

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

\_Letterature comparate\_

Ciclo \_XX\_

**Settore/i scientifico disciplinari di afferenza:** \_L-FIL-LET/14\_

TITOLO TESI

Il campo di battaglia della memoria.  
Sulla rappresentazione del passato in Heiner Müller

**Presentata da:**           Nicola Barilli          

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Federico Bertoni**          

          Barnaba Maj          

**Esame finale anno 2009**

***IL CAMPO DI BATTAGLIA DELLA MEMORIA.  
SULLA RAPPRESENTAZIONE DEL PASSATO  
IN HEINER MÜLLER***

# IL CAMPO DI BATTAGLIA DELLA MEMORIA. SULLA RAPPRESENTAZIONE DEL PASSATO IN HEINER MÜLLER

<b>Introduzione</b>	p. 4
<b>Capitolo primo. La memoria nella cultura contemporane</b>	9
1. Carattere retrospettivo della postmodernità	11
2. Fine naturale dei testimoni viventi degli orrori del Novecento	16
3. Disgelo delle memorie post '89	19
4. Rivoluzione informatica	22
5. Storia e memoria	27
5.1 Voci critiche	35
6. Jan Assmann e la memoria culturale	45
6.1 Il carattere socialmente condizionato della memoria secondo Maurice Halbwachs	49
<b>Capitolo secondo. «Tracce di qualcosa che ha vissuto».</b>	55
1. Quasi una salva d'onore: «Das Licht auf dem Galgen» di Anna Seghers	64
2. Mantenere le promesse: il ruolo della letteratura nella fondazione dell'identità nazionale	77
3. Recedere da un incarico. «Der Auftrag» di Heiner Müller	85
4. Fine del mito della rivoluzione: Mauser e Darkness at Noon	101

<b>Capitolo terzo. Tra memoria e oblio</b>	111
1. Spettri del passato: «Germania 3»	114
2. Modernità e oblio. «Austerlitz» di W.G. Sebald	133
3. «Wolokolamsker Chaussee»: il desiderio di oblio	148
<b>Conclusioni</b>	165
<b>Bibliografia</b>	168

## *Introduzione*

Nell'estate del 2005 il regista e attore iracheno Awni Karoumi mise in scena una *pièce* teatrale sulla miserevole condizione del suo paese. Il testo su cui si basava la rappresentazione era intitolato *Bagdad-Berlin 2005*, ed era composto unicamente da citazioni di opere di Heiner Müller, drammaturgo tedesco-orientale la cui produzione teatrale viene generalmente ricondotta all'inesasuto tentativo di riscrittura e di decostruzione delle tragedie e delle catastrofi storiche che hanno accompagnato il corso del Novecento: i fascismi, la guerra mondiale, gli inutili costi umani dell'utopia socialista rovesciatasi in incubo. Intervistato sui motivi della sua scelta drammaturgica, l'uomo di teatro iracheno ha asserito che «Bagdad ist Stalingrad. Global ist jeder Krieg der gleiche».<sup>1</sup> Da queste parole si ricava un'idea di ripetitività e di sostanziale identità della storia umana: se le guerre – e a un grado ulteriore gli eventi storici in cui le guerre si inscrivono – fossero identicamente scambiabili e sovrapponibili, allora sarebbe sufficiente leggere il resoconto della battaglia di Borodino presente in *Guerra e pace*, o l'epopea di Fabrice del Dongo in mezzo alla battaglia di Waterloo per ottenere un'efficace rappresentazione letteraria *anche* della guerra irachena. Ma è evidente che non è così. Tra l'avventura romanzesca del protagonista di Stendhal e l'impenetrabile silenzio che avvolge i reduci della prima guerra mondiale si consuma una frattura storica che rende i due eventi (Waterloo e la Grande guerra), incommensurabili tra loro. Il Novecento è stato un secolo eccezionale sotto molti aspetti, non da ultimo per la sua inaudita

---

<sup>1</sup> «Stalingrado è Bagdad. Considerate globalmente tutte le guerre si equivalgono», in «Süddeutsche Zeitung», 20-21 agosto 2005, p. 13.

esplosione di violenza e per aver dato luogo a quell'*unicum* negativo nella storia che è l'Olocausto, che per alcuni avrebbe spostato il limite della rappresentazione oltre la soglia del *rappresentabile*... Se i tragici greci trassero dal mito e non dalla storia le vicende luttuose dei loro testi (tranne Eschilo nei *Persiani*), il «secolo breve» avrebbe raggiunto un livello di annichilimento tale da porre una seria ipoteca sui tentativi di rappresentarlo artisticamente. Per questo motivo le parole di Awni Karoumi sono condivisibili solo a patto di limitare l'affermazione «tutte le guerre si equivalgono» al solo Novecento, cioè al secolo in cui la tecnologia industriale applicata alla distruzione del rispettivo «nemico» ha conosciuto un'estensione e un'innovazione tali da aver fatto paventare una possibile autoestinzione dell'uomo; al secolo le cui date chiave scandiscono momenti di rovina sulle cui macerie sono state edificate le istituzioni sociopolitiche entro cui ci troviamo ancora oggi a vivere; al secolo, infine, che costituisce un serbatoio tale di narrazioni e di mitologie, che, davanti all'affermazione «Stalingrado è Bagdad», non si avverte il bisogno di ulteriori spiegazioni tanto certi nomi e certe date sono entrati nel nostro bagaglio di conoscenze comuni, nel nostro lessico, nella nostra memoria collettiva.

Ma un altro elemento fondamentale di distinzione del Novecento è anche il suo rapporto col passato. Come rilevato da Stephen Kern, l'inizio del secolo scorso è segnato dalle figure, tra le altre, di Freud, Bergson e Proust, che, dai rispettivi punti di vista, attribuiscono una centralità assoluta al passato del singolo individuo (sintetizzando brutalmente: per Proust una chiave per il paradiso, per Bergson una promessa di libertà, per Freud una promessa di salute mentale).<sup>2</sup> Ma è soprattutto negli ultimi anni

---

<sup>2</sup> Cfr. Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983; trad. it. di Barnaba Maj, *Il tempo e lo spazio. La*

che la relazione col passato ha progressivamente ottenuto un'attenzione mai prima conosciuta, sia a livello storico-politico, sia a livello culturale, e il tema della «memoria» si è imposto al centro del dibattito. Pare che il secolo più breve, più violento e più accelerato della storia abbia messo in crisi la possibilità di ricordare serenamente, in modo lineare, il passato – soprattutto quando il passato individuale o collettivo è stato plasmato da eventi traumatici, dalla portata distruttiva nuova, dove occorre intendere il termine «distruzione» nella sua accezione più ampia: non solo guerre e totalitarismi e genocidi, ma anche rivolgimenti percettivi causati dall'influenza sempre più massiccia esercitata dalla tecnologia, così come inaspettati rivolgimenti politici che, all'improvviso, impongono un rapporto completamente nuovo col passato. E così, declinando al plurale il lessico (in larghissima parte freudiano) attinente alle patologie psichiche dell'individuo, il passato – la «memoria» – ha cominciato a venire indagato e studiato alla ricerca delle ferite non cicatrizzate, dei traumi degli individui e delle collettività, del rimosso che in esso agirebbe condizionando occultamente il presente.

In questo lavoro prenderò in esame l'opera di un autore che ha posto la memoria al centro delle proprie riflessioni e del proprio lavoro letterario, Heiner Müller, per porla in confronto con testi di autori molto diversi, ma accomunati dal carattere traumatico del rapporto con il passato articolato nelle loro opere. Il denominatore comune è costituito dal fatto che il processo mnemonico (per utilizzare un termine che Paul Ricœur attribuisce all'insieme dei fenomeni che dipendono da una fenomenologia della memoria) non è mai pacificato, lineare. Non si tratta di una proustiana *mémoire involontaire* che sorge dalle profondità del proprio petto, caratterizzata da un'aleatorietà che svincola il ricordo

---

*percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 66-67.

dall'intenzione per legarlo a una casualità esterna. Ma una volta occasionato il processo memorativo, i ricordi fluiscono sgombri, limpidi, costruiscono un solido ponte tra passato e futuro, e restituiscono un passato pressoché intatto. Niente di tutto questo in Müller, dove i ricordi sono fonte di conflitti, sono traumatici e perturbanti, principio di inquietudine e di sgomento. I suoi testi, considerati nella loro complessità, contengono elementi che li ancorano irrevocabilmente al contesto, in gran parte tedesco, di una letteratura che scaturisce dalla storia catastrofica del Novecento. Ma allo stesso tempo lo trascendono, per giungere a un confronto con la modernità nel suo complesso. Il mio intento è quello di ricavare datesti indicazioni circa la problematica della rappresentazione del passato in letteratura, a partire da un contesto storico-sociale (quello tedesco) che sulla rielaborazione del proprio passato ha giocato (e in parte sta ancora giocando) una battaglia decisiva.

Come ha scritto Luisa Passerini (da cui prendo in prestito anche il titolo di questo lavoro), il XX secolo, che «ha dato vita a un intreccio contraddittorio di memoria e oblio» è stato «perlopiù un periodo di cancellazione della memoria e [...] ha prolungato la tendenza a rimuovere il passato, tendenza scaturita dalla crisi della memoria e dell'esperienza che secondo Walter Benjamin è tipica della modernità [...]. Quello della memoria è sotto molti aspetti un campo di battaglia».<sup>3</sup> Vedremo che questa tesi, su una modernità come “macchina per produrre oblio”, verrà riproposta più volte nel corso della trattazione, contestualmente alla tesi che vuole la fine della modernità e l'avvento del postmoderno come (anche) “momento di resipiscenza”, che riafferma il dovere e i diritti della

---

<sup>3</sup> Luisa Passerini, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Bollati Boringhieri, Milano, 2003, p. 29.

memoria contro quella modernità un tempo trionfante e rivolta al futuro.

Sono tante le domande che mi hanno accompagnato nella stesura di questo lavoro, e verranno esplicitate nel corso della trattazione. Prima di prendere in analisi i testi, però, credo sia opportuno soffermarsi, brevemente e in modo interdisciplinare, sui motivi che hanno portato il tema della memoria ad assumere la centralità odierna, e su alcune delle teorizzazioni e dei tentativi di sintesi più rilevanti.

## CAPITOLO PRIMO.

### LA MEMORIA NELLA CULTURA CONTEMPORANEA

È stato sostenuto che l'attenzione di cui gode oggi la memoria è paragonabile alla proliferazione di discorsi sul corpo e sulla sessualità negli anni Settanta.<sup>4</sup> Il paragone – segno di un cambiamento culturale o, per usare la terminologia di Thomas Kuhn, di un «mutamento di paradigma» – pare certamente azzeccato: non si contano le pubblicazioni sul tema uscite negli ultimi anni, e, mentre pressoché tutte le discipline delle scienze umane (e non solo) hanno affrontato, da pressoché tutti i punti di vista, ruolo, funzionamento e dinamiche della memoria, del ricordo e dell'oblio (scienze cognitive, semiotica, antropologia, sociologia, studi letterari...), nei paesi anglosassoni è stata coniata l'etichetta di *Memory Studies*. Già pochi anni dopo la caduta del muro di Berlino, nel 1992, Jan Assmann, autore di un importante studio sulla memoria culturale, poteva scrivere che

tutto concorre nel far ritenere che attorno al concetto del ricordo si vada innalzando un nuovo paradigma delle scienze della cultura, il quale mostra in una nuova luce i diversi fenomeni culturali, dall'arte alla letteratura, dalla politica alla società, dalla religione al diritto.<sup>5</sup>

Oggi, forse, a più di quindici anni di distanza, il progetto di rinnovamento totale del panorama degli studi adombrato dalle parole di Assmann ha lasciato il posto alla più semplice

---

<sup>4</sup> Cfr. Agazzi, Elena e Fortunati, Vita (a cura di) *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma, 2007, p. 10.

<sup>5</sup> Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997, p. vii.

constatazione dell'esistenza di una comunanza tematica interdisciplinare: come scrivono Nicolas Pethes e Jens Ruchatz nell'introduzione al bel *Dizionario della memoria e del ricordo*, da loro curato, «memoria e ricordo costituiscono un complesso tematico che incrocia diversi percorsi scientifici senza per questo unificarli»;<sup>6</sup> oppure, per dirla con Ricoeur, che alla memoria ha dedicato un lavoro fondamentale, «i fenomeni di memoria, così vicini a ciò che noi siamo, oppongono in misura maggiore di altri la più ostinata resistenza alla *hybris* della riflessione totale».<sup>7</sup> L'inter- (o trans-) disciplinarietà qui evocata è anche segno, a mio avviso, di una differenza ovvia ma fondamentale nei confronti dei progetti culturali, delle scuole e delle tendenze epistemiche precedenti: a differenza dello strutturalismo, della semiologia, del decostruzionismo, questo orientamento culturale costituisce sì una novità, ma non una rottura epistemologica in quanto “nuovo” metodo, “nuovo” prontuario critico, “nuovo” approccio ai testi (letterari, filmici e più generalmente culturali). Si tratta di un oggetto e non di un metodo di studio, che ha favorito un (ri)orientamento culturale, l'emergere di una tendenza comune di cui si può tracciare una sommaria e schematica cronologia, menzionando brevemente alcuni degli studi fondamentali.<sup>8</sup> Quel che colpisce in questi autori è innanzitutto la molteplicità dei

---

<sup>6</sup> Pethes, Nicolas e Ruchatz, Jens (a cura di) *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexicon*, Reinbek, Rowohlt, 2001; trad. it. *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano, 2001, p. viii.

<sup>7</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 41.

<sup>8</sup> Oltre al lavoro di Ricoeur e al *Dizionario della memoria e del ricordo*, già citati, si possono menzionare: Jacques Le Goff, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1988; Pierre Nora (a cura di), 3 voll., *Les lieux de memoire*, Paris, Gallimard, 1984-92; Harald Weinrich, *Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1999; Aleida Assmann, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002. Si tratta chiaramente di un'indicazione bibliografica molto parziale, che verrà integrata nel corso del presente lavoro.

reciproci ambiti di studio: storici, filosofi, studiosi di letterature comparate, culturologi – a riprova del predetto carattere interdisciplinare; ma si fa anche notare la datazione dei primi scritti, risalenti agli anni settanta. Si può quindi parlare di una tendenza di lungo corso, che, dopo le prime sporadiche apparizioni, ha preso progressivamente piede fino ad assumere le proporzioni odierne. Ma in che modo questa tendenza si è manifestata? In seguito a quali avvenimenti e per quali ragioni? I motivi che hanno decretato il successo di questo nodo tematico sono molteplici e tra loro intrecciati. Qui di seguito ne tratterò un breve compendio.

### 1. *Carattere retrospettivo della postmodernità*

È ormai attestato, se non luogo comune, un certo atteggiamento “postculturale”. Postmodernità, sub- o surmodernità, seconda modernità, modernità fluida: in qualunque modo si voglia chiamare il periodo che segue la modernità in senso stretto, è incancellabile il sentimento di appartenere a una cultura residuale, separata e priva di slancio. «Ciò che è giunto al termine [...] continua a vivere al più come oggetto del ricordo e del commento sistematore»: <sup>9</sup> un *Kulturpessimismus*, questo, riscontrabile negli scritti di molti studiosi e analisti dalla svolta postmoderna in avanti. Da quando le contraddizioni non sono più speranze<sup>10</sup> ma immodificabili dati di fatto da cui distogliere gli occhi in tutta tranquillità, e da quando la bellezza non è più una promessa di felicità ma un prodotto da consumare nell'immediato – da quando

---

<sup>9</sup> J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. vii.

<sup>10</sup> Cfr. Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess*, trad. it. *Il processo da tre soldi*, in Id., *Scritti teatrali. III*, Einaudi, Torino,

cioè è stata decretata la fine del modernismo politico e letterario – la freccia del tempo storico avrebbe subito un’inversione. Se la modernità, la *forza* dell’idea di modernità era «riposta nel desiderio di cancellare tutto ciò che è venuto prima in modo da raggiungere un punto di partenza radicalmente nuovo»,<sup>11</sup> la postmodernità sarebbe invece caratterizzata da un atteggiamento ludico e parodistico e, ciò che più qui conta, rivolto a un’incessante travestimento, riscrittura, spettacolarizzazione del passato. A questo proposito scrive Remo Ceserani: «Il passato diventa un grande serbatoio culturale di immagini, un “immenso simulacro fotografico” da “consumare” con atteggiamento “nostalgico”, da *Historismus* onnivoro e quasi libidico».<sup>12</sup>

L’apocalittico Baudrillard, secondo cui oramai non saremmo condannati a nient’altro che alla retrospettiva infinita di tutto ciò che ci ha preceduto, non esita ad attribuire al momento del cambiamento una datazione abbastanza precisa:

In un momento imprecisato degli anni ottanta del XX secolo, la storia ha fatto un’inversione di rotta. Una volta superato il vertice della curva dell’evoluzione [...] cominciò la fase discendente degli eventi, il percorso in senso inverso [...]. Abbiamo a che fare con un processo paradossale di reversione della modernità che, avendo oramai raggiunto il suo limite speculativo ed estrapolato tutti gli sviluppi virtuali, si disintegra nei suoi elementi semplici secondo un processo catastrofico di ricorrenza e di turbolenza.<sup>13</sup>

Al di là del tono perentoriamente oracolare, segno certo dell’influsso di certa prosa della scuola di Francoforte, il pensiero

---

<sup>11</sup> Marshall Berman, *All that is solid melt into Air. Th Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982; trad. it. di V. Lalli, *L’esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 405. Berman cita un famoso passaggio di Paul de Man presente in *Cecità e Visione*, trad. it. Napoli, Liguori, 1975.

<sup>12</sup> Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 88.

<sup>13</sup> Jean Baudrillard, *L’illusione della fine*, Milano, Anabasi, 1993, p. 22.

di Baudrillard è chiaro: la modernità illuministica, intesa come movimento storico-culturale sorto dalla Rivoluzione francese e proteso verso il conseguimento di un futuro migliore del presente, è finita. Sono venuti meno i suoi presupposti. Rimane uno sguardo retrospettivo sui cumuli di macerie abbandonate ai margini di una strada che si è rivelata un vicolo cieco. Il libro da cui traggio la citazione (*L'illusione della fine*) è del 1992; il crollo del «socialismo reale» era ancora recente ma già avvertito nella sua qualità di irreversibile atto finale di *una* vicenda storica e di *una* filosofia della storia irrimediabilmente fallite (vedi più avanti, § 4).

Credo che la datazione proposta da Baudrillard si possa anticipare. Nel 1979 (anno d'uscita di *La condizione postmoderna* di Lyotard) Italo Calvino pone sulla soglia del suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la seguente frase, che può essere letta sia come una dichiarazione di poetica narrativa sia come una riflessione sulla temporalità storica:

La dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non per spezzoni di tempo che si allontanano ognuno lungo una traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non era ancora esploso, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta.<sup>14</sup>

È come se Calvino facesse il controcanto all'assunto centrale del libro di Lyotard uscito lo stesso anno: la fine delle grandi narrazioni, rassicuranti e progressive, della storia dell'umanità (europea), il cui filo si è spezzato, hanno lasciato sul terreno frammenti irrelati, brandelli, «spezzoni di tempo che si allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono».

---

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, p. 9.

C'è inoltre da sottolineare una differenza nei confronti di Baudrillard che, parlando di «reversione» e di raggiungimento del limite, si riferisce essenzialmente alla fine della modernità storica (è implicito il giudizio di involuzione sugli allora recenti sviluppi politici), mentre in Calvino (che scrive diversi anni prima) ciò che viene messo in evidenza è la simultaneità dei diversi piani temporali di un «tempo esplosivo»: ma si tratta di una constatazione priva di giudizi di valore, non di una *deprecatio temporum* come quella di Baudrillard.

