Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening*, in *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, ed. by Shoshana Feldman, Dori Laub, Routledge, New York/London 1992, pp. 57-74

WOLFGANG MOMMSEN, *Die moralische Verantwortlichkeit des Historikers*, in *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*, hrsg. von Kristin Platt, Mihran Dabag, Leske/Budrich, Opladen 1995, pp. 131-145

LUTZ NIETHAMMER, *Postskript zu Geschichte und Gedächtnis*, in *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, hrsg. von Ulrich Borsdorf und Heinrich Theodor Grütter. Campus, Frankfurt a. M. /New York 1999, pp. 101-110

DANIEL L. SCHACHTER, ELAINE SCARRY (Eds.), *Memory, Brain, and Belief*, Harvard University Press, Cambridge/ London, 2000 (ed. it. *Alla ricerca della memoria. Il cervello, la mente e il passato*, Einaudi, Torino 2001)

HARALD WEINRICH, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, Beck, München 1997 (ed. it. *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Il Mulino, Bologna 1999)

ELIE WIESEL, *Hope, Despair and Memory. Nobel lecture*, 11-12-1996. Internet-Text: <http://www.nobel.se/laureates/peace-1986-lect.html> (20-12-1998)

ANNETTE WIEVIORKA, *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999

JAMES E. YOUNG, *Between History and Memory. The Uncanny Voice of Historian and Survivor*, in "History and Memory" (*Passing into History: Nazism and the Holocaust beyond Memory*, in Honor of Saul Friedländer on His Sixty-Fifth Birthday) 9, 1/2 (1997), pp. 47-58

Id., *Jewish memory in Poland*, in *Holocaust remembrance. The Shapes of memory*, ed. by Geoffrey H. Hartman, Oxford/Cambridge 1994, p. 228

Id., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993

Id., *America's Holocaust. Memory and the Politics of Identity*, in *The Americanization of the Holocaust*, ed. by Hilene Flanzbaum, The John Hopkins University Press, Baltimore/London, 1999, pp. 68-82

Id., *The Holocaust as Vicarious Past: Restoring the Voices of Memory to History*, in "Judaism", a Quarterly Journal, 51, (2002), pp. 71-87

Id., *The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's "Maus" and the Afterimages of History*, in "Critical Inquiry", XXIV (1998), pp. 666-699

Id., *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the consequences of interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1988, p. 39

H. D. ZIMMERMANN, *Über Literatur und kulturelles Gedächtnis*, in "Die neue Gesellschaft Frankfurter Hefte", 43, 1 (1996), pp. 79-88