Secondo Reinhart Koselleck,<sup>15</sup> la modernità illuministica avrebbe prodotto una nuova dimensione della temporalità. Da una struttura atemporale, garantita dall'attesa escatologica (la perenne imminenza del giorno del giudizio), con la Rivoluzione francese si passerebbe al *sempre-nuovo* di un tempo perennemente in fuga. Nascerebbe così un tempo storico omogeneo, lineare e rivolto in avanti, all'interno del quale si dipana il filo (narrativo) della modernità.<sup>16</sup> È questa linearità che, suggerisce Calvino, si dissolve;

<sup>15</sup> Con le categorie di «spazio di esperienza» (*Erfahrungsraum*) e di «orizzonte di aspettativa» (*Erwartungshorizont*), Koselleck forgia due formidabili strumenti euristici per la comprensione dell'esperienza temporale della modernità (cfr. Reinhart Koselleck, «Spazio di esperienza e orizzonte di aspettativa»: due categorie storiche, in *Futuro passato. Per una semantica dei temi storici*, Genova, Marietti, 1996). Secondo Ricoeur, «l'apporto delle analisi di Koselleck consiste nel fatto di trattare queste categorie come condizioni del discernimento dei cambiamenti che toccano il tempo storico stesso, e principalmente i tratti differenziali della visione che i Moderni hanno del cambiamento storico. La modernità è, essa stessa [...] un fenomeno storico globale, nella misura in cui apprende i Tempi moderni come tempi nuovi; ora, questa apprensione non si lascia riflettere che in termini di crescente allontanamento dalle aspettative di tutte le esperienze precedenti. Non era questo il caso delle aspettative escatologiche della cristianità storica che, a ragione del loro statuto ultra-mondano, non erano coordinabili con l'esperienza comune all'interno di un unico processo storico», in Id., *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., pp. 429-430.

<sup>16</sup> Questo spodestamento della teologia da parte della storia sarebbe alla base della grande proliferazione narrativa e storiografica ottocentesca (così come delle grandi narrazioni e dei totalitarismi ottocenteschi). Nelle parole di Peter Brooks: «L'emergere di trame narrative come modello forte di organizzazione e di spiegazione del mondo può dunque rientrare nel più vasto processo di secolarizzazione, iniziato nel Rinascimento e rafforzatosi durante l'Illuminismo, per

è questa dissoluzione che, aggiunge Baudrillard, provoca un cambiamento di 180 gradi: la freccia del tempo della modernità, rivolta in avanti, omogenea e progressiva, si arresta. Ora si avanza con lo sguardo rivolto all'indietro, al passato e alle sue macerie, e l'angelo della storia di Benjamin diventa nel frattempo una delle "figure di pensiero" più frequentate e citate degli ultimi due decenni. Come scrive Marshall Berman,

negli anni Settanta le società moderne perdono improvvisamente la possibilità di sbarazzarsi del passato: da questo momento in poi la modernità non può più permettersi di lanciarsi in un'azione che trascenda ogni esperienza passata.<sup>17</sup>

Da questo momento in avanti assume progressivamente importanza l'affermazione della propria discendenza, in evidente contrasto con le spinte internazionaliste e sovraidentitarie del modernismo.<sup>18</sup> Zygmunt Bauman ha caratterizzato questo cambiamento come un passaggio dal problema dell'emancipazione a quello dell'identità: l'emancipazione, altra promessa di felicità non mantenuta, era rivolta al futuro, obbligava a svincolarsi e a separarsi dal proprio passato; l'identità, invece, pone il problema

---

cui vengono a cadere le trame, per così dire, "rivelate" [...] un tempo così essenziali all'inserimento del tempo storico in quello dell'eternità», in Id., *Trame*, Torino, Einaudi, 1985, p. 6.

<sup>17</sup> Berman, *L'esperienza della modernità*, cit., p. 406. Il libro di Berman, oltre a essere una ricognizione è dichiaratamente un atto di memoria: «ricordare i modernismi del diciannovesimo secolo può darci l'ampiezza di vedute e il coraggio necessari per creare i modernismi del ventunesimo. Questo atto di memoria può aiutarci a riportare il modernismo alle sue radici, in modo che esso possa nutrirsi e rinnovarsi [...]», in *ibidem*, p. 49. Si tratta di una dichiarazione sintomatica: lo studio di Berman, critico appassionato e militante, legato alle avanguardie statunitensi degli anni Sessanta, appare per certi aspetti un omaggio a una grande tradizione, in cui sembra trasparire a tratti un'involontaria nostalgia.

<sup>18</sup> Berman ravvisa due spie di questa inversione in due prodotti seriali per la televisione che all'epoca ottennero uno straordinario successo di massa, *Radici* e *Holocaust*. Come si vedrà più avanti, anche la storica Annette Wieviorka attribuisce a queste due fiction una grande importanza nel cambiamento della sensibilità verso la testimonianza individuale, a scapito di ricostruzioni storiche anonime e oggettive.

opposto, quello delle origini, della formazione e della preservazione di una determinata cultura.<sup>19</sup>

## 2. *Fine naturale dei testimoni viventi degli orrori del Novecento*

Uno dei motivi forse più importanti alla base dell'attuale centralità del tema memoria/ricordo è costituito dal progressivo venir meno dei testimoni diretti dell'Olocausto e delle atrocità del secolo scorso. Le parole scritte da Primo Levi ne *I sommersi e i salvati* descrivono alla perfezione lo stato d'animo di un testimone davanti a questo mutamento:

Il trascorrere del tempo sta provocando effetti [...] storicamente negativi. La maggior parte dei testimoni, di difesa e di accusa, sono ormai scomparsi, e quelli che rimangono, e che ancora (superando i loro rimorsi, o rispettivamente le loro ferite) acconsentono a testimoniare, dispongono di ricordi sempre più sfuocati e stilizzati; spesso, a loro insaputa, influenzati da notizie che essi hanno appreso più tardi, da letture o da racconti altrui. In alcuni casi, naturalmente, la smemoratezza è simulata, ma i molti anni trascorsi la rendono credibile, anche in giudizio: i «non so» o «non sapevo», detti oggi da molti tedeschi, non scandalizzano più, mentre scandalizzavano, o avrebbero dovuto scandalizzare, quando i fatti erano recenti.<sup>20</sup>

Un problema di cambiamento generazionale che ha portato molti a interrogarsi sul funzionamento della trasmissione intergenerazionale. Koselleck ha parlato di una sorta di sbiadimento, «quando dal presente storico dei sopravvissuti si arriverà a un passato puro ormai separato dal vissuto»:<sup>21</sup> il timore

<sup>19</sup> Cfr. A. Assmann, *Ricordare*, cit., pp. 67-68

<sup>20</sup> Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986, p. 10.

<sup>21</sup> Reinhart Koselleck, *Nachwort* a Charlotte Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, Frankfurt a.M., 1994, cit. in A. Assmann, *Ricordare*, cit., pp. 14-15.

implicito in queste parole è che l'indebolimento porti con sé anche una diminuzione della carica politico-esistenziale delle condanne morali. Chiaramente l'evento centrale cui tutti i discorsi fanno riferimento è l'Olocausto. Volgarizzando brutalmente: affinché orrori come l'Olocausto non si ripetano più, occorre tenerne viva la memoria. Quando i portatori di memoria "vivente", i testimoni e i sopravvissuti, vengono meno, il loro vissuto trova altre forme di trasmissione generazionale e di fissazione all'interno delle collettività: è per questo motivo che, secondo Aleida Assmann, il timore espresso da Koselleck è infondato. La morte dei testimoni non pregiudica la testimonianza stessa. Piuttosto, si tratta di una memoria vivente che si stempera in una memoria sorretta da «mediatori» (monumenti, musei, archivi, luoghi di commemorazione), e questo passaggio si rivela critico non perché i «mediatori della memoria» contengano meno informazione rispetto alle cellule neuronali umane, ma perché «la memoria collettiva, a differenza di quella individuale, viene indirizzata, costruita, sorretta da una precisa politica dell'oblio (o del ricordo che dir si voglia)».<sup>22</sup> È compito delle società farsi carico della trasmissione della testimonianza a livello collettivo e istituzionale, ed è su questo livello che deve venire giudicata la qualità della consapevolezza del passato comune. Come sottolinea Jan Assmann, «Nel ricordo collettivo quarant'anni marcano una soglia epocale, ossia il momento in cui il ricordo più vivo viene minacciato dal declino e le forme del ricordo culturale diventano problematiche»:<sup>23</sup> è questa varco temporale, questa «soglia epocale» in cui abbiamo cominciato a entrare una ventina di anni fa, all'epoca in cui Primo Levi dava alle stampe *I sommersi e i salvati*, e che stiamo ancora percorrendo.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 15

<sup>23</sup> J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. viii.

Marianne Hirsch ha coniato il felice termine di «post-memoria» (*Post-Memory*)<sup>24</sup> per descrivere la trasmissione dei ricordi dell'Olocausto nel mondo contemporaneo. La post-memoria si differenzerebbe dalla memoria vera e propria per la distanza generazionale, e dalla storia per il profondo coinvolgimento affettivo: l'intensità di questa forma particolare di memoria sarebbe dovuta proprio al fatto che non è legata all'oggetto tramite un ricordo diretto, ma mediante un investimento immaginativo e creativo. Si può estendere il concetto di "postmemoria" anche a coloro che non sono diretti discendenti di sopravvissuti. Enzo Traverso ha definito la (propria) postmemoria nei termini di

una memoria collettiva, di cui ho ricevuto in eredità dei frammenti fin dall'infanzia: una memoria non priva di stereotipi, talvolta costellata di contraddizioni o tramandata come una leggenda, che ha preso forma nel corso degli anni. Una memoria trasmessa in seno a una famiglia antifascista e che coincideva, grosso modo, con il discorso pubblico dominante, ma non sempre con quella dei miei coetanei. Una memoria che si è confrontata in questi ultimi anni con la *narrazione storica* – nel senso di una ricostruzione rigorosa di alcune vicende a opera degli studiosi – subendo un trattamento che ne ha precisato i contorni e messo in luce le contraddizioni senza tuttavia renderla oggetto di un consenso più ampio.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Cfr. Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Mass. / London, Harvard University Press, 1997.

<sup>25</sup> Enzo Traverso, *Postmemoria a uso degli smemorati*, in «Il Mulino», 2008, LVI, n. 430.

### 3. *Disgelo delle memorie post '89*

Dal punto di vista storico-politico si può dire che il crollo del Muro di Berlino e la conseguente fine della guerra fredda hanno provocato una sorta di scongelamento dei ricordi. Ormai anche fra gli storici si sta assestando la tendenza a considerare l'89 come una cesura epocale al pari delle date-chiave delle guerre mondiali.<sup>26</sup> La metafora del «disgelo» appare in questo caso particolarmente appropriata: come un ghiacciaio che si ritira lascia affiorare i sedimenti sottostanti e la stratificazione geologica del terreno, così il crollo dei regimi totalitari nell'est ha consentito alle molteplici narrazioni prima censurate di tornare alla luce. Un libro approfondito anche se scritto “in presa diretta” come *À l'Est la mémoire retrouvée*,<sup>27</sup> oltre a contenere preziose suggestioni,

---

<sup>26</sup> Per quel che riguarda le conseguenze della caduta del muro sulle “narrazioni” storiche cfr. le riflessioni di Tony Judt in Tony Judt, *The Past Is Another Country: Myth and Memory in Post-war Europe*, in Deak, Istvan e Gross, Jan T. e Judt, Tony (a cura di), *The Politics of Retribution in Europe. World War II and Its Aftermath*, Princeton, N.Y., Princeton University Press, 2000, pp. 293-323. Per una rielaborazione del testo di Judt attuata dal medesimo vedi anche *Dalla casa dei morti. Un saggio sulla memoria dell'Europa moderna*, in *Dopoguerra. Com'è cambiata l'Europa dal 1945 a oggi*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 989-1023.

<sup>27</sup> Alain Brossat et al., *À l'Est la mémoire retrouvée*, Paris, La Découverte, 1990 ; trad. it *A Est, la memoria ritrovata*, Torino, Einaudi, 1991. La prefazione è di Jacques Le Goff. Per una testimonianza del carattere febbrile e del sentimento di libertà di una libertà mai prima esperita durante e dopo l'89 vedi anche Ryszard Kapuściński: «Arrivare a Mosca nel 1989 significa entrare nel regno della parlantina più scatenata e irrefrenabile. Dopo anni di silenzio, di bavaglio e di censura, le dighe traboccano: fiumi di parole tempestosi, travolgenti e onnipresenti si riversano per ogni dove. L'intelligencija russa si trova di nuovo (o piuttosto per la prima volta) nel suo elemento, e il suo elemento è l'interminabile, indefessa, accanita discussione. Quanto gli piace, come ci godono! Basta che da qualche parte si annunci una discussione ed ecco la gente accorrere a frotte. Ormai si discute di tutto, ma ovviamente l'argomento principe è il passato. Lenin qua, Trockij là, Bucharin su... Alla stessa velocità della politica viaggia la poesia. Mandel'stam nel lager morì di fame o di epidemia? Chi fu il colpevole del suicidio della Cvetaeva? Questioni dibattute per ore e ore, fino all'alba». In Id., *Imperium*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 85.

costituisce una preziosa testimonianza del febbrile clima di riscoperta seguito al biennio 1989-91:

Tutto, o quasi, diventa luogo di concrezione e di agglutinazione della memoria. Ci si mobilita attorno ad un minimo emblema, a bandiere, a blasoni, a monumenti, a statue; ci si azzuffa per i nomi delle vie, delle piazze, delle città, delle officine, dei cantieri; per i francobolli, per le effigi sui biglietti di banca, per antiche battaglie, per anniversari, commemorazioni, chiese, manuali di storia, tombe, fosse comuni, inni, trattati, musei, eroi e traditori, idiomi e tradizioni locali, trattati e linee di frontiera, romazi e film [...].<sup>28</sup>

Un fenomeno che esplose improvvisamente ma che fu preceduto da una lunga incubazione. Film e testi letterari che prima venivano relegati in qualche cassetto perchè non ottenevano il nulla osta dalla censura, ma anche semplici esperienze individuali che non potevano essere raccontate senza paura di incorrere in sanzioni da parte del regime, assursero progressivamente allo statuto di ufficialità, scalzando il canone precedente: si trattava di molteplici “contro-storie”, di tante “contro-narrazioni” che prendevano il posto di un’unica storia ufficiale.<sup>29</sup> Una vera e propria emancipazione delle memorie che però non ha significato un ritorno – o una scoperta – di una nuova ragione storiografica, ma la sostituzione di un mito unificante e unificato con tanti piccoli miti particolari: «molto spesso l’esplosione dei miti e delle leggende di stato aumenta non soltanto l’estensione o il rinnovamento del campo storiografico , ma anche l’emergere o il rifiorire di (altri) miti e leggende».<sup>30</sup> Uno degli esempi più citati al riguardo è quello della Jugoslavia orfana di Tito (grande unificatore di memorie) dove, per i Serbi, il ricordo della battaglia del Kosovo del 1389 divenne il simbolo dei recenti

---

<sup>28</sup> Alain Brossat et. al., *A est, la memoria ritrovata*, cit., p. xxii.

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. xxiii-xxiv.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. xxviii.

e catastrofici sogni di grandezza della Serbia. Insomma, assieme al carattere di liberazione il “disgelo delle memorie” possedeva anche tratti di legittimazione ideologica. Sussiste infatti un rapporto fondamentale tra memoria e legittimazione, che si potrebbe riassumere in questo modo: quanto più assillante la carenza di legittimità, tanto più imperioso il ricorso alla memoria. Come argomentato da Marc Augé in *Non-Lieux*,<sup>31</sup> l’ “ossessione commemorativa” è il segno del senso di uno sradicamento dal passato, di un’erosione della legittimazione data dalla tradizione; un doppio movimento per cui più si accresce il senso di scissione dalla storia più il ricorso al passato assume un particolare rilievo.

Il crollo del socialismo reale non fu soltanto il segno del fallimento di un sistema politico, ma anche, in qualche modo,

il segno della crisi mortale di una cultura della speranza e dell’annuncio nell’intero spazio europeo. Le promesse di un avvenire migliore che risuonavano ancora negli anni Sessanta e Settanta, e non soltanto in aderenza ai canoni dell’escatologia marxista, ma anche a quelli della tecnoscienza, avevano cessato di risuonare nello spazio europeo.

Da allora non si pensò più a una storia in progresso, ma «alla riaffermazione di una norma: democrazia, liberalismo ecc. – ed è qui che interviene la memoria: a rassicurare, a turare falle».<sup>32</sup> La memoria prese il posto del messianismo: facendosi avanti tra le rovine della filosofia della storia, rammentando «che, nonostante tutto, *si è*, sottolineando chi *si è*».<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Cfr. Marc Augé, *Non-lieux* ; trad. it *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 1993.

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. xxx. Per la secolarizzazione dell’escatologia cristiana operata dal marxismo cfr. il fondamentale libro di Karl Löwith *Fine e significato della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, Milano, Il Saggiatore, 1991, in cui il marxismo viene definito «una storia della salvezza espressa nel linguaggio dell’economia politica» (cit. a p. 94).

#### 4. Rivoluzione informatica

La diffusione e l'assestamento su scala globale dei nuovi media elettronici e dell'uso di internet hanno provocato una rivoluzione culturale paragonata da alcuni all'invenzione della stampa.<sup>34</sup> Ciò ha portato a una drastica ridefinizione della metaforica attinente alla memoria:<sup>35</sup> se, come scrive Aleida Assmann, «l'evoluzione

---

<sup>34</sup> Cfr. J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. vii.

<sup>35</sup> Secondo Weinrich, «non possiamo concepire una realtà come la memoria senza ricorrere a delle metafore» (cfr. Harald Weinrich, *Metaphora Memoriae*, in Id., *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1989, p. 47). Weinrich distingue tra due tipi fondamentali e originari di metafora della memoria, quello della tavoletta di cera e quello del deposito o magazzino: quest'ultimo campo metaforico si svilupperebbe secondo una linea che da Platone arriva fino ad Agostino, la cui dottrina della memoria sarebbe interamente elaborata sulla base della «metaforica del magazzino» (cfr. *ibidem*, pp. 43-44). A proposito del primo tipo, Weinrich scrive: «Poiché oggi non scriviamo più su tavolette di cera, si può comprendere la grande tendenza ad attualizzare il campo metaforico. Racine lo varia, senza però staccarsi molto dall'immagine originaria, nell'espressione "libro della memoria", Bergson come "apparecchio fotografico". Si tratta però in sostanza sempre dello stesso campo metaforico. Ricorre anche nel nostro linguaggio quotidiano, in espressioni come "imprimersi qualcosa nelle mente", "un ricordo profondo"» (*ibidem*, p. 45). In realtà Weinrich non esclude la possibilità di altre metafore. Considerando l'irriducibilità ai due modelli metaforici da lui proposti dell'immagine usata da Schopenhauer per indicare la memoria, "un panno che conserva a lungo le pieghe avute un tempo", lo studioso conclude: «In teoria sarebbe possibile un numero illimitato di altri campi metaforici, che non esistono però nella nostra tradizione culturale. Il dualismo dei campi metaforici relativi alla memoria è una realtà nella storia della cultura occidentale. Probabilmente ciò è relativo alla duplicità del fenomeno "memoria": le metafore del magazzino si raccolgono prevalentemente intorno al polo della "memoria" [...]; quelle della tavoletta invece intorno al polo del "ricordo" [...]» (*Ibid.*, p. 47). La lingua tedesca è fedele a questa suddivisione: con *Erinnerung*, si indica il ricordo in quanto processo o esperienza soggettiva, mentre con *Gedächtnis* la memoria come procedimento di archiviazione; cfr. Assmann, *Ricordare*, cit., p. 29). Questa intuizione è stata ripresa e approfondita da Draaisma (M. Draaisma, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000), secondo cui ogni innovazione tecnologica dei mezzi di comunicazione influenza la concettualizzazione teorica sulla memoria, senza però costituire un effettivo accrescimento di sapere sull'oggetto in questione (cfr. *Ibid.*). In un recente intervento non pubblicato Remo Ceserani, prendendo le mosse dallo studio di Draaisma, allarga lo spettro della metaforica della memoria indicando, oltre a quelle della tavoletta di cera e dell'archivio, anche quelle

delle metafore riflette di pari passo quella dei mediatori: dalla tavoletta di cera alla pergamena, alla fotografia, al film, al pc»,<sup>36</sup> allora si può a buon diritto affermare che con la rivoluzione informatica stiamo assistendo a un cambiamento epocale.<sup>37</sup> Scrivere significa ormai utilizzare una tastiera, è cioè provocare, tramite la pressione di un tasto, un impulso elettrico che induce a una riconfigurazione dei pixel sullo schermo. In questo modo il lato materico della scrittura, l'in-scrizione di segni sopra un supporto fisico durevole, viene a cadere. Se una volta sopravvivenza nel tempo significava scrittura, oggi

per l'influenza della tecnologia di archiviazione computerizzata, emerge nella concezione della memoria il concetto di sovrascrivibilità permanente e di ricostruibilità del ricordo. Nelle tecniche di archiviazione e negli studi sulla struttura del cervello umano viviamo in questo momento una fase di trasformazione paradigmatica nella quale all'idea di ritenzione permanente si sostituisce il principio di una continua sovrapposizione dei dati mnestici.<sup>38</sup>

Da questa prospettiva, la rivoluzione informatica segna un punto di non ritorno (difficile pensare un gradino ulteriore nel processo di smaterializzazione della scrittura, impossibile anche soltanto immaginare un ritorno al passato): il passaggio dall'incancellabilità e dalla perennità dei segni iscritti (ovviamente se adeguatamente preservati) alla possibilità di

---

della colombaia, del palazzo, del libro, del teatro, del pozzo, della cipolla. Lo studio delle metafore della memoria dall'antichità a oggi – affascinante e vasto quant'altri mai – esula non solo dai limiti ma dall'argomento stesso di questo lavoro.

<sup>36</sup> A. Assmann, *Ricordare*, cit., p. 21.

<sup>37</sup> «The proliferation of theories of cultural memory in particular has been fuelled by the perception that digital technology heralds the arrival of new storage systems»: in Edric Aldicott, [???

<sup>38</sup> A. Assmann, *Ricordare*, cit., *ibidem*.

sovrascrittura permanente è uno dei contrassegni di quella che è stata da più parti definita come «crisi della memoria».<sup>39</sup>

È inoltre interessante notare che Zygmunt Bauman, nelle sue riflessioni sulla modernità fluida e sulla volatilità del mondo contemporaneo, svolge delle considerazioni mediologiche non dissimili da quella di A. Assmann:

Se «il medium che era il messaggio» della modernità era la carta fotografica (pensiamo agli album di famiglia che si ingrossano implacabilmente, documentando pagina dopo pagina ingiallita il lento aumentare di eventi che portano all'identità, venti irreversibili e non cancellabili), in ultima analisi il medium della postmodernità è il videotape (cancellabile e riutilizzabile, pensato per non trattenere le cose per sempre, che fa spazio agli avvenimenti di oggi unicamente a condizione che quelli di ieri siano cancellati, trasudando il messaggio dell'universale «fino a maggiore chiarezza» di ogni cosa valutata degna di essere registrata).<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Basti rimandare alla citatissima frase di Pierre Nora: «Si parla tanto di memoria soltanto perchè non esiste più», in Pierre Nora (a cura di), *Les lieux de la mémoire*, Paris, Gallimard, vol. I, p. xvii. La crisi della memoria trova il suo più ovvio correlato in un'altra crisi, quella dell'"identità"; le cui origini possono essere ravvisate nel processo di globalizzazione e nella crisi delle memorie culturali (vedi *infra*). Altro aspetto inerente alla crisi "dell'identità" è il determinismo tecnologico di chi periodicamente ha visto le sorti dell'autonomia umana minacciata dall'evoluzione tecnica delle società umane. Cfr. per questa problematica Tomás Maldonado, *Memoria e conoscenza. Sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*, Feltrinelli, Milano, 2005. Incidentalmente si può dire che la modernizzazione tecnologica ha spesso sussurrato alla fantasia degli uomini immagini angosciose, da incubo totalitario, della cui verbalizzazione si è fatta carico prevalentemente la letteratura di genere. Mi riferisco a certa letteratura fantascientifica il cui archetipo narrativo è rappresentato da un protagonista umano che viene spossessato della sua identità, del suo arbitrio o della sua stessa vita da parte di macchine che si ribellano ai loro stessi creatori: un *topos* rintracciabile lungo tutto il Novecento a partire dal dramma *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* di Karel Čapek per arrivare all'opera di Philip Dick.

<sup>40</sup> Zygmunt Bauman, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna, 1999, pp. 27-28. Più in generale Bauman vede nel trionfo dell'attuale società dei consumi l'affermazione di una temporalità transitoria, piatta, schiacciata sul presente e portatrice di oblio: «All'interno del mondo della modernità liquida siamo chiamati a considerare il destino, il valore e le prospettive della memoria. Non c'è da stupirsi se oggi riteniamo che tali questioni meritino un'attenzione

Il quadro che ho tentato qui di tracciare è giocoforza figlio della parzialità e dell'arbitrarietà. Molti dei motivi, dei temi e delle analisi presi in considerazioni sono in larga parte sovrapponibili; altri possono apparire poco convincenti e poco fondati, o troppo debitori di una determinata congiuntura storico-politica. Occorre quindi una certa cautela: le pagine precedenti costituiscono un abbozzo del quadro d'insieme all'interno del quale si è prima sviluppato e poi affermato l'interesse nei confronti della memoria. Si tratta sostanzialmente di una periodizzazione asistemica, condotta con l'unico intento di mostrare quei cambiamenti storico-culturali alla base, più generalmente parlando, del rapporto della contemporaneità con il passato.

Si potrebbe anche essere tentati da un breve esercizio di sintomatologia della cultura. E così, sulla falsariga del Nietzsche della *Seconda considerazione inattuale (Vom Nutzen und Nachteil der Geschichte)*, si potrebbe ravvisare un'*impasse* nell'attuale

---

particolarmente viva. Come ha fatto notare Martin Heidegger noi, gli esseri umani, iniziamo a ponderare l'essenza di qualcosa solo nel momento in cui quel "qualcosa" viene a mancare, quando non lo possiamo trovare nel luogo dove è sempre stato, oppure quando inizia a comportarsi in un modo che, per quanto sappiamo e in base a ciò che siamo abituati ad attenderci, può unicamente venire descritto come strano, sorprendente, sfuggente e inquietante. Come del resto aveva osservato Hegel un secolo prima, la nottola di Minerva – dea della saggezza – spicca il suo volo solo sul far della sera, quando il giorno finisce. Di recente la memoria è rientrata giustappunto in questa categoria di cose di cui si diviene improvvisamente consapevoli, di cose che sono venute a mancare, ovvero cose che l'occhio della ragione ha individuato perché esse hanno già iniziato a dissolversi nell'oscurità della notte, e hanno quindi cessato di nascondersi nella luce abbagliante del giorno. Se di questi tempi ci sentiamo costretti a tornare ossessivamente al tema della memoria, ciò avviene perché siamo stati trasportati da una civiltà della durata – e quindi dell'*apprendimento* e della *memorizzazione* – a una civiltà del transitorio, e quindi dell'*oblio*. Di questo passaggio originario la memoria è la prima vittima, mascherata però da vittima collaterale», cfr. Id., *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Il Mulino, Bologna, 2009, pp. 72-73.

proliferazione di studi sulla memoria e sul ricordo, un'incapacità di slancio nel futuro da parte di una cultura orientata esclusivamente allo studio di un passato che esamina non per rivitalizzarlo, ma perchè non è più in grado di porsi mete o orizzonti futuri. Il testo si colloca nel contesto dello storicismo della seconda metà dell'Ottocento, che Nietzsche critica col suo tipico piglio vitalistico. Al di là dei semplici parallelismi che si potrebbero trarre (anche la nostra cultura versa in uno stato di crisi, prova ne sia la sua focalizzazione parossistica sul passato), può essere interessante soffermarsi sulla distinzione nietzscheana tra storia e memoria: considerando la storia come un *mare magnum* di nozioni in crescita esponenziali ma sostanzialmente inutili all'orientamento nella vita – stabilendo insomma l'equazione “storia = erudizione” – la preferenza di Nietzsche cade sulla memoria, intesa come una «certa conoscenza del passato» di cui «ogni uomo e ogni popolo [...] ciascuno a seconda dei suoi fini, delle sue forze e delle sue esigenze» avrebbe bisogno.<sup>41</sup> La memoria, nella concezione nietzscheana, appare così come un bacino di risorse e di conoscenza cui gli individui e le collettività attingono per le loro decisioni, mentre la storia (ricordo che l'obiettivo è sempre l'*Historismus*, quindi un certo modo di intendere e praticare la storiografia), col suo peso antiquario ed erudito, costituirebbe un'inutile zavorra (il modello negativo per antonomasia di personaggio letterario incapace di agire perchè schiacciato dal peso del passato sarebbe rappresentato da Amleto). Ed è proprio qui che risiede un'importante differenza con il presente, perchè negli studi attuali la memoria ha assunto la sua progressiva centralità differenziandosi e a volte criticando le

---

<sup>41</sup> Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*; trad. it *Dell'utilità e del danno della storia per la vita*, in *Opere*, Milano, 1984, vol. V, p. 12.

pretese di neutralità e di oggettività della storia (o quanto meno di una certa storiografia). Ma, per riprendere l'argomentazione di Nietzsche, la cultura contemporanea non sembra per questo motivo avere acquisito una maggiore capacità di orientarsi e di costruire prospettive future. Da questo punto di vista, quindi, risulta utile soffermarsi brevemente sul rapporto tra storia e memoria.

## 5. *Storia e memoria*

Alla base del discorso storico come di quello della memoria sta lo stesso problema, quello della rappresentazione del passato<sup>42</sup>. Ma le modalità con cui il passato viene interpellato (studiato, evocato) sono estremamente diverse. La storia è una disciplina intellettuale che è giunta nel corso del tempo a dotarsi di una propria metodologia: si fonda sulla ricerca e sul vaglio delle fonti, ed espone i risultati conseguiti sotto forma di racconto<sup>43</sup>. La memoria,

---

<sup>42</sup> Cfr. Maj, Barnaba e Albertazzi, Silvia, *Memoria e storia*, in Albertazzi, Silvia e Vecchi, Roberto (a cura di), *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2001.

<sup>43</sup> «La storia è sia un susseguirsi di avvenimenti, sia il racconto di questo susseguirsi di avvenimenti» (Paul Veyne, *Histoire*, in «Enciclopedia Universalis», 1968). Non posso nei limiti di questo compendio iniziale entrare nel merito dei dibattiti, aspri e ampi, che negli ultimi decenni hanno coinvolto teorici della storiografia, storici tout-court, filosofi della storia ecc. sullo statuto epistemologico della storia e sui limiti della narrazione come metodo esplicativo. Fornirò solo un esempio, quello di Eric J. Hobsbawm, uno storico quantitativo che, al proposito, scrive: «L'interesse contemporaneo per la storia è orientato verso le questioni concettuali e metodologiche. Teorici di ogni genere fanno cerchio attorno al gregge pacifico degli storici, che brucano nei ricchi pascoli delle fonti primarie o che ruminano le pubblicazioni dei colleghi, e talvolta anche i meno combattivi fra loro si sentono costretti a fronteggiare gli attacchi dei teorici» (in Eric J. Hobsbawm, *On History*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1997; trad. it. di Brunello Lotti, *De Historia*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 7). Hobsbawm, formatosi e rimasto fedele alla storiografia prodotta dalle «Annales» sotto la direzione di Braudel, si riferisce al decostruzionismo, soprattutto alle teorizzazioni di Hayden White, che nel suo *Metahistory* sostiene che il lavoro degli storici sarebbe fondato su formazioni

almeno nella sua accezione più semplice, presuppone un legame diretto con persone ed eventi legate a un passato che viene conservato sotto forma di ricordo:<sup>44</sup> è il racconto del testimone, che Le Goff pone alle origini della storia: «La storia ha dunque cominciato con l'essere un *racconto*, il racconto di colui che può dire “Ho visto, ho sentito”».<sup>45</sup> Una storia-testimonianza, raccontata da colui che l'ha vissuta, una storia che «si definisce in rapporto a una realtà che non è né costruita né osservata come nelle matematiche, nelle scienze della natura, ma sulla quale si “indaga”, si “testimonia”».<sup>46</sup> Lo storico francese afferma (nel 1987) che sarebbe proprio questa storia originaria a riaffiorare e a riaffacciarsi. L'esempio chiave è quello di Erodoto, il “padre della storia” secondo Cicerone, che comincia le sue *Storie* in questo modo:

Questa è l'esposizione delle ricerche di Erodoto di Alicarnasso perchè le imprese degli uomini col tempo non siano dimenticate, né le gesta grandi e meravigliose così dei Greci come dei Barbari rimangano senza gloria, e, inoltre, per mostrare per qual motivo vennero a guerra tra loro [...].<sup>47</sup>

Se dovessimo limitarci a queste notazioni, negli attuali studi sulla memoria non ci sarebbe nulla di realmente nuovo, perchè, come scrive Le Goff, «il tempo storico ritrova, a un livello molto

---

linguistiche decifrabili con i mezzi della retorica, invece che con quelli di una metodologia della ricerca scientifica, minando così alla base qualsiasi possibilità di ottenere un ragionevole criterio di scelta in base alla falsità/verità delle proposizioni del testo. Per un inquadramento approfondito di questa problematica cfr. «*La struttura subatomica dell'esperienza*». *Questioni di teoria della storiografia*, numero monografico a cura di Barnaba Maj di «Quaderni di discipline filosofiche», XVI, I, Macerata, Quodlibet.

<sup>44</sup> Per precisazioni e definizioni più perspicue dei termini-chiave di questo lavoro vedi più avanti

<sup>45</sup> Le Goff, *Storia e memoria*, cit., p. xi.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Erodoto, *Storie*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 75.

sofisticato, il vecchio tempo della memoria, che travalica la storia e l'alimenta».<sup>48</sup>

Questo mutamento – o forse sarebbe meglio dire questo ritorno – sarebbe contrassegnato dallo spostamento dell'asse della ricerca storica dagli archivi alla testimonianza orale: i testimoni prima ignorati ora monopolizzerebbero l'attenzione degli studiosi. Approfondirò questo aspetto nel prossimo paragrafo, quando prenderò in esame il testo di Annette Wieviorka *L'era del testimone*. Mi limiterò per ora solo ad aggiungere che, come mette in guardia Enzo Traverso, «riservare un'attenzione esclusiva alla memoria delle vittime rischia di mutilare la lettura di un evento».<sup>49</sup> Studiare il passato attraverso il pathos di chi l'ha vissuto comporterebbe non solo un'oscillazione del pendolo dell'interpretazione storica più verso il lato della partecipazione, della com-passione che della comprensione, ma anche un'*impasse* gnoseologica, una diminuzione di scientificità, una limitazione dell'autorità della storiografia e della sua capacità di delineare griglie interpretative ampie e generalizzanti:

La distinzione fra memoria e storia e la rivendicazione di un ruolo morale per la storia [...] è ben lungi dall'essere una questione accademica. L'accelerazione della vita, e quindi dei modi di pensare alla vita, nel corso del '900 ha creato alle operazioni di raccordo tra passato e presente. *E un dilagante invasione di memorie, cioè di testimonianze di un mondo sempre contemporaneo, ha tendenzialmente legittimato miriadi di verità individuali a scapito di una discutibile, ma non aleatoria, visuale generale.*<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Le Goff, *Storia e memoria*, cit., p. xii.

<sup>49</sup> Traverso, *Postmemoria a uso degli smemorati*, cit. Per la tematica della vittimizzazione cfr. soprattutto Daniele Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Milano, Bompiani, 2007, che mette in relazione la centralità pubblico-mediatica della vittima con il ritrarsi dall'azione politica.

<sup>50</sup> Walter Barberis, *Il bisogno di patria*, Torino, Einaudi, pp. 52-53 (corsivo mio).

Il passato sarebbe diventato, progressivamente, sempre più oggetto di attualizzazione che di studio, e uno storico come Stefano Pivato (non il solo) ravvisa nel carattere di simultaneità di internet – e nella contestuale perdita d'autorità del libro o “crisi della lettura” – una delle cause di questo mutamento.<sup>51</sup>

In un capitolo del suo *Prima lezione di storia contemporanea*,<sup>52</sup> intitolato *Memoria e storia contemporanea*, Claudio Pavone analizza le implicazioni reciproche di storia e memoria. Secondo Pavone la storia contemporanea non può sottrarsi al confronto con i portatori di memoria ancora viventi, che costituiscono sia una risorsa (l'uso delle fonti orali), sia un rischio (refrattarietà dei testimoni a “mediare” la propria posizione).<sup>53</sup> Ma la memoria entra anche in maniera più sottile nella ricerca storiografica. Rifacendosi allo studio di Antonio Banti *Il Risorgimento italiano*, Pavone scrive che

la storia contemporanea deve misurarsi non solo con la memoria dei viventi [...] ma anche con quella degli ascendenti e con quelle provenienti da epoche remote, stratificatesi attraverso il tempo. La memoria che, ad esempio, gli uomini del Risorgimento avevano del passato dell'Italia entra a pieno titolo nell'analisi della memoria che oggi noi abbiamo del Risorgimento.<sup>54</sup>

La memoria, quindi, come una fonte tra le altre? Non proprio: essa è certamente una fonte, e gli storici devono e possono utilizzarla; ma è una fonte in evoluzione, e già questo «è un fatto storicamente rilevante».<sup>55</sup> Inoltre, quanto più la storiografia si

---

<sup>51</sup> Cfr. Stefano Pivato, *Vuoti di memoria. Usi e abusi della storia nella vita pubblica italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 19-20.

<sup>52</sup> Claudio Pavone, *Prima lezione di storia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 67

avvicina al paradigma scientifico, tanto più il suo rapporto con la memoria diventa irto di complicazioni: «la storia seriale e la storia quantitativa hanno certo meno bisogno della memoria di quanto ne abbiano la storia culturale e quella politica».<sup>56</sup> Ma è dove lo storico, da storico, analizza i motivi di lunga durata che hanno condotto all'affermazione del tema e, di conseguenza, anche a un rinnovamento della sua disciplina, che troviamo convergenze e parallelismi con quanto scritto nelle pagine precedenti. Rifacendosi a uno studio di Charles S. Maier,<sup>57</sup> Pavone scrive che i motivi della «straordinaria richiesta contemporanea di legittimazione della memoria» sono ascrivibili alla «delusione prodotta dalle “aspettative mancate” [...]». “Nel crepuscolo delle speranze illuministiche” mancano forti progetti collettivi e la fiducia in istituzioni atte a realizzarli»;<sup>58</sup> e conclude con una riflessione che ricorda le considerazioni di Marshall Berman citate in precedenza: se fino a non molto tempo l'estremo deprezzamento della memoria era conseguenza del progetto del progresso e del *Prinzip-Hoffnung* (il *principio-speranza*), l'attuale proliferazione di memorie discenderebbe dal principio opposto, quello del disincanto, del dubbio devastante, e dalla disperazione sulle promesse dell'illuminismo.<sup>59</sup>

Vorrei concludere questo paragrafo su «storia e memoria» seguendo da presso un saggio scritto da Hobsbawm negli anni Novanta, tradotto in italiano con il titolo *La storia dell'identità non basta*.<sup>60</sup> Considerato che Hobsbawm è uno storico quantitativo e “scientifico”, ritengo che le sue considerazioni al riguardo

---

<sup>56</sup> Ibidem

<sup>57</sup> *Un eccesso di memoria? Riflessioni sulla storia, la malinconia, la negazione*, in «Parolechiave», 9, 1995, p. 42.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>59</sup> Ibidem, pp. 85-86.

<sup>60</sup> In Id., *De Historia*, cit.

possano essere particolarmente interessanti. Lo storico racconta di una sua esperienza personale, la partecipazione a un convegno internazionale sulla memoria dei massacri tedeschi in Italia durante la seconda guerra mondiale. L'incontro si svolse in un luogo tristemente famoso per essere stato il teatro di uno degli eccidi nazisti più sanguinosi, Civitella Val di Chiana. Soffermandosi sui meccanismi del silenzio selettivo che permisero alla piccola comunità di tornare alla normalità dopo la fine della guerra, Hobsbawm aggiunge che tale "silenzio" comincia a incrinarsi dopo circa quarant'anni, quando cominciano a ottenere credito le prime reinterpretazioni del movimento partigiano, e quando iniziano a essere raccolte le prime testimonianze orali che addossano la responsabilità dell'eccidio ai partigiani. Le memorie individuali appaiono molto discordi dalla storia ufficiale, mentre lo storico avverte con disagio che la storia fatta dai suoi colleghi non è compatibile con i «racconti commemorativi che i sopravvissuti e i figli dei morti avevano elaborato su quel giorno terribile del 1944».<sup>61</sup> Tra la ricerca storica su un evento e la memoria di chi quell'evento l'ha vissuto pare aprirsi un abisso: i racconti dei sopravvissuti (o dei loro figli) erano un modo per tenere sotto controllo un trauma che «per il paese di Civitella val di Chiana era altrettanto profondo dell'Olocausto per l'intero popolo ebraico».<sup>62</sup> Da un lato il passato di una comunità lacerata nei sofferti resoconti dei suoi membri, dall'altro la necessità, da parte dello storico di professione, di prescindere dal vissuto individuale e di operare secondo metodologie disciplinari. Un compromesso difficilissimo tra universalità e identità nella e della storia che, nel racconto di Hobsbawm, è incarnato alla perfezione da uno dei partecipanti al convegno: bambino, è testimone della strage; adulto, diviene

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibidem.*

storico di professione e contribuisce a organizzare il convegno stesso cui anche lo storico inglese sta prendendo parte: e, conclude Hobsbawm, pur se emotivamente coinvolto negli eventi, confrontò i racconti e le memorie con le fonti, come avrebbe fatto qualunque altro storico rispettoso dei criteri e delle regole della disciplina.

Il compromesso, il punto di equilibrio incarnato da questo storico-testimone, il cui operato coincide essenzialmente con quanto scritto da Pavone per cui gli storici non possono costruire una memoria ma devono pronunciarsi su essa, conduce Hobsbawm a ulteriori considerazioni di carattere più generale: la storia è una disciplina profondamente legata alla politica e alla società, alla politica contemporanea soprattutto (prova ne sia la continua riscrittura subita dalla Rivoluzione francese), e questo per il semplice motivo che tutti gli essere umani, tutte le istituzioni e le comunità hanno bisogno di un passato, ma quest'ultimo corrisponde solo di tanto in tanto al passato scoperto dalla ricerca storica. Il passato è una funzione del presente, e il passato muta a seconda della prospettiva da cui è interrogato. Questo bisogno istituzionale di darsi un passato può facilmente trascolorare nel nazionalismo, che viene presentato da Hobsbawm come esempio standard di una cultura dell'identità che si ancora al passato attraverso miti presentati come vera storia. «Il dimenticare, e direi persino l'errore storico, sono fattori fondamentali per la formazione di una nazione, il che spiega perchè il progresso degli studi storici sia sovente un pericolo per la nazionalità»: questo famoso passo di Renan<sup>63</sup> consente a Hobsbawm di concludere a favore del potere demistificante della storia nei confronti delle auto-rappresentazioni collettive, a partire da quelle nazionalistiche,

---

<sup>63</sup> Cfr. Id, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, in *Oeuvres complètes*, Parigi, 1947-61, vol. I, pp. 887-907 ; trad. it *Cos'è una nazione?*, in Homi K. Bhaba (a cura di) *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, p. 47.

da cui deriverebbe anche la storia dell'identità odierna.<sup>64</sup> La storia in quanto disciplina scientifica avrebbe così il compito di erodere il cemento su cui poggia il sentimento d'appartenenza a una collettività data, che in quanto tale sarebbe falso per definizione:

Il ruolo pubblico più importante oggi, soprattutto nei numerosi stati fondati o ricostruiti nel secondo dopoguerra, è di esercitare la loro scienza in modo da costituire «un pericolo per la nazionalità» (e per tutte le altre ideologie di identità collettive): una storia scritta solo per gli ebrei (o per gli afroamericani, o i greci, o le donne, o i proletari, o gli omosessuali) non può essere una buona storia, anche se può essere di conforto a coloro che si professano tali.<sup>65</sup>

Allargando la visuale, si può affermare che qui è adombrato un conflitto, leggibile in falsariga anche nelle pagine precedenti, tra i presupposti universalistici e scientifici che hanno la loro origine nell'illuminismo, e la base identitaria della cultura odierna, duramente stigmatizzata anche da Le Goff, quando scrive che «confondere la storia con i ricordi nazionali da cui è uscita significa confondere l'essenza di una cosa con la sua origine: *significa non distinguere la chimica dall'alchimia, l'astronomia dall'astrologia*; la storia degli storici si definisce contro la funzione sociale dei ricordi».<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Dall'altra parte Hobsbawm ci ha consegnato uno dei grimaldelli più efficaci per scassinare la cassaforte delle narrazioni nazionalistiche. Mi riferisco al concetto di «invenzione della tradizione», che, assieme a quello di «comunità immaginate» di Benedict Anderson, ha avuto e ha una grande importanza per la comprensione non solo dei moderni nazionalismi, ma più in generale dei procedimenti con cui le collettività nazionali hanno potuto proiettarsi nel futuro, cioè hanno potuto sentirsi coinvolte in un processo di sviluppo storico, solo dal momento in cui si sono «dotate di un passato». Scrive Hobsbawm: «Leggere i desideri del presente nel passato [...] è la tecnica più comune e più pratica per creare una storia che soddisfi le necessità di quelle che Benedict Anderson ha chiamato le «comunità immaginate», che non sono certo soltanto le collettività nazionali». Cfr. Hobsbawm, Eric e Terence Ranger, *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987 e Benedict Anderson, *Comunità immaginate*, Roma, Manifesti Libri, 1996.

<sup>65</sup> Hobsbawm, *La storia dell'identità non basta*, in Id., *De Historia*, cit., pp xxx

<sup>66</sup> Le Goff, *Storia e memoria*, cit., p. 19.

È chiaro che da grandi storici come Le Goff – che pure è stato uno tra i primi a studiare la *storia* della memoria intesa come sviluppo delle tecniche di scrittura e di archiviazione e delle mnemotecniche classiche e rinascimentali – e Hobsbawm l'emergere e l'attestarsi di un siffatto modo di relazione con il passato viene visto come una specie di regresso, una perdita dei prerequisiti di scientificità e di autonomia delle discipline storiche. Ma le critiche non si fermano qui, come vedremo nel prossimo paragrafo.

### 5.1 *Voci critiche*

In un breve e tagliente saggio pubblicato nel 2000 su «Representations», intitolato *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*,<sup>67</sup> Kerwin Lee Klein sferra un attacco diretto alla diffusione e soprattutto all'uso linguistico del termine «memoria» negli ultimi anni. L'autore non esita a parlare di vera e propria industria della memoria, che coinvolgerebbe ampi settori della società. Se il primo a parlare di memoria collettiva, contro Bergson e Freud, fu Maurice Halbwachs negli anni Venti – il sociologo francese allievo di Durkheim morto in campo di concentramento<sup>68</sup> – pochi furono gli studiosi a dedicarsi al tema nel corso del secolo, almeno fino alla grande ondata di interesse popolare per l'autobiografia, le genealogie familiari e i musei che caratterizzarono gli anni Settanta (ancora gli anni Settanta). Il boom accademico vero e proprio comincerebbe negli anni Ottanta: Klein cita due testi già menzionati prima: *Lieux de mémoire* di Pierre Nora, e *Zakhor* di Yosef Yerushalmi. Klein sostiene che

<sup>67</sup> Kerwin L. Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, in «Representations», University of California Press, n. 69, 2000.

<sup>68</sup> Alcuni aspetti dell'opera di Halbwachs verranno presi in considerazione più avanti.

«each of these texts identified memory as a primitive or sacred form opposed to modern historical consciousness»:<sup>69</sup> sostanzialmente, opporrebbero il valore della tradizione e del ricordo alla moderna coscienza storica (critica assimilabile in parte a quelle succitate di Le Goff e Hobsbawm: qui in più è presente una velata accusa di spiritualismo). La grande influenza di questi due apripista sarebbe da riconoscere nel fatto che un decennio dopo la letteratura accademica trabocca di titoli come: luoghi della memoria, memoria culturale, politica della memoria; il successo del tema della memoria determina un cospicuo cambiamento nella pratica linguistica. Ma questa nuova *koinè* sarebbe una facciata, un nuovo modo per definire temi e ambiti di ricerca già ampiamente praticati lungo il Novecento; e in effetti, per decenni specialisti di varie discipline si sono occupati di fenomeni tra loro diversi come la storia orale, l'autobiografia o i rituali commemorativi senza per questo sussumerli sotto l'etichetta «memoria»: «Where we once spoke of folk history or popular history or oral history or public history [...] we now employ memory as a metahistorical category that subsumes all these various terms».<sup>70</sup> Sostanzialmente Klein sostiene che «memoria» – come parola chiave e come etichetta teorica onnicomprensiva – converga con il vocabolario antistoricistico della postmodernità della *New cultural history* e, a differenza di un'improntitudine rigorosamente storiografica, farebbe leva sulle emozioni e sui legami affettivi: «If history is objective in the coldest, hardest sense of word, memory is

---

<sup>69</sup> Klein, *On the Emergence of Memory*, cit., p. 127 [ognuno di questi testi identifica la memoria come una forma primitiva o sacra in opposizione alla moderna coscienza storica].

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 128 [se una volta parlavamo di storia del folklore o storia popolare o storia orale o sociale [...] ora utilizziamo il termine memoria come categoria metastorica per sussumere tutti questi termini diversi]

subjective in the warmest, most inviting sense of that word».<sup>71</sup> Il successo della «memoria», variamente declinata in composti come «memoria collettiva» e «memoria pubblica», non sarebbe altro che la spia di un regresso, un sintomo dell'attuale «reincanto del mondo». Klein distingue due modi principali di articolazione del discorso della memoria: il primo, terapeutico, consisterebbe in usi volgari (*weak appropriations*) del linguaggio freudiano per valorizzare autobiografie sentimentali: negli ultimi anni termini come lutto e rielaborazione (*mourning* e *working through*) avrebbero dimostrato la pericolosa tendenza ad associarsi a discorsi New-Age; il secondo, che definisce avanguardistico, consisterebbe nel richiamo all'ineffabile, all'indicibile, all'eccessivo, al “buio vuoto”:

In its most avant-garde roles, memory conjoins the poststructuralist tropes of apocalypse and fragment, manifested in our apparently insatiable appetite for pasting Walter Benjamin's more mystical aphorisms («*Jetztzeit*», «weak Messianic») directly into ostensibly secular accounts of memory works.<sup>72</sup>

Due modalità, queste, che rimanderebbero a contrapposizioni nette tra storia e memoria. Il campo semantico di «storia» sarebbe connotato da termini come modernismo, stato, scienza, imperialismo, “oppressione”; al contrario, «memoria»

---

<sup>71</sup> [se la storia è oggettiva nel senso più freddo del termine, la memoria è soggettiva nel senso più caldo e invitante]. Klein cita le seguenti locuzioni appartenenti alla memoria popolare americana come indice della tonalità affettiva ed emotiva legata all'atto del ricordo: «remember the alamo»; «remember me when the candlelight is gleaming»; «you must remember this, a kiss is just a kiss»; «I remember mama»; *ibidem*, p. 130.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 137 [nelle sue punte più avanguardistiche la memoria si congiunge all'apocalisse e al frammentismo del poststrutturalismo, tendenza particolarmente manifesta nel nostro apparentemente insaziabile appetito per l'apposizione del frasario del Benjamin più mistico («*Jetztzeit*», «messianismo debole») all'interno di lavori, all'apparenza laici, sulla memoria].

convoglierebbe concetti e termini come postmodernismo, l'«escluso simbolico», «corpo», «reden-zione».<sup>73</sup>

L'argomentazione di Klein è intenzionalmente provocatoria. È una ricognizione linguistica di certa saggistica apparsa negli ultimi decenni cui l'autore volge critiche taglienti e, a volte, quasi parodistiche. Ma l'argomento centrale del suo discorso non è di poco conto: la difesa delle istanze storico-culturali del modernismo, e soprattutto la critica di una certa affinità tra discorso della memoria (che l'autore non si premura troppo di precisare) e quel processo che è stato chiamato «reincanto del mondo», cioè la progressiva riapparizione dell'elemento sacro, o mistico, nella cultura contemporanea<sup>74</sup>.

È interessante notare che quello della sacralizzazione è uno dei due pericoli contro cui mette in guardia anche Tzvetan Todorov, nel suo *Abusi della memoria* (l'altro sarebbe costituito, al polo

---

<sup>73</sup> «History is modernism, the state, science, imperialism, androcentrism, a tool of oppression; memory is postmodernism, the “symbolically excluded”, “the body”, “a healing device and a tool for redemption”». *Ibidem*.

<sup>74</sup> Le «religioni del libro» sarebbero accomunate dal carattere memorativo del loro culto. Secondo Jacques Le Goff l'ebraismo e il cristianesimo possono essere descritte nei termini di vere e proprie religioni del ricordo, «perché atti divini di salvezza situati nel passato formano il contenuto della fede e l'oggetto di culto, ma anche perché il libro santo da un lato, la tradizione storica dall'altro insistono, in alcuni punti essenziali, sulla necessità del ricordo come momento religioso fondamentale»: Jacques Le Goff, *Memoria*, in «Enciclopedia Einaudi», Torino, Einaudi, 1977-1984, vol. VIII, p. 1081. Alla base del nesso tra religione ebraica e memoria sarebbe la memoria fondatrice dell'identità ebraica, verso Yahweh, riassumibile nel motto «guardati di non dimenticare il Signore, tuo Dio», e fondata su tutta una famiglia di parole alla base delle quali sarebbe la radice *zekar* («Zaccaria» in ebraico, traducibile con «Yahweh si ricorda»), che fa dell'ebreo un uomo di tradizione, legato al suo Dio dalla memoria e dalla promessa vicendevoli: «il popolo ebreo è il popolo della memoria per eccellenza» (cfr. *ibidem*). Ma anche nel cristianesimo il ruolo del ricordo non è da meno. Le Goff ricorda il versetto biblico: «Questo è il mio corpo che è stato dato per voi. Fate questo in memoria di me». Più storicamente, l'insegnamento cristiano si presenta come la memoria di Gesù trasmessa per il tramite degli apostoli e dei loro successori: l'insegnamento cristiano è memoria, il culto cristiano è “commemorazione” (*ibidem*, p. 1082).

opposto, dal rischio di banalizzazione).<sup>75</sup> Dal taglio pamphlettistico, il testo di Todorov è stato scritto a metà degli anni Novanta, e riflette l'atmosfera di quel periodo:

In questa fine di millennio gli europei, in particolar modo i francesi, sono ossessionati da un nuovo culto, quello della memoria. Come presi da una nostalgia per un passato che si allontana inesorabilmente, essi si dedicano con fervore a dei riti scaramantici per poter restare in vita. Sembra che ogni giorno, in Europa, si inauguri un museo e delle attività non più utili diventino oggetto di contemplazione: si parla di un museo della seta nella Bretagna, di un museo dell'oro nel Berry. Non passa mese senza la commemorazione di un qualche evento rimarchevole [...]. Tra i suoi stessi vicini, la Francia si distingue per la sua «follia commemorativa», per la sua «frenesia di liturgie storiche». I recenti processi per crimini contro l'umanità, così come le rivelazioni sul passato di certi uomini di stato, spingono sempre più spesso ad appellarsi alla «vigilanza» e al «dovere della memoria»; ci dicono che questa ha dei «diritti imprescindibili» e che è necessario ergersi a «militanti della memoria».<sup>76</sup>

Todorov qui descrive criticamente quel tornante storico contrassegnato da una continua riscoperta e valorizzazione di memorie, siano esse legate a un brutale regime di oppressione politica o a tradizioni culturali oramai scomparse. Todorov, nato in Bulgaria, è certamente sensibile a quella “febbre memoriale” suaccennata, e, analizzando il meccanismo di censura degli stati totalitari, riconosce che il perfezionamento da loro raggiunto nell'eliminazione di “narrazioni” a loro ostile è ineguagliato:

Avendo capito che la conquista delle nazioni e degli uomini passava per quella del controllo dell'informazione e della comunicazione, le tirannie del XX secolo hanno istituzionalizzato il loro dominio della memoria e hanno voluto controllarla sin nei

---

<sup>75</sup> Tzvetan Todorov, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli-Los Angeles, 1996.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 60

suoi più angoli più riposti.<sup>77</sup>

Il crollo dei totalitarismi novecenteschi ha cosparso di macerie un suolo da cui sarebbe nato l'abito mentale per cui «ogni atto di reminiscenza, anche il più umile» può venire «assimilato alla resistenza antitotalitaria».<sup>78</sup> Ciò di cui sta parlando Todorov è un fenomeno di valorizzazione della memoria, contestuale alla messa in stato d'accusa dell'oblio, che non sarebbe una mera reazione alle «tirannie del XX secolo». Infatti, secondo una certa vulgata di pensiero, anche nelle democrazie liberali sarebbe in atto un processo simile negli effetti ma diverso nelle cause. Si tratta di un pensiero per certi aspetti assimilabile alla critica verso la spettacolarizzazione della società e a certe teorizzazioni della scuola sociologica di Francoforte, e che Todorov riassume in questi termini:

Precipitati in un consumo sempre più veloce di informazioni, noi saremmo destinati alla loro sempre più veloce eliminazione, tagliati fuori dalle nostre tradizioni e abbrutiti dalle esigenze di una società permissiva, sprovvisti di curiosità spirituale come di familiarità con le grandi opere del passato, saremmo condannati a celebrare allegramente l'oblio e ad accontentarci delle vane gioie

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 29. Vedi anche Primo Levi: «L'intera storia del *Reich* millenario può essere riletta come una guerra contro la memoria», in Id., *I sommersi e i salvati*, cit. Per quel che riguarda più in generale il nesso tra memoria collettiva e sistema politico, valgono le seguenti parole: «Occorre tener presente che una delle forme più acute di lotta sociale, nella sfera della cultura, è la richiesta della dimenticanza obbligatoria di determinati aspetti dell'esperienza storica. Le epoche di regresso storico (l'esempio più lampante ce l'offrono le culture statali nazistiche del XX secolo), imponendo alla collettività schemi storici estremamente mitologizzati, intimano alla società l'oblio dei testi che non si piegano a un simile tipo di organizzazione. Se le formazioni sociali, nel loro periodo di ascesa, creano modelli flessibili e dinamici, capaci di fornire ampie possibilità per la memoria collettiva e adatti alla sua espansione, il declino sociale si accompagna, di regola, a un'ossificazione del meccanismo della memoria collettiva e a una crescente tendenza a ridurre il volume». Lotman, Jurij M. e Boris A. Uspenskij, *Sul meccanismo semiotico della cultura*, in Id., *Semiotica e cultura*, Milano, Bompiani, 1975, p. 48.

<sup>78</sup> Todorov, *Gli abusi della memoria*, cit., p. 31.

dell'istante. La memoria, in questo caso, sarebbe minacciata non tanto dalla mancanza di informazioni, ma piuttosto dalla loro sovrabbondanza. Così, in modo molto meno brutale, ma finalmente più efficace (perchè non provoca la nostra resistenza, in quanto ci trasforma in attori consenzienti di questa marcia verso l'oblio), gli stati democratici condurrebbero le loro popolazioni verso la stessa meta dei regimi totalitari, e cioè nel regno della barbarie.<sup>79</sup>

In entrambi i casi emerge una polarizzazione assoluta e manichea tra memoria e oblio. È questa dicotomia che Todorov si impegna a decostruire, perchè sarebbe semplicistico definire la memoria come opposta all'oblio, senza tener conto che ogni fenomeno mnestico è fatto sia di ricordo che di oblio (quindi sia di conservazione o di attualizzazione che di eliminazione o di cancellazione; più avanti tenterò di specificare meglio le distinzioni inerenti al fenomeno della memoria dal punto di vista sia individuale che collettivo): è, cioè, un processo di selezione. Anche perchè la valorizzazione assoluta del passato può essere molto ambigua. Come scrive Le Goff, «la commemorazione del passato tocca il suo culmine nell'Italia fascista e nella Germania nazista».<sup>80</sup> È chiaro quindi che la critica di Todorov è rivolta non tanto al «disgelo delle memorie», o all'attenzione e alla centralità che la testimonianza ha progressivamente assunto nel contesto culturale occidentale:<sup>81</sup> ciò che viene criticato è un atteggiamento rivolto acriticamente al passato come unica fonte di legittimazione politica e culturale, come se la ricostruzione/ricostituzione del

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>80</sup> Le Goff, *Memoria*, in «Enciclopedia Einaudi», cit., vol. VI, p.

<sup>81</sup> Per precisare ulteriormente il pensiero di Todorov basti citare le sue parole in merito al *Le Mémorial des Juifs de France* di Serge Klarsfeld (1978): «I carnefici nazisti hanno voluto annullare le loro vittime senza lasciare alcuna traccia: il Memoriale ristabilisce, con estrema semplicità, i nomi propri, le date di nascita, quelle della partenza verso i campi di sterminio. Esso ridà così ai dispersi la loro dignità umana. La vita ha perduto contro la morte, ma la memoria vince nel suo combattimento contro il nulla», *ibidem*, p. 35.

passato – di ogni passato – fosse immediatamente un atto di opposizione al potere. Perché, come vedremo più avanti, sia per gli individui che per le collettività l'oblio è altrettanto necessario della memoria.

Vorrei concludere questo capitolo prendendo brevemente in considerazione l'opera di un'importante storica contemporanea, Annette Wieviorka, intitolata significativamente *L'era del testimone*,<sup>82</sup> un testo in cui la storica si confronta con il ruolo e l'incidenza della testimonianza all'interno della propria professione. Viene rilevato che la produzione attuale di testimonianze è senza precedenti, incomparabile anche con l'evento che costituisce l'inizio della produzione di testimonianze di massa, la prima guerra mondiale:

Si testimonia [...] con le parole appartenenti all'epoca in cui il testimone testimonia, a partire da una richiesta e da un'attesa implicite, esse stesse contemporanee alla sua testimonianza, e che attribuiscono a quest'ultima delle finalità che dipendono dalle poste in gioco politiche o ideologiche, contribuendo così a creare una o più memorie collettive, erratiche nel contenuto, nella forma [...].<sup>83</sup>

La proliferazione di memorie e di testimonianze lascia perplessa la storica, che nella prima parte del volume fornisce una convincente ricostruzione della progressiva spettacolarizzazione del testimone dagli anni Sessanta a oggi, in cui ha preso il sopravvento la testimonianza filmata, la creazione di video-archivi. Ora, secondo l'autrice il concetto-chiave per comprendere questa evoluzione è quello di "intimità": «il testimone si rivolge al cuore, e non alla ragione. Suscita compassione, pietà, indignazione

---

<sup>82</sup> Annette Wieviorka, *L'Ère du témon*, Paris, Plon 1998 ; trad. it *L'era del testimone*, Cortina, 1999.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 14.

e talvolta persino un senso di rivolta»,<sup>84</sup> tanto che Wieviorka arriva a postulare l'esistenza di un "patto di compassione" tra il testimone e colui che l'ascolta, sulla falsariga del "patto autobiografico" di Philippe Lejeune.<sup>85</sup> Se nei libri del ricordo, come in quello succitato di Serge Klarsfeld, si trattava del nome e del ricordo dei morti e di una giusta cultura della commemorazione, nei videoarchivi si tratta invece dei vivi, dei sopravvissuti: e a essi che Wieviorka riferisce il concetto d'intimità, che va ben al di là della semplice testimonianza: «sta al centro della nostra società e del funzionamento dei media». <sup>86</sup> Tra le righe si possono leggere le stesse critiche già rilevate in precedenza all'erosione del discorso dotto e mediato a favore dell'immediatezza delle emozioni. Wieviorka, facendo proprie le riflessioni della sociologa Dominique Mehl,<sup>87</sup> trova l'esemplificazione di questo atteggiamento nelle tecniche di ripresa televisiva che privilegiano il primo piano e il dettaglio patetico: «nelle trasmissioni dell'intimità, l'occhio della telecamera spia l'occhio del testimone». <sup>88</sup>

Agli interrogativi che questa invasione della scena pubblica da parte dei sentimenti e delle emozioni suscitano nella storica di professione, Wieviorka dà questa risposta:

Qual è allora il dovere degli storici, di coloro che producono un racconto storico, e quello degli insegnanti di storia che iniziano i giovani a tale racconto? Devono forse, come talvolta li vediamo fare oggi, dichiarare guerra alla memoria e ai testimoni e contendere loro lo spazio editoriale, mediatico e associativo, con il rischio di dedicare a ciò una parte importante della loro energia? Non credo. Lo storico ha un unico dovere, quello di fare il proprio

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>85</sup> *Ibidem*

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>87</sup> Id., *La télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996.

<sup>88</sup> Wieviorka, *L'era del testimone*, cit., p. 152.

mestiere, anche se i risultati del suo lavoro alimentano il dibattito pubblico o la memoria collettiva o vengono strumentalizzati dall'istanza politica. E ciò perchè, quando il tempo scolorisce le tracce, resta l'iscrizione degli eventi nella storia che è l'unico avvenire del passato.<sup>89</sup>

\*\*\*

Finora ho presentato alcune delle più importanti considerazioni sul tema da molteplici punti di vista, in modo interdisciplinare, come mi ero prefisso. I limiti di questo lavoro impongono un'illustrazione dei dibattiti e delle riflessioni principali, non un approfondimento delle tante sfumature e dei molteplici sviluppi disciplinari inerenti all'argomento. Dopo aver dato conto delle spiegazioni e dei motivi che hanno condotto la memoria a essere così studiata, credo che sia giunto ora il momento, dopo avere passato in rassegna alcune tra le voci più significative in merito al tema memoria-storia, di prendere in analisi alcune delle sintesi teoriche complessive più interessanti, e approdare in questo a una delimitazione di campo e a una "cassetta degli attrezzi" da cui attingere per passare all'analisi dei testi.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 59.

## 6. *Jan Assmann e la memoria culturale*

È stato l'antichista e storico della cultura Jan Assmann a fornire a mio avviso una delle sintesi più efficaci delle teorizzazioni sulla memoria. Utilizzando spunti e riflessioni provenienti dalla scuola semiologica di Tartu (Lotman e Uspenskji), dagli scritti del sociologo francese Maurice Halbwachs, allievo di Durkheim, e dallo storico Benedict Anderson il testo di Assmann costituisce un quadro di riferimento imprescindibile. Cercherò in questo capitolo di sciogliere alcuni nodi relativi allo studio della memoria, e cioè: la plausibilità del trasferimento delle strutture memorative individuali alla collettività, il nesso tra immaginazione e memoria, la combinazione di ricordo e oblio che ogni atto di memoria comporta, e infine il modo in cui i testi letterari, o quanto meno alcuni, possono essere studiati e contribuire alla chiarificazione di questi meccanismi.

Lo studio culturologico di Assmann si occupa delle relazioni tra tre temi essenziali: il «ricordo», o riferimento al passato; l'«identità», o immaginativa politica; e la «perpetuazione culturale», o costituirsi della tradizione.<sup>90</sup> È sulla base delle interrelazioni tra questi tre fattori che il singolo può riconoscersi all'interno di una struttura sociale condivisa, che Assmann chiama «struttura connettiva»,<sup>91</sup> cioè un sapere e un'immagine di sé comuni basata, da un lato, sull'accettazione di comuni regole e valori, dall'altro «sul ricordo di un passato condiviso»: è questo secondo aspetto che deve venire approfondito. Innanzitutto è chiaro che, se per il singolo individuo la memoria riposa nella fisiologia, la memoria collettiva di una società è artificiale:<sup>92</sup> le

---

<sup>90</sup> J. Assmann, *La memoria culturale*, cit. p. xii.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Cfr. a questo proposito quanto scrive A. Assmann: «Il percorso dalla memoria individuale alla memoria collettiva non è quello di una semplice analogia. Istituzioni

società si danno una memoria, decidono cosa ricordare e cosa dimenticare, quale cultura perpetuare in base a un processo di selezione che origina nel presente.<sup>93</sup> È quasi scontato in questo contesto rimandare alla famosa formulazione di Lotman-Uspenskji, che definiscono la cultura in quanto «memoria non ereditaria della collettività», ponendo una stretta analogia tra il funzionamento della memoria individuale, con le sue censure e le sue rimozioni, e quella collettiva. Ciò che interessa Assmann è lo studio dei modi estremamente differenti in cui le società «creano un'immagine mentale di sé e perpetuano la loro identità attraverso le generazioni», sviluppando una cultura del ricordo,<sup>94</sup> la quale viene intesa, antropologicamente, come l'adempimento di un ruolo sociale, dato che sarebbe assolutamente impensabile un

---

ed enti non dispongono di una memoria alla stregua delle memorie individuali, poiché mancano di ciò che corrisponde al fondamento biologico e alla disposizione antropologica del ricordare [...] Il concetto allude a fenomeni che si possono cogliere in maniera del tutto empirica e che si distinguono dalle condizioni del ricordare individuale. Istituzioni ed entità amministrative come le nazioni, gli Stati, le chiese o un'azienda non *hanno* alcuna memoria, se ne *fanno* una e si servono a questo proposito di segni e simboli memoriali, testi, immagini, riti, pratiche, monumenti [...]. Con questa memoria istituzioni ed enti si “fanno” anche un'identità», Id., «Memoria collettiva», in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., p. 315.

<sup>93</sup> Del carattere selettivo (o prospettico) della memoria parla Nietzsche nella *Seconda considerazione inattuale*, dove, con il concetto di *Horizontbildung* (creazione di orizzonte), si riferisce alla caratteristica della memoria individuale di definire un quadro di riferimento del campo visivo legato al punto di vista. Questa “delimitazione di campo” sarebbe alla base della possibilità di porre un confine tra ricordo e oblio, e di aiutare così l'orientamento nell'azione (risultando “utile per la vita”). *Mutatis mutandis*, questa stessa impalcatura concettuale sarebbe applicabile alla formazione delle memorie nazionali, in cui sarebbero in gioco «quei punti nodali della storia che rafforzano la propria immagine positiva e si accordano a determinati fini pratici. Le vittorie si fanno ricordare più facilmente delle sconfitte. Le fermate della metropolitana di Parigi commemorano le vittorie di Napoleone, ma nessuna delle sue sconfitte. Al contrario, a Londra, nella terra di Wellington, vi è una stazione di nome Waterloo, il che è una chiara prova del carattere prospettico della memoria collettiva», *ibidem*. Più in generale, le battaglie sull'onomastica stradale possono essere considerate delle vere e proprie cartine al tornasole del livello di coesione interna di uno stato, come il caso italiano dimostra ampiamente.

<sup>94</sup> J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. xiv.

raggruppamento sociale privo di una pur minima cultura del ricordo.<sup>95</sup> È questa cultura del ricordo che viene definita da Assmann come «memoria culturale»:

Il concetto generale di cui abbiamo bisogno per il quadro funzionale delineato dalle espressioni «formarsi della tradizione», «riferimento al passato», e «identità (ovvero immaginativa) politica», è quello della memoria culturale. Tale memoria è culturale perchè può essere realizzata solo istituzionalmente, artificialmente; ed è una memoria perchè, in rapporto alla comunicazione sociale, essa funziona esattamente come la memoria individuale in rapporto alla coscienza.<sup>96</sup>

Si potrebbe dunque impostare la seguente proporzione:  
memoria culturale : comunicazione sociale = memoria  
individuale : coscienza.

Quello di «memoria culturale», al di là delle dispute terminologiche, si rivela essere un utile concetto operativo soprattutto perchè travalica l'ambito generazionale solitamente ascrivito alla memoria collettiva.<sup>97</sup> È sì una forma di «memoria collettiva» (appartiene a un “gruppo”, ha un carattere ricostruttivo

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. xix. Il discorso di Assmann è di carattere storico-antropologico, e si basa sul concetto di «exteriorisation» teorizzato da Leroi-Gourhan, che propone una storia della memoria collettiva divisa in cinque periodi: la storia della memoria collettiva si può dividere in cinque periodi: quello della trasmissione orale, quello della trasmissione scritta mediante tavole o indici, quello delle semplici schede, quello della meccanografia e quello della classificazione elettronica per serie. L'evoluzione delle pratiche di archiviazione esterna, che originano dalla scrittura, consisterebbe appunto in una progressiva exteriorizzazione della memoria, dagli utensili primitivi fino al computer. Le possibilità di memorizzazione esterna interesserebbero non solo l'individuo, ma soprattutto la società, nonché la comunicazione che di queste società è l'elemento costitutivo. Cfr. Assmann: «Con l'esteriorizzazione del senso, si chiude una dialettica del tutto diversa: alle forme nuove, positive, della ritenzione e della ripresa anche a distanza di millenni, corrispondono in negativo le forme dell'oblio mediante l'archiviazione e quelle della rimozione mediante la manipolazione, la censura, la distruzione, la riscrittura e la sostituzione», *ibidem*. V. anche Le Goff, *Memoria*, in «Enciclopedia Einaudi», cit., vol. VI.

e prospettico), ma non si risolve nella tradizione e nella comunicazione. In questo modo, «si possono spiegare le rotture, i conflitti, le innovazioni, le restaurazioni, le rivoluzioni» come «irruzioni al di là del senso di volta in volta attualizzato, riprese di ciò che è stato dimenticato, ripristini della tradizione, ritorno del rimosso [...]».<sup>97</sup> Insomma, la memoria culturale riguarderebbe la «trasmissione del senso», e sarebbe la risultante di tre forme di memoria:

la memoria mimetica, concernente l'agire umano (che Assmann mutua in parte da Girard);

---

<sup>97</sup> Credo che un testo letterario in particolare possa esemplificare il meccanismo della memoria collettiva, in particolare il suo carattere "generazionale". Mi riferisco a *Je me souviens* di Georges Perec, testo che consta di 480 proposizioni (numerate) e tutte introdotte dal sintagma «Je me souviens». Un esempio: «4 Je me souviens de Lester Young au Club Saint-Germain; il portait un complet de soie bleu avec une doublure de soie rouge [...] 14 Je me souviens du pain jaune qu'il y a eu pendant quelque temps après la guerre [...] 62 Je me souviens des scoubidous [...] 391 Je me souviens de Lumumba [...]» (cfr. Id, *Je me souviens*, Hachette, Paris, 1978). *Je me souviens* è una sorta di appello a una memoria comune: si tratta infatti di ricordi legati a dischi, al cinema, a concerti, alla superficie degli oggetti, al ritornello di una canzone, alla notizia appresa sul giornale, a una personalità politica ecc. – su cui si installa, si iscrive a propria particolarissima memoria. La miglior sintesi di questo lavoro, anche per quel che riguarda la sua importanza ai fini di una definizione della memoria collettiva a livello letterario, proviene dallo stesso Perec: «*Mi ricordo* è un po' come ciò che succede quando due compagni di scuola che non si vedono da vent'anni si incontrano al binario di una stazione e cominciano a rievocare la faccia buffa del professore di matematica, i tic del bidello, i soprannomi dati ai presidi e gli altri compagni anche loro pesi di vista. Nessuno di questi micro-ricordi è veramente importante, ma sono condivisibili, suggellano una connivenza e ne sono sin i segni più preziosi. [...] Penso che in *Mi ricordo* ho cercato di applicare questa rievocazione sistematica a tutta la mia generazione: scrivere un frammento di autobiografia che potrebbe essere quella di tutti i Parigini della mia età. Poco importa che questi ricordi siano personali (unici) o generali (collettivi), poco importa anche che ci siano o no degli errori, funziona come una griglia in cui ciascuno può decifrare un frammento della propria storia. [...] Ricordare questi rimasugli che un tempo fecero parte del quotidiano rientra nello stesso percorso che mi guida nei tentativi di descrizione dell' "infraordinario" [...]; in fondo si tratta riguardare un po' a lato, di ritrovare o conservare la traccia di una pratica quotidiana di cui né la Storia né la Letteratura si fanno carico»; cfr. «Riga», 4, *Georges Perec* (num. monografico).

<sup>98</sup> J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., pp. xviii-xix.

la memoria delle cose, concernente l'«indice temporale degli oggetti e delle cose in mezzo a cui si svolge la vita umana»;

la memoria comunicativa, concernente il linguaggio e la capacità di comunicare considerati dal punto di vista dell'interazione sociale: «la coscienza e la memoria non possono essere spiegate nei soli termini della fisiologia e psicologia individuale: richiedono una spiegazione “sistemica”, che tenga conto dell'interazione con altri individui», e qui occorre soffermarsi brevemente sulle teorie di Halbwachs.

#### 6.1 *Il carattere socialmente condizionato della memoria secondo Maurice Halbwachs*

Il concetto di «*mémoire collective*» fu elaborato da Halbwachs tra gli anni Venti e Trenta, ma si può dire che le sue teorie siano state recepite soltanto a partire dagli Settanta: nel 1944, proprio quando venne nominato al Collège de France, Halbwachs venne deportato a Buchenwald, dove morì. La tesi principale di Halbwachs, fondamento di tutte le sue opere, è quella del carattere socialmente condizionato della memoria. Portata all'estremo, il nucleo concettuale delle teorizzazioni di Halbwachs si potrebbe riassumere dicendo che un individuo che crescesse nella solitudine non possederebbe memoria.<sup>99</sup> Sarebbe solo tramite il processo di socializzazione che la memoria si innesta e cresce nell'uomo: anche se è sempre il singolo ad «"avere" una memoria [...], questa

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 11. Secondo Ricoeur occorre smussare certe “durezze” di Halbwachs, distinguere tra una tesi sostenibile, secondo la quale «nessuno ricorda da solo» e una tesi insostenibile, secondo cui «non siamo un autentico soggetto di attribuzione di memoria»: quest'ultima tesi sarebbe «teoricamente confusa e, almeno potenzialmente, politicamente pericolosa»; cfr. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 170.

memoria è influenzata dalla collettività [...]. Le collettività non “hanno” una memoria, è vero, ma esse determinano la memoria dei loro membri»,<sup>100</sup> in modo che i ricordi, anche i più personali, nascerebbero solo attraverso la comunicazione e l’interazione all’interno di un «quadro sociale» (*cadre sociaux*), lungo una linea evolutiva che dalla famiglia giunge fino alla nazione. La facoltà del singolo di dare ordine e senso alla propria memoria si appoggierebbe sulla condivisione con altri di quadri sociali che danno legittimità e significato agli eventi trascorsi, al punto che, secondo Halbwachs, il ricordo può essere conservato solo se il singolo mantiene un legame anche minimo con il gruppo a cui questi quadri si riferivano.<sup>101</sup> Halbwachs insiste anche sul già accennato carattere ricostruttivo della memoria, per cui il passato non sarebbe in grado di conservarsi in essa in quanto tale, ma verrebbe continuamente riorganizzato dai mutevoli quadri di riferimento di un presente sempre avanzante.<sup>102</sup>

Si potrebbe sintetizzare la concezione della memoria di Halbwachs nel modo seguente: la memoria individuale è, sempre, anche memoria collettiva (o nel senso di un suo inquadramento necessario in strutture sociali di pensiero, o nel senso di un suo

---

<sup>100</sup> J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. 11

<sup>101</sup> Paolo Jedlowski cerca di levigare la tesi del carattere sociale della memoria individuale utilizzando il concetto di «struttura di plausibilità», per cui un individuo è in grado di ricordare ciò che il mondo circostante – nella sua interazione continua, e nella sua definizione di realtà che condivide – giudica verosimile; ma l’idea di Halbwachs secondo cui si dimenticano i ricordi legati a un gruppo sociale cui non si appartiene più gli appare insostenibile: manca totalmente un confronto con Freud. Paolo Jedlowski, *Memoria, esperienza, modernità*, Milano, Angeli, 1989, p. 71.

<sup>102</sup> Cfr. J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. 17. Per ovvi motivi non posso dare conto di tutte le molteplici teorie e diversi aspetti inerenti la concettualizzazione della memoria. Per la ricostruttività basti rimandare a Israel Rosenfield, *L’invenzione della memoria*, Milano, Rizzoli, 1989, in cui si può leggere la seguente affermazione: «Nel nostro cervello non ci sono ricordi specifici; ci sono solo i mezzi per riorganizzare impressioni passate», cit. in Jedlowski, *Memoria, esperienza, modernità*, cit. p. 13.

sedimentare in rapporto all'appartenenza del singolo a determinati ambienti sociali); la memoria (individuale e collettiva) rappresenta la continuità del passato nel presente solo a condizione di sottoporre le immagini del passato a un'opera costante di selezione, sintesi e *ricostruzione* che muove dagli interessi del presente; la memoria è un *fattore* dell'identità – tanto a livello individuale quanto collettivo – ma ne è anche *l'espressione*: l'identità presente, in altre parole, si esprime in determinate interpretazioni del passato; interpretazione della memoria come luogo di conflitti tra versioni diverse del passato; istituzionalizzazione della memoria in *pratiche sociali di comunicazione* (commemorazione, scrittura, archiviazione).<sup>103</sup>

\*\*\*

Fermiamoci qui. Gli autori e le discipline presi finora in esame sono molteplici e diversificati. Un viluppo di discorsi e di riflessioni relativamente coerente, che testimonia dell'importanza e delle numerose sfaccettature del tema «memoria». Gli spunti e le suggestioni finora emersi verranno ripresi più avanti, nel corso della trattazione, perchè al presente lavoro manca ancora un tassello, e il più importante: la letteratura. Scrive Alessandro Cavalli: «al di là della storia e della sociologia, è stata la letteratura del Novecento ad attribuire centralità alla memoria»:<sup>104</sup> è vero, e nell'introduzione ho dato brevemente conto del modo in cui la memoria – già all'inizio del Novecento, oggetto di studio e di rielaborazione letteraria – sia successivamente andata mutando. A prima vista, parlare di memoria e letteratura rischia di costituire

---

<sup>103</sup> V. *ibidem*, p. 64.

<sup>104</sup> Alessandro Cavalli, *Introduzione*, in *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, a cura di Marita Rampazi e Anna Lisa Tota, Roma, Carocci, 2005, p. 11.

una tautologia. Basta pensare al gesto inaugurale della poesia classica, cioè l'invocazione alle Muse e alla loro madre Mnemosyne, per impostare l'equazione memoria = letteratura, e per potere affermare che «la memoria non poteva essere tema della poesia classica, perchè ne era piuttosto la condizione d'esistenza».<sup>105</sup> È soltanto con la cristianità che la tematica della memoria viene estroflessa, posta a oggetto di meditazione e a fondamento dell'io. Con la cristianità, cioè con Agostino: le riflessioni sulla temporalità e sui ricordi, che compongono i capitoli X e XI delle *Confessioni*, costituiscono l'atto fondativo dell'autobiografia. È interessante notare che è a partire da un'analisi congiunta delle *Confessioni* agostiniane e della *Poetica* di Aristotele che Paul Ricoeur, in *Storia e racconto*, compie la sua ricognizione sull'organizzazione narrativa del passato e della memoria, in cui giunge ad attribuire alla narrazione la funzione di risoluzione delle aporie temporali di Agostino. Allora, prima ancora della letteratura, è il nesso tra memoria e narrazione a rivestire un ruolo decisivo, perchè «non solo l'articolazione dei ricordi ma già la loro elaborazione cognitiva [...] è organizzata sotto forma di schema coerente di racconto, sotto forma di "storia"».<sup>106</sup> L'identità individuale intesa come costruzione narrativa soggiacerebbe così alle regole della narratologia come qualsiasi testo di finzione: si apre qui una questione di fondo sulla natura referenziale o finzionale del ricordo che non posso affrontare nella sua complessità nei limiti di questo lavoro, ma che riaffiorerà nel corso della successiva analisi dei testi.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Davide Stimilli, *Memoria*, in «Dizionario tematico della letteratura comparata» Torino, Utet, 2006-2007, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, 4 voll., p. 456.

<sup>106</sup> Straub, Jürgen, *Narrazione*, in «Dizionario della memoria e del ricordo», cit., pp. 373-374.

<sup>107</sup> Paul Ricoeur, all'inizio de *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., riflette sul problema della prossimità della memoria all'immaginazione in termini filosofici. Secondo

Ma il rapporto tra memoria e letteratura si può declinare anche in un altro modo, ovvero prescindendo dal costruito individuale e collocandosi all'intersezione tra memoria, storia e letteratura. Alimentando se stessa, creando narrazioni e contribuendo alla formazione di canoni, la letteratura – l'*istituzione* letteraria – si trova (anche) ad assolvere un ruolo di mantenimento e di conservazione della memoria culturale delle diverse società. Questo ruolo è esemplificato dal canone (che Jan Assmann chiama con una bella espressione la *mémoire volontaire* di una società). Si tratta di un termine che, pur avendo perso dalle sue origini ecclesiastiche ai giorni nostri la sola connotazione di strumento e di esercizio del potere,<sup>108</sup> in alcune realtà storico-sociali resta comunque, a causa della pretesa di «esclusività» e della sua «chiusura», un veicolo di ideologia: non solo la chiesa ma anche

i totalitarismi moderni si sono richiamati al canone dell'autorità come a un principio di livellamento dei codici [...]. Non si tratta semplicemente di norme, bensì della norma delle norme, della fondazione, della giustificazione ultima, del riferimento ai valori,

---

Ricouer, «una lunga tradizione filosofica fa della memoria una provincia dell'immaginazione» (*ibidem*, p. 15). Perché di cosa si avrebbe memoria? Di un'immagine. Come l'immaginazione, la memoria sarebbe caratterizzata dalla presentificazione di un'immagine, cioè dal fenomeno della presenza di una cosa assente. Il filosofo esce dall'*impasse* rifacendosi ad Aristotele, il quale scrive, in *Della memoria e della reminiscenza*, che la «memoria è del passato», trovando nel carattere di precedenza del ricordo, in cui la dimensione temporale prevale su quella immaginativa, il tratto distintivo fondamentale della memoria nei confronti dell'immaginazione.

<sup>108</sup> «La Chiesa è stata la prima a rivendicare per sé un'autorità universalmente vincolante e al contempo canonica, ossia fondata sulla verità, indisputabile: mediante l'obbligo di adesione al suo canone, essa ha prodotto una cultura monocentrica. Caratteristico di una cultura del genere è il suo orientamento complessivo, condizionato dal potere di una formula unica che rimodella e vincola i vari codici della pratica comunicativa culturale senza lasciare spazio al pensiero indipendente e ai discorsi autonomi»: J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. 86. A partire da questi presupposti si comprende l'importanza che il concetto di canone ha assunto negli studi postcoloniali.

ossia di un «principio sacralizzante».<sup>109</sup>

Alla luce di queste considerazioni si può affermare che i testi «canonici» sono sorretti da una precisa tavola di valori, di un “disegno”, di un “mito” che, strutturando e conferendo un senso al passato collettivo (di uno stato, di un’istituzione, di una comunità), orienta ed “educa” la memoria culturale. È qui, all’intersezione tra una concezione di canone inteso come mito fondante di una collettività, e letteratura, che vorrei situarmi, analizzando il modo in cui Heiner Müller decostruisce il canone letterario “di stato” dell’ex Repubblica Democratica Tedesca attraverso la messa in scena di memorie traumatiche, cioè la rappresentazione di un rapporto non pacificato con il passato. Da un lato cercherò di mettere in luce come il ricorso – per certi versi ossessivo – del drammaturgo a una memoria (culturale in senso ampio: letteraria, storica, biografica) “altra” rispetto a quella ufficiale sia assimilabile al Benjamin delle *Tesi di filosofia della storia*; dall’altro, tenterò di delineare le peculiari tecniche letterarie con cui il drammaturgo ha articolato il suo discorso della, e sulla memoria.

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 87.

## SECONDO CAPITOLO

### «TRACCE DI QUALCOSA CHE HA VISSUTO»

«Es ist ein Privileg für einen Autor, in einem Leben drei Staaten untergehen zu sehn. Die Weimarer Republik, den faschistischen Staat und die DDR. Den Untergang der Bundesrepublik werde ich wohl nicht mehr erleben».<sup>110</sup> Queste parole, che chiudono la sua autobiografia, costituiscono a mio avviso il miglior lasciapassare per un primo accostamento a Heiner Müller. Un uomo di teatro a tutto tondo che amava celarsi dietro la maschera del distacco, dell'osservatore impassibile – quando non del vero e proprio cinismo – ma che nascondeva, dietro questa posa, un'ulteriore maschera (da intendersi nella sua accezione etimologica latina: maschera, *persona*): quella di uno scrittore e intellettuale profondamente partecipe delle passioni del suo tempo, inesorabilmente avvinghiato alle lotte e alle tensioni utopiche del Novecento, delle quali ha potuto non solo osservare, ma vivere in prima persona il decorso, la degenerazione e la fine. Una contraddittorietà, questa, alle radici della sua scrittura e della sua esperienza di vita, e che il drammaturgo, con un paragone, ha descritto in questo modo:

Für meine Literatur war das Leben in der Ddr etwas wie die Erfahrung Goyas in der Zange zwischen seiner Sympathie für die Ideen der französischen Revolution und dem Terror der napoleonischen Besatzungarmee, zwischen der Bauernguerrilla für

---

<sup>110</sup> Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2003, p. 361. [È un privilegio per un autore avere visto in una vita il crollo di tre stati. La repubblica di Weimar, lo stato fascista e la DDR. Non vivrò tanto da vedere la fine della Repubblica Federale]

Monarchie und Klerus und dem Schrecken des Neuen, das vor seinen Augen die Züge des Alten annahm, die Taubheit seine Waffe gegen die arge Erkenntnis, weil das Auge des Malers die Blindheit verweigerte.<sup>111</sup>

Di questo conflitto, e della sua importanza in quanto scaturigine della propria creatività, Müller era pienamente consapevole, tanto da averne esso stesso indicato le giuste coordinate: «questo è il vero punto nel mio teatro: corpi e il loro conflitto con le idee vengono gettati sulla scena. Fintanto che ci sono idee, ci sono ferite, idee provocano ferite».<sup>112</sup> Questa citatissima frase di Müller, proponendo la triade concettuale corpi-idee-ferite, aiuta a mettere a fuoco la problematica fondamentale su cui poggia la sua opera nel suo complesso: se da un lato il teatro di Müller accoglie dal punto di vista formale alcune delle istanze più avanzate del tardo modernismo, d'altro lato si inserisce problematicamente in un filone di letteratura "impegnata" che, pur riconoscendo in Bertolt Brecht il proprio autore-chiave, risulta in ultima analisi più apparentabile al teatro di Beckett o alle teorizzazioni estreme di Artaud che ai *Versuche* pedagogici brechtiani. In termini estetici, si tratta di un dissidio tra forma e contenuto che, se per certi versi si può far risalire ai tentativi più sperimentali di Brecht, assumerà nella seconda fase della produzione di Müller una virulenza tale da cancellare ogni presupposto drammaturgico "classico", tanto che si è creduto di poter coniare per il teatro di Müller la categoria critica di «postdrammaturgia».<sup>113</sup> Ma questo altro non è che il

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 365. [Per la mia letteratura la vita nella Germania orientale è stata paragonabile all'esperienza di Goya nella morsa tra la sua simpatia per le idee della rivoluzione francese e il terrore dell'esercito di occupazione napoleonico, tra la guerriglia dei contadini in favore della monarchia e del clero e lo spavento del nuovo, che davanti ai suoi occhi assumeva i tratti del vecchio, la sordità la sua arma contro l'amaro riconoscimento, dato che gli occhi del pittore rifiutavano di diventare ciechi].

<sup>112</sup> Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer* 2, p. 10

<sup>113</sup> Cfr. Lehmann, *Postdramaturgisches Theater*

precipitato estetico di una visione storica sostanzialmente tragica: sin dall'inizio della sua scrittura Müller è sospeso tra due modalità di rappresentazione della temporalità. Come scrive Francesco Fiorentino:

da un lato c'è la visione di una temporalità retta dal principio della rivoluzione e concepita in termini dialettico-materialistici; dall'altro essa viene continuamente trascesa e sospesa da uno sguardo "mitico" che vede nella storia il continuo riprodursi di una barbarie che si dichiara superata e che invece continua ad accadere nel presente, rifiutandosi di essere spazzata via.<sup>114</sup>

Ed è conformemente a questi presupposti che la drammaturgia di Müller si indirizza sin dai suoi inizi contro l'ottimismo storico propagandato dai vertici dell'entità statale in cui viveva, la DDR, che traeva la sua legittimazione «aus der Vorstellung von der DDR als Kulminationspunkt aller zukunftsweisenden Entwicklungslinien innerhalb der deutschen Geschichte».<sup>115</sup> A un racconto storico basato sull'ineluttabile vittoria futura del socialismo, Müller oppone una sorta di contro-testo che indica la miseria del presente, e soprattutto la vincolante forza del "vecchio" in quella che si voleva la "nuova" (e migliore) delle due Germanie.<sup>116</sup>

Il teatro di Müller va oltre la mera funzione di contronarrazione nei confronti di una narrazione dominante, di critica dell'autorappresentazione di una determinata entità statale. Il dramma deve divenire «Schritt ins absolute Dunkle, Unbekannte»:<sup>117</sup> un programma estetico che prevede, da un lato, la modificazione del teatro stesso (o se si vuole dei modi in cui la

---

<sup>114</sup> Francesco Fiorentino, *HM: oltre le idee*, in Id. (cura di). *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, Artemide, Roma, 2005, p. 10.

<sup>115</sup> Norbert Otto Eke, *Geschichte und Gedächtnis*, in Hans-Thies Lehman e Patrick Primavesi (a cura di), *Heiner Müllers Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 2003, p. 56.

<sup>116</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 54.

*teatralità* viene esperita) tramite un'avanzata, quando non avanguardistica, arte del testo (il teatro di Müller è in primo luogo "testo", elaborazione testuale più che rappresentazione del testo stesso); d'altro lato, e di conseguenza, viene prefigurata, riallacciandosi al Brecht più sperimentale, una nuova definizione di pubblico in quanto coautore (*Ko-Produzent*) all'interno di un più ampio processo sociale e collettivo. Fin qui nulla di particolarmente nuovo: a questo livello di elaborazione è chiaro che Müller recepisce attentamente non solo il magistero di Brecht, ma anche di Benjamin, soprattutto di un mirabile e semidimenticato saggio, *Der Autor als Produzent*, dove era già presente il nesso tra esperimento estetico e sviluppo dei rapporti sociali alla luce dell'interpretazione dell'autore come produttore di "materiali testuali", non differente dalle altre forme di produzione all'interno di una società "liberata" (o in via di liberazione). Insomma, come in tante estetiche modernistiche, l'arte svolge una funzione di anticipazione, di tentativo di oltrepassamento, di esperimento nell'intentato («Schritt ins absolute Dunkle, Unbekannte»). Nel 1975, con una formulazione categorica, Müller chiarisce ulteriormente la sua posizione: «Kunst legitimiert sich durch Neuheit = ist parasitär, wenn mit Kategorien gegebener Ästhetik beschreibbar».<sup>118</sup> Il concetto di "nuovo" viene fatto confliggere con la funzione sociale del "bello", ascrivendo così all'arte il compito di superare i confini (estetici) e di aprire nuovi spazi di esperienza.<sup>119</sup> È da qui, da questi presupposti che nasce la "postdrammaturgia" mülleriana: come tentativo (ancora tutto modernista) di conferire alla forma un valore utopico, di rinnovare e modificare il teatro e più in generale l'arte per modificare e rinnovare la società. Ma ciò che è maggiormente rilevante ai fini

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 55

<sup>119</sup> *Ibidem*.

della presente trattazione è che questo tentativo di nuovo teatro si sostanzia, nei drammi scritti tra i tardi anni Settanta e gli Ottanta, di uno sguardo peculiare al ricordo e alla memoria:

Müller präsentiert das Drama anfangen mit *Die Hamletmaschine* als erinnernden *Sprecht*ext, der seine Gegenstände weniger szenisch *vorstellt* als vielmehr sprachlich-rhetorisch *verhandelt*, Vorstellungsbilder sprachlich arrangiert und das Drama der Geschichte in die Wirklichkeit eines Kopf-Raum-Theater aus Gehirnströmen, aus Schädelnerven überführt.<sup>120</sup>

Già nel capitolo precedente, ricostruendo il contesto storico-culturale che ha visto l'emergere dell'affermarsi del tema della memoria, abbiamo visto che gli anni Settanta sono stati per diversi aspetti uno spartiacque fondamentale. Anche il teatro di Müller conosce in quel decennio un cambiamento fondamentale, tanto che è stato detto che il “vero” Müller nasce solo nel 1977, con l'*Hamletmaschine*, e che la parte più importante della sua produzione è da ravvisare nel decennio 1977-1987, il decennio che va appunto dall'*Hamletmaschine* fino al ciclo di *Wolokolamsker Chaussee*. Ma cosa distingue questi testi dai drammi precedenti affini per tematica (i traumi della storia prussiano-tedesca, i costi e le vittime delle utopie politico-sociali)? Se il dramma storico convenzionale cerca di rappresentare sulla scena ricostruzioni estetiche, filosofiche o ideologiche del passato, questi testi in qualche modo ritirano, revocano l'evento dalla scena, non rappresentano la storia, ma ne fanno un oggetto di riflessione rammemorante: «Das Drama (der Geschichte) wird zu einer Archäologie, die Impulse der utopischen Geschichtsphilosophien

---

<sup>120</sup> *Ibidem*. [Müller presenta la drammaturgia cominciata con *Hamletmaschine* come un testo rammemorante, che non tanto presenta scenicamente i suoi oggetti, quanto li elabora dal punto di vista linguistico-retorico, adatta linguisticamente le immagini della rappresentazione e conduce così il dramma della storia nella realtà di uno “spazio mentale-teatrale” fatto di nervi cranici, di impulsi cerebrali].

Blochs und Benjamins mit der Idee einer subversiven Kraft der Kunst zum ästhetischen Modell einer zerstörerischen *ars memoria* verschmilzt». <sup>121</sup> Con una forzatura si potrebbero intravedere un parallelismo tra il peculiare tentativo di Müller di una drammaturgia del ricordo e il teatro della memoria di Giulio Camillo, individuabile nello sforzo di “rianimazione” di un passato morto o mortificato: <sup>122</sup> perchè, a prescindere dalle diverse interpretazioni che si possono dare dell’opera di Müller, a un primo sguardo salta immediatamente agli occhi la particolarità idiosincratica dei suoi testi, compenetrati di una particolarissima tensione (che l’autore voleva utopica) tutta rivolta al passato, quasi un atto magico, o, per usare le parole di Fiorentino, «un esorcismo che persegue la rivitalizzazione di una speranza di utopia mortificata dalla realtà, che vuole riaccendere il ricordo – represso,

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p 55. [Il dramma (della storia) diventa un’archeologia, che fonde gli stimoli delle utopiche filosofie della storia di Bloch e Benjamin con l’idea di una forza sovversiva dell’arte, modello estetico, questo, di una distruttiva *ars memoria*]. Müller, a proposito del dramma storico, ha scritto: «Geschichtsdrama ist ein Begriff, mit dem praktisch ich nicht viel anfangen kann, weil vom Theater her gesehen jedes Drama ein Gegewarts- und damit ein Gersichtsdrama ist. Die Leuten sitzen im Theater, erleben in diesem Augenblick, in dieser Zeit ein Stück und beziehen es auf die geschichtliche, gegenwärtige Situation, in der sie leben. Genauso ist es beim Schreiben. Jeder Autor befindet sich in einer bestimmten geschichtlichen Situation. Ich glaube, entscheidend ist: Der Historismus ist vorbei. Das war eine kurze Zeitspanne, in der man versucht hat, historische Dramen zu schreiben. Man nennt das Kostümstücke. Jetzt kann man über Geschichte nur noch schreiben, wenn man seine eigen historische Situation mitschreibt», in Id., *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M., 1986, p. 31. [Quello di dramma storico è un concetto che nella pratica non mi serve molto, dato che dal punto di vista teatrale ogni dramma è storico in quanto dramma del presente. La gente siede a teatro, e in questo attimo, in questo momento, assiste a una rappresentazione che mette in relazione alla presente in cui vive. Uguale con la scrittura. Ogni autore si trova in una determinata situazione storica. Credo che il fatto che lo storicismo sia morto sia determinante. Si è trattato di un breve lasso di tempo in cui si è provato di scrivere drammi storici. Li si chiama drammi in costume. Oggi si può scrivere sulla storia solo quando si scrive anche della propria situazione storica]

<sup>122</sup> Cfr. il lemma «Teatro della memoria», in *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., p 569.

sepolto, ma non cancellato – del possibile, “del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile”».<sup>123</sup>

Il ricordo del possibile: è questo che la drammaturgia di Müller tenta di elaborare in primo luogo linguisticamente, e in secondo di consegnare alla collettività degli spettatori. Le tecniche letterarie di cui il drammaturgo si avvale in questo tentativo artistico sono variegata e complesse, ma, dal punto di vista formale (parodie, riscritture, e più in generale ricorso a un'intertestualità “divorante”) potrebbero per certi versi rientrare nell'ampio alveo del postmodernismo, che viene invece attaccato e criticato da Müller in quanto estetica dell'oblio e della leggerezza (Müller vede nella perdita della memoria che secondo lui caratterizza l'estetica postmoderna il presupposto definitivo per la completa trasformazione dell'umanità in pura forza lavoro sfruttabile a piacimento, insomma degli uomini in automi): una contraddittorietà che rende ancor più complessa la figura dell'autore, e interessante la sua opera.<sup>124</sup> L'autore ha formulato in questo modo l'idea del ruolo che la letteratura può svolgere nel processo di preservazione e rammemorazione del possibile:

[Literatur ist] auf jeden Fall so etwas wie Gedächtnis – und zwar auch Erinnerung an die Zukunft, also Erinnerung an etwas, das noch nicht existiert oder existiert hat. Literatur ist nicht nur Erinnerung an die Vergangenheit und Notieren von Gegenwart, sondern auch Erinnerung an Zukunft.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Fiorentino, *Heiner Müller. Oltre le idee*, cit., pp. 22-23.

<sup>124</sup> Accennare al personalissimo canone letterario di Müller, composto sia da autori occidentali in senso pieno (Kafka, Eliot, Beckett) sia appartenenti al canone del realismo socialista (Sholokov, Seghers ecc)

<sup>125</sup> Müller, *Gesammelte Irrtümer 2*, cit., p. 148. [E in ogni caso si può dire che la letteratura è una forma di memoria – più precisamente anche un ricordo del futuro, cioè il ricordo di qualcosa che non è (ancora) esistito. La letteratura non è solo ricordo del passato o annotazione del presente, ma anche ricordo del futuro]

Oltre alle dichiarazioni di poetica dell'autore, l'importanza del ricordo nella drammaturgia e nella biografia di Müller è ormai un punto fermo nella letteratura critica contemporanea. Ne fornisco qui di seguito un breve compendio:

[In Müller] immer geht es um das Benennen historischer Erfahrungen – Poetische Rückerinnerung wird Voraussetzung weiterzuleben;<sup>126</sup>

Es sei die Unfähigkeit, mit Trauer oder Verdrängung auf Katastrophen in der eigenen Lebensgeschichte zu reagieren, die zur Bildung esthetischer Produktivität führe. Da diese im Werk den privaten Charakter verlören und geschichtliche Substanz freilegten, sei das Ziel, das Verdrängte der Geschichte, Inhalte des kollektiven Unbewussten darzustellen;<sup>127</sup>

Bei Müller geht es ein Theater als Medium eines kollektiven Erinnerens darum, dass Vergangenes weniger szenisch vorgestellt als sprachlich-retorisch *verhandelt* wird.<sup>128</sup>

Fermiamoci qui. Credo di avere ampiamente mostrato come tutti i concetti e punti critici riportati finora hanno sono accomunati dalla constatazione della centralità del fattore “memoria” nel teatro di Müller. Che si tratti di considerazioni di filosofia della storia, o di riflessioni più inerenti allo specifico letterario, siamo di fronte a una costellazione ampia: memoria (individuale e collettivo), ricordo del possibile, trauma, inconscio

---

<sup>126</sup> F. Hörnigk (a cura di), *Heiner Müller Material*, Reclam, Leipzig, 1989, p. 131 [il punto in Müller si tratta sempre di dare un nome alle esperienze storiche – il ricordo retrospettivo diventa un presupposto per continuare a vivere];

<sup>127</sup> F.-M. Raddatz, *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Metzler, Stuttgart, 1991, pp. 7 e 10 [è l'incapacità di reagire col lutto o la rimozione alle catastrofi nella propria storia esistenziale che conduce alla formazione della produttività estetica. Nella rappresentazione letteraria si perde il carattere privato in favore della sostanza storica, e l'obiettivo diventa la rappresentazione del rimosso storico, die contenuti dell'inconscio collettivo]

<sup>128</sup> N.O. Eke, *Zeit/Räume. Aspekte der Zeiterfahrung bei Heiner Müller*, in T. Buck e J.-M. Valentin (a cura di), *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven, Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*, Peter Lang, Frankfurt a.M., 1995, p. 150 e ss. [In Müller il teatro diventa medium del ricordare collettivo non tanto presentando il passato scenicamente, ma *trattandolo* dal punto di vista linguistico-retorico]

storico... Una costellazione ampia ma nebulosa. Ritengo sia necessario, a questo livello della trattazione, prendere in mano i testi e, analizzando il modo in cui Müller dà forma alla sua idea di sollecitazione e ri-evocazione della memoria, giungere a una maggiore comprensione.

## 1. Quasi una salva d'onore: «Das Licht auf dem Galgen» di Anna Seghers

Così, nella foresta dove s'esilia il mio spirito  
Un vecchio ricordo suona il suo corno a  
perdifiato. Penso ai marinai dimenticati su  
un'isola, ai prigionieri, ai vinti... e a molti  
altri ancora!

Baudelaire, *Le Cygne*

Per approfondire il ruolo che, a partire dagli anni Settanta, la memoria svolge nei drammi di Müller (come la sua scrittura teatrale, nel momento in cui si liberava dai modelli canonici, abbia sempre incorporato il problema del ricordo e della memoria storico-culturale) tenterò un confronto tra un romanzo di Anna Seghers, *Das Licht auf dem Galgen*, e la seguente riscrittura teatrale (trasformazione intermodale dal narrativo al drammatico in termini genettiani) realizzata da Müller, intitolata *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*.

Il romanzo breve di Seghers non appartiene al novero delle sue opere più famose;<sup>129</sup> è il terzo e ultimo romanzo della cosiddetta

---

<sup>129</sup> L'opera più famosa e importante di Anna Seghers rimane *Das Siebte Kreuz*, la cui vicenda ruota attorno alla fuga di sette internati in un campo di concentramento nazista prima dello scoppio della seconda guerra mondiale. Cominciato nel 1938, quando l'autrice si trovava in esilio nel sud della Francia, la prima pubblicazione in tedesco vide la luce nel 1942 in Messico (importante centro di raccolta degli intellettuali tedeschi in esilio, secondo solo agli Stati Uniti), per la casa editrice El Libro Libre-Das Freie Buch, che stampava le opere degli scrittori tedeschi in esilio. Il romanzo divenne un best-seller, tanto che a Hollywood ne fu girata una trasposizione cinematografica per la regia di Fred Zinnemann, dal titolo *The Seventh Cross*. *Das Siebte Kreuz*, basandosi su un plot molto efficace, si prestava eminentemente a una narrazione cinematografica in senso antinazista. Più in generale, il libro rimane importante per la descrizione della vita quotidiana nella provincia tedesca sotto il nazismo. Cfr. Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Darmstadt, Luchterhand, 1985, pp. 41-42.

trilogia dei Caraibi, concepita durante l'esilio messicano cui fu costretta dalla presa del potere da parte di Hitler. *Die Hochzeit von Haiti* e *Wiedereinführung der Sklaverei in Guadalupe* sono i primi due titoli della trilogia, e vennero pubblicati in un unico volume nel 1949, mentre *Das Licht auf dem Galgen*, il terzo, apparve in volume singolo nel 1961. I tre testi vennero infine raccolti assieme nel 1963, col titolo *Karibische Geschichten*. Questa trilogia incarna alla perfezione la concezione letteraria di un'autrice come Seghers, iscritta al Partito comunista tedesco dal 1928 e di provata fede socialista: un'idea di scrittore come pedagogo, e di letteratura come dispensatrice di coscienza storica e di contributo alla formazione del singolo in socialista consapevole. Un'idea, questa, che d'altra parte era patrimonio comune oltrecortina, a affidare alla letteratura compiti pedagogico-sociali faceva parte dei dettami di politica culturale dei paesi socialisti, e significava in buona sostanza che la letteratura non poteva venire intesa nella sua autonomia. È facile quindi da questo punto di vista capire il motivo per cui, al centro delle *Karibische Geschichten*, «stehen immer wieder Figuren, die aus unterschiedlichen Gründen für die Revolution eintreten und letztlich daran scheitern müssen [...] Im literarischen Gedenken an sie soll ihr Opfer vor der Sinnlosigkeit bewahrt werden».<sup>130</sup> Come approfondiremo più avanti, si tratta di un lavoro letterario mirato a ricostruire l'album di famiglia e a consolidare il sentimento di identità di una nazione, la Germania orientale, appena nata e sorretta da una precisa ideologia.

Si può dunque a ragione affermare che il ruolo – direi quasi politico prima che letterario – svolto da Anna Seghers nella

---

<sup>130</sup> Cfr. Yasmine Inauen, *Dramaturgie der Erinnerung. Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*, Stauffenberg Verlag, Tübingen 2001, p. 102. [ci siano sempre figure che per diversi motivi si schierano e lottano per la rivoluzione e che alla fine immancabilmente falliscono [...] Il ricordo letterario a essi eretto deve restituire un senso ai loro sforzi altrimenti inutili].

drammaturgia di Heiner Müller è molto importante. Seghers costituiva uno dei principali punti di riferimento del sistema letterario della DDR.<sup>131</sup> Autrice di testi estremamente popolari e allo stesso tempo estremamente impegnati (anche se a volte non particolarmente “impegnativi”), presidentessa dell’associazione degli scrittori della DDR:<sup>132</sup> non è eccessivo affermare che, come in parte alla sua vita venne attribuito un valore esemplare (nel

---

<sup>131</sup> Il canone letterario della DDR, come degli altri paesi che risentivano dell’egemonia culturale dell’Unione Sovietica, era improntato all’elezione a “canonici” quegli autori che maggiormente rispondevano ai criteri stilistici del realismo socialista. Hans Mayer ebbe a notare polemicamente che la DDR si era creata un sistema sostitutivo dei classici (*Ersatzklassiker*) – tra cui annoverare Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig – al posto dei “non accettabili” Joyce, Kafka, Beckett ecc. Aveva insomma canonizzato una tradizione letteraria che vedeva nel realismo obiettivo, lineare, onnisciente il suo modello, e che avrebbe condotto a una marginalità effettiva il suo sistema (cfr. Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte*, cit., p. 43). Da questo punto di vista, l’interesse dell’opera di Müller risiede anche nel fatto di essere alla confluenza dei canoni opposti dell’est e dell’ovest: non poteva, in quanto cittadino della DDR, prescindere dai modelli ufficiali, ma allo stesso tempo si rifaceva alle punte più avanzate della tradizione letteraria occidentale. Cfr. quanto scrivono Alexander Karnia e Hans-Thies Lehmann: «Es fällt beispielweise schwer, einen anderen Autor zu benennen, der sich zugleich von Genet, Eliot, Kafka und auch von Alexander Bek, Scholochov und Anna Seghers inspirieren ließ, beide “Linien” als seine Tradition anerkannt hat», in Id., *Zwischen den Welten*, in Hans-Thies Lehmann e Patrick Primavesi (a cura di), *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler, p. 10. [Risulta particolarmente difficile fare il nome di un altro autore che ha trovato allo stesso ispirazione in Genet, Eliot, Kafka e allo stesso tempo in Alexander Bek, Šolochov e Anna Seghers, che ha riconosciuto entrambe le linee come propria tradizione].

<sup>132</sup> Vale la pena riportare alcune righe dello statuto dell’associazione scrittori (*Schriftstellerverband*), al fine di comprendere l’effettiva influenza di Seghers sulla vita culturale della DDR: «Die Mitglieder des Schriftstellerverbandes der DDR anerkennen die führende Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der Kulturpolitik. Sie bekennen sich zur Schaffensmethode des sozialistischen Realismus. Sie treten entschieden gegen alle Formen der ideologischen Koexistenz und das Eindringen reaktionärer und revisionistischer Auffassung in die bereiche der Literatur auf». [I membri dell’unione degli scrittori riconoscono il ruolo guida della classe operaia e del suo partito nella politica culturale. Rivendicano i metodi creativi del realismo socialista. Respingono recisamente tutte le forme di coesistenza ideologica e la penetrazione di concezioni reazionarie e revisionistiche nell’ambito della letteratura]. Cfr *ibidem*, p. 27.

contesto di quel credito illimitato preteso dallo stato in cambio della progressiva “costruzione del socialismo” che costituiva l’obiettivo primario di un sistema statale come quello tedesco-orientale), così le sue opere letterarie divennero in certo modo normative per chiunque si cimentasse con la narrativa, o aspirasse a una carriera letteraria.

Insomma, ciò che qui sostengo è che Seghers, in quanto autrice appartenente al canone letterario, incarnava, almeno sul piano simbolico, il modello da perseguire. A questo proposito scrive Yasmine Inauen:

Die Auseinandersetzung mit der Position der Autorin ist im Zusammenhang mit ihrer Bedeutung als zentrale Figur des DDR-Kulturbetriebs zu sehen. In diesem Kontext wird *Das Licht auf dem Galgen* als ein kanonisierter Revolutionstext der DDR neu befragt und bearbeitet.<sup>133</sup>

Abbiamo già visto che il titolo del romanzo breve di Seghers recita: *Das Licht auf dem Galgen* (La luce sul patibolo). C’è però anche un sottotitolo, e cioè: *Eine karibische Geschichte aus der Zeit der Französischen Revolution*:<sup>134</sup> «una storia caraibica del tempo della Rivoluzione francese».<sup>135</sup> Si tratta dunque di un romanzo storico ambientato durante la Rivoluzione francese; più

---

<sup>133</sup> Inauen, *Dramaturgie der Erinnerung*, cit., pp. 19-20. [Occorre considerare il confronto con la posizione dell’autrice nel contesto del suo ruolo di figura centrale della vita culturale della DDR. Da questo punto di vista *Das Licht auf dem Galgen* viene indagato e rielaborato in quanto testo appartenente al canone rivoluzionario della DDR]

<sup>134</sup> Anna Seghers, *Das Licht auf dem Galgen. Eine karibische Geschichte aus der Zeit der französischen Revolution*, Berlin, Aufbau Verlag, 1961. (A quanto mi risulta questo romanzo non è mai stato tradotto in italiano).

<sup>135</sup> La Rivoluzione francese era ampiamente studiata e “rivisitata” nei paesi del socialismo reale, in quanto “testo” archetipico dell’ideologia alla base delle compagnie statuali di cui essi facevano parte, macrotesto (cfr. Benedict Anderson *Comunità immaginate*.)

precisamente, subito dopo la presa del potere da parte di Napoleone, dopo il 18 brumaio.

L'azione narrativa ha inizio con la consegna di una lettera. Un marinaio ferma Antoine, personaggio di cui non sappiamo nulla, chiedendogli: «Sind Sie der Bürger Antoine?».<sup>136</sup> All'inizio riluttante, solo dopo il racconto delle traversie affrontate dal marinaio per consegnare la lettera in questione, Antoine conferma – anche se involontariamente – di essere colui che il marinaio sta cercando<sup>137</sup> (cioè ammette di essere se stesso. Vedremo più avanti l'importanza di questo iniziale titubanza ad ammettere la propria identità, di questo mascheramento della propria identità, soprattutto in rapporto alla rielaborazione di questo motivo nella riscrittura mülleriana).

Antoine appare sospettoso, reticente, impaurito. Occorre molto tempo perchè il marinaio riesca a conquistare la sua fiducia. [In questa reticenza di Antoine è una delle chiavi del testo di Seghers]. Le prime parole del marinaio:

Ich benutze diese Gelegenheit um Ihnen mitzuteilen, dass die Bürger Debuissou und Sasportas verhaftet wurden. Sasportas ist sofort vor Gericht gestellt worden und sdchin in Kingston gehenkt. Debuissou hat Jamaika auf einem englischen Schiff verlassen. Er hat sich durch ein Geständnis gerettet.<sup>138</sup>

---

<sup>136</sup> «È lei il cittadino Antoine?», Seghers, *Das Licht auf dem Galgen*, cit., p. 5.

<sup>137</sup> Dopo che il marinaio ha raccontato del suo viaggio che da Cuba l'ha portato fino in Francia, Antoine risponde: «[...] Wie haben Sie denn hier mich gefunden?» (Ma lei come ha fatto a trovarmi qui?), e subito dopo: «Er dachte: ein Fehler, ihn wissen zu lassen, wer ich bin. Es abzustreiten – genauso falsch» (Pensò: un errore fargli sapere chi sono. Negarlo – altrettanto sbagliato).

«Es gab keinen Grund, abzustreiten oder zuzugeben, dass der Gesuchte er sei. Dann sah er eine Art Vorwurf in den grauen und ruhigen Augen, Bedauern oder Vorwurf. Er nahm den Brief in die Hand», *ibidem.*, p. 5 («Non c'era nessun motivo per negare o ammettere che lui fosse la persona cercata [dal marinaio]. Poi si avvide di una sorta di rimprovero nei suoi tranquilli occhi grigi, di rimprovero o di tristezza. Prese la lettera in mano»).

<sup>138</sup> *Ibidem.*, pp. 7-8.

Il tono ufficiale, quasi marziale o comunque militaresco del marinaio Malbec, latore della lettera, apre a un significato del tutto nuovo quanto finora occorso nel testo.

Rotta finalmente l'iniziale diffidenza, i due convengono di trovarsi più tardi, in modo che Malbec possa raccontare la storia della lettera (e la storia contenuta nella lettera) a colui che, ormai è accertato, ne è il destinatario.

Nel frattempo veniamo ragguagliati sul personaggio Antoine: si tratta di un insegnante – dà lezioni private di inglese ai figli di una famiglia importante («Sie hatten sichere Amter und hofften, bald höher zu steigen»);<sup>139</sup> che lo era già prima della rivoluzione; che ha preso parte ai primi moti rivoluzionari con l'ingenuità, la passione e la fiducia di un giovane di talento ma di scarsi mezzi; che durante il tumultuoso periodo rivoluzionario ha incontrato la ragazza – ora donna – con cui condividerà l'esistenza. Questa digressione informativa, con l'uso dell'indiretto libero, comporta una modificazione nel registro stilistico: quasi a sottolineare, a confronto con la miseria del presente, l'impetuosità emotiva e il pathos rivoluzionario del (recente) passato. Il modo in cui Seghers delinea brevemente la partecipazione di Antoine agli eventi rivoluzionari culmina nel colpo di fulmine che lo legherà d'amore romantico a Monique (*spesso facevano la fame e erano sempre felici*: quale miglior distico da apporre sul monumento imperituro della bohème giovanile, oggetto di bonario rimpianto da parte dell'adulto responsabile e moderato?): viene abolito il confine che divide gli eventi collettivi dai moti interiori, il pubblico dal privato.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 8 (avevano assicurata una carica pubblica e speravano di fare presto carriera).

<sup>140</sup> Vale la pena di riportare la descrizione dell'incontro di Antoine con Monique durante i tempi di entusiasmo rivoluzionario: «Er vergaß sich selbst. Nur, eines Abends hatte er unter den Menschen, die zu der Neuen Brücke strömten, ein Gesichtlein entdeckt, dann ging es ihm wieder verloren in der Menge am

Antoine dà il suo contributo alla rivoluzione lavorando come copista in un ufficio del Direttorio, e i cittadini Debuissou e Sasportas, la cui morte è stata annunciata dal marinaio Malbec, erano stati conosciuti da Antoine proprio a quel tempo: dopo aver decretato l'abolizione della schiavitù nel 1794, il Direttorio cercava nuovi commissari per suscitare una rivolta tra gli schiavi della Jamaika, allora possedimento coloniale inglese, ed è presso

---

Brückenkopf. Er fand es noch einmal, und er machte sich dicht heran, damit er es nicht verliere. Das Mädchen hieß Monique. / Sie waren meistens hungrig und immer glücklich», *ibidem*, p. 9. [Dimenticò se stesso. Solo, una sera, tra le persone che si riversavano sul Pont Neuf, intravide un viso grazioso, per poi perderlo subito dopo tra la folla assiepata all'inizio del ponte. Lo ritrovò ancora una volta, e, perché non scomparisse nuovamente, gli si avvicinò. La ragazza si chiamava Monique. / *Spesso facevano la fame, ed erano sempre felici*]. Questo brano sembra esemplificare alla perfezione quanto scritto da Debord per cui «L'amore è possibile solo in tempi rivoluzionari», e corrisponde a una certa vulgata che vede nella rivoluzione la possibilità di una felicità presente e non differita nel futuro di un processo di lenta e faticosa autorealizzazione. Mi sia consentita una breve digressione nella lirica per puntualizzare quanto appena detto, riportando un brano della poesia di Vittorio Sereni *Appuntamento a ora insolita* (in *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1975, pp. 40-41):

«Caro – mi dilleggia apertamente – caro,  
con quella faccia di vacanza. E pensi  
alla città socialista?»  
Ha vinto. E già mi sciolgo: «Non  
Arriverò a vederla» le rispondo.  
«[...] giusto di te tra me e me parlavo:  
della gioia [...] Potrei  
con questa uccidere, con la sola gioia...»

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?

«È a questo che penso se qualcuno  
mi parla di rivoluzione» [...]

È chiarissimo, in questa poesia scritta negli anni sessanta, il legame tra gioia, pienezza esistenziale da un lato, e rivoluzione politico-sociale dall'altro. Nel testo di Seghers questo motivo, come vedremo, si declinerà in una sorta di dovere di ricordare chi morì per la “felicità” passata in attesa di quella futura. La vita presente, per il militante rivoluzionario come per il cristiano, è una lunga vigilia in attesa del Giorno del giudizio o della Rivoluzione (chiaramente mi è impossibile trattare tali

l'ufficio di Antoine che Debuissou e Sasportas, giovani ed entusiasti volontari per la missione oltreoceano, si rivolgono per ottenere i documenti necessari.<sup>141</sup> Antoine aveva completamente dimenticato la loro esistenza. Soltanto ora il ricordo, vivido, del loro fugace incontro nel suo ufficio, risorge dalla lettera di cui è destinatario – ricordo dell'interrezza del momento in cui le loro esistenze si erano fugacemente toccate, e dell'oblio successivo:

Nachdem die beiden fort waren, hatte Antoine an keinen mehr gedacht. Nicht mehr an Debuissou. Nicht mehr an Sasportas. Er hatte auch nie mehr etwas von ihnen gehört.<sup>142</sup>

Ottenuti i documenti necessari al loro incarico, i due volonterosi cittadini scompaiono dall'orizzonte esistenziale di Antoine, fino all'arrivo inaspettato, diversi anni dopo, di Malbec. La consegna della lettera non decreta solo la loro riapparizione dal

---

argomenti nei limiti di questo lavoro: mi limito a suggerire alcuni testi da cui ho tratto – e trarrò in seguito – spunti importanti: Karl Löwith, *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, Il Saggiatore, Milano, 1989; Boris Uspenskij, *Storia e semiotica*, Milano, Bompiani, 1988; Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004. Ma soprattutto cfr. George Steiner, che in *La morte della tragedia* scrive: «Come il visionario medievale aveva fede assoluta nell'avvento del Regno di Dio, così il comunista è certo dell'avvento del regno della giustizia. La concezione storica del marxismo è una *commedia* laica [...] Nemmeno l'ostacolo più fosco può portare alla disperazione tragica. La marcia continua perchè è sostenuta dalle inesorabili leggi della storia; la vittoria finale è certa come è certo che sorgerà il sole», G. Steiner, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965, p. 250.

<sup>141</sup> Si tratta di una pagina dimenticata della storia della Rivoluzione francese verso cui l'interesse di Seghers risale ai tempi dell'esilio messicano (1941-1947): visitò la Martinica, Santo Domingo e Cuba: si occupò prevalentemente dei locali movimenti di liberazione (*Freiheitsbewegungen*): [da approfondire]; 4.2.1794 – la Convenzione abolisce la schiavitù; 1802 – Napoleone la reintroduce; assoluto eurocentrismo della seghers: *die Ereignisse auf den Kariben werden nur unter dem Aspekt des Einflusses aus Europa beleuchtet* (p. 102);

<sup>142</sup> [Una volta usciti, Antoine non aveva più pensato a loro. Non più a Debuissou, non più a Sasportas. Non aveva neanche più avuto notizie di loro], Seghers, *Das Licht auf dem Galgen*, cit., p. 12.

pozzo del passato, ma suscita anche considerazioni sul valore e sul senso della lettera stessa (tramite del ricordo).

Er dachte erst jetzt: Sasportas und Debuissou, sie waren zwei unter zahllosen Menschen, die in den letzten Jahren um mich herumgewirbelt sind; sie waren zwei unter Hunderten, die durch unsere Bürotür gegangen sind. [...] Erst heute nachmittag mit dem Brief, den Malbec gebracht hatte, waren die beiden, wie heimwärts segelnde Schiffe am Horizont, wieder in Antoines Kopf aufgetaucht.

Und jetzt, in der dunstigen Herbstnacht, kamen sie näher und näher. Sie wurden Antoine so klar und so deutlich, wie sie beim Abschied gewesen waren [...] Ein Brief ist viel Wert. Wenn er auch für ein Amt bestimmt war, das es gar nicht mehr gibt, für einen Menschen, der nicht mehr beamtet ist. Solch ein Brief ist ein echtes Zeugnis. Leicht kann man den jungen Menschen vergessen. Wie ich ihn beinahe vergessen habe. Geringeren baut man Denkmäler. Ihm nicht. Nur das bisschen Papier ist geblieben.<sup>143</sup>

Il personaggio Antoine ha subito una trasformazione rilevante. La lettera lo ha sottoposto a un processo di acquisizione di consapevolezza che lo ha condotto, dall'incertezza dell'uomo disilluso che sopravvive in uno stato di semi-clandestinità, alla ricomposizione, per così dire, della sua interezza biografica ed esistenziale: il ricordo di un frammento di passato condiviso collettivamente, di cui è stato intensamente protagonista, e che ora,

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, pp. 13-14. [E soltanto ora pensò, Sasportas e Debuissou erano due tra le innumerevoli persone con cui ho avuto a che fare nel turbinio degli ultimi anni; due tra le centinaia che sono passate attraverso la porta del nostro ufficio. [...] Solo oggi pomeriggio, assieme alla lettera recata da Malbec, i due erano ricomparsi nella testa di Antoine, come navi all'orizzonte in rotta verso casa. E adesso, nella scura notte autunnale, si avvicinavano sempre di più. Gli divennero così chiari e nitidi come al momento del congedo. [...] Una lettera ha un grande valore. Anche se è stata scritta per un ufficio che non c'è più, per un uomo che non ha più il suo incarico. Una lettera di questi tipo è pura testimonianza. I giovani corrono il rischio di essere dimenticati troppo facilmente. Come ho fatto io, d'altronde, li avevo quasi dimenticati. A pochi si erigono monumenti. Non a loro. È rimasto solo questo pezzetto di carta].

stanti le nuove condizioni storiche, è necessario dimenticare – o almeno fingere di averlo fatto.

Dopo questo processo di rammemorazione Antoine è pronto per ascoltare, assieme alla moglie, il racconto del marinaio Malbec. Da questo punto in avanti, fino all'ultima pagina, il romanzo non sarà altro che la narrazione in flashback del tentativo fallito di esportare la rivoluzione in Jamaica – ovvero di suscitare una rivolta tra gli schiavi neri –, e delle persone che in questo tentativo perirono; Malbec, fedele al proposito di testimoniare per i posteri che già fu di Erodoto, assume così al ruolo di narratore-testimone che riferisce di fatti che non possono correre il rischio di essere dimenticati.

E qui l'abbicci del marxismo-leninismo si innesta su un racconto d'avventura, su una storia costruita apposta per favorire un'immedesimazione immediata con l'ingenuità e la generosità dei giovani rivoluzionari, giocata su contrapposizioni chiare, inoppugnabili, condivisibili: giustizia/ingiustizia, schiavitù/libertà, altruismo/sfruttamento ecc. Allo stesso tempo la modalità di azione rivoluzionaria è estremamente chiara:

Sie wurden sich einig, Gaullodec und Debuissou, dass man auf den wichtigen Farmen zuverlässige Menschen feststellen müsse und zwischen diesen und Cuffee eine Verbindung schaffen; dann könne man an ein gemeinsames Vorgehen denken. Alle zersplitterten Unternehmungen würden einzeln erstockt werden. Das sei sogar mit den starken Maronen der Fall gewesen und erst recht mit planlosen Unruhen auf dieser und jener Farm. Kein Mensch würde je davon erfahren, selbst hier in Jamaika würde kaum jemand davon erfahren.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 52. [Si misero d'accordo sul fatto che avrebbero dovuto individuare, nelle fattorie più importanti, uomini affidabili e metterli in collegamento tra loro; poi si sarebbe potuto pensare a un'azione comune. Ogni tentativo sporadico sarebbe stato soffocato singolarmente. Così era avvenuto persino coi *Maroons* [schiavi africani che riuscivano a fuggire e trovavano rifugio nelle foreste] più forti, e più che mai in seguito a rivolte prive di metodo, fatte un po' a casaccio in questa e quella

Sembra di leggere un trattato di strategia di guerriglia rivoluzionaria, quali indubbiamente circolavano in diverse parti del mondo quando il romanzo uscì (nel 1961): prima accertarsi delle persone di fiducia presenti sul territorio, poi entrare in contatto con loro; infine, l'azione comune. Tessere una trama (ordire trame conferisce significato alla vita anche e soprattutto al di fuori della letteratura), cospirare rifiutando qualunque spontaneismo o individualismo; agire solo sulla base di un piano razionale, portato avanti nella convinzione di essere nel giusto e di avere in poppa il vento della storia: sappiamo che il fallimento è assicurato.

Fallimento più che umano, comunque, in questo caso provocato del tradimento di uno degli emissari rivoluzionari. La presa del potere, in Francia, da parte di Napoleone ha conseguenze anche in Jamaica. La sovranità popolare proclamata qualche anno prima sta per sfociare in un imperio assoluto. Appaiono dubbi sulla validità dell'incarico impartito dal Direttorio. Ma non solo: la distanza di classe sociale, eliminata dallo scoppio rivoluzionario, torna a insinuarsi tra i giovani emissari. Debuissou, cresciuto in Jamaica, viene progressivamente riattratto nel suo vecchio ambiente: figlio di un possidente di schiavi, perché rinunciare ai privilegi derivanti da questa posizione ora che la rivoluzione sta avviandosi verso la sua fine?<sup>145</sup> Debuissou diventa delatore, tradendo e salvandosi.

fattoria].

<sup>145</sup> «Eine Minute lang, vielleicht war es die erste Minute, seitdem er in Jamaika gelandet war, tat er nichts anderes, als den Anblick des Tales zu geniessen. Wenn diese Minute nur zu verlängern wäre, die Minute, in der er mit Freude und Genugtuung, ohne Aufgabe, ohne Plan, ohne Auftrag über das weite fruchtbare Tal sah! Um wie viel Zeit verlängern? In seinem Innern erwiderte eine listige, schwache, aber durchdringende Stimme, die durch seine Gedanken, seine republikanischen Gedanken wie durch eine Mauer schlüpfte: Auf immer. – Dann wäre er hier kein Fremder, kein Abgesandter mit einer furchtbar schwere Mission, dann hätte er Anteil an diesem Tal und seinen Ernten, [...]» [Per un minuto – forse il primo minuto da quando era giunto in Jamaica – non fece altro che godersi la vista della vallata. Se

Degli altri due emissari, uno viene impiccato, mentre l'altro riesce a fuggire: per sopravvivere soltanto il tempo necessario per strappare a un marinaio (Malbec) la promessa che avrebbe portato al destinatario (Antoine) la lettera contenente il resoconto del fallito tentativo d'insurrezione.

Il testo di Seghers non è altro che il racconto della trasmissione di un messaggio – e dell'importanza cruciale di questa trasmissione. Dopo che il marinaio Malbec ha finito il suo racconto, torniamo al presente della narrazione:

[...] Der hat recht getan, als er mir das Versprechen abnahm, Ihnen die Nachricht zu überbringen. So hat doch Jean Sasportas ein wenig Nachruf, leise und vorsichtig, nach etlichen Jahre. Ihr Gedächtnis und meins, das ist keine Ehrensalve, es rühmt ihn aber, es trägt ihn, es hält ihn fest.<sup>146</sup>

Dopo avere pronunciato queste parole il latore della missiva se ne va, lasciando Antoine e la compagna nella penombra del lume di candela che e il romanzo finisce.

Come ho cercato di mostrare, *Das Licht auf dem Galgen* è un romanzo estremamente tipizzato; è vero che la sua scrittura rivela un'autrice estremamente abile nelle tecniche di costruzione narrativa; ma l'uso sapiente dell'indiretto libero, i frequenti dialoghi, l'introspezione dei personaggi – tutte risorse desunte dalla frequentazione del grande realismo borghese europeo che,

---

solo avesse potuto prolungarlo quel minuto, in cui non provava altro che gioia e piacere rimirando la fertile vallata, senza altri compiti, piani, incarichi! Prolungarlo, sì, ma di quanto? Dentro di lui rispose, una vocetta scaltra, ancor debole ma penetrante, che sgusciò attraverso i suoi pensieri, i suoi pensieri repubblicani come attraverso un muro: Per sempre. – Non sarebbe più uno straniero, allora, non sarebbe più un agente esterno inviato con una missione terribilmente difficoltosa, allora avrebbe la sua parte delle messi di questa vallata [...], *ibidem*, pp. 88-89.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 135. [Ha visto nel giusto, quando mi ha strappato la promessa di consegnarvi questo messaggio. Così Jean Sasportas, anche se cautamente, può essere commemorato. *La vostra memoria e la mia non sostituiscono una salva d'onore: ma nel ricordo lo fissiamo, lo portiamo con noi, lo celebriamo*] (corsivo mio).

secondo la concezione della critica marxista classica, doveva costituire la base stilistica anche degli scrittori socialisti<sup>147</sup> – sono messi al servizio di un intento pedagogico che ne limita fortemente la qualità artistica. Ma l'interesse del testo risiede altrove.

---

<sup>147</sup> Cfr. Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 76. Anna Seghers, in quanto presidente dello *Schriftstellersverband*, era solita sottolineare, nei discorsi tenuti ai colleghi, l'aspetto pedagogico del lavoro letterario e la necessità che gli scrittori descrivessero la realtà, presupponendo un concetto di realtà pacificato e per nulla problematico. Cfr. Inauen, *Dramaturgie der Erinnerung*, cit., p. 102, e Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte*, cit.: il suo testo è fondamentale per quel che riguarda i presupposti ideologici del lavoro letterario nella ex. DDR;

## *2. Mantenere le promesse: il ruolo della letteratura nella fondazione dell'identità nazionale*

Per chi, si domandò improvvisamente, stava scrivendo quel diario? Per i posteri, per i non ancora nati. Per la prima volta, l'importanza di ciò che era sul punto di iniziare gli si fece manifesta. Come avrebbe potuto comunicare con i posteri? Era ragionevolmente impossibile. O il futuro sarebbe stato in tutto simile al presente, nel qual caso nessuno lo avrebbe ascoltato, oppure sarebbe stato differente, e in questo caso il suo messaggio sarebbe stato privo di significato

George Orwell, 1984

Abbiamo visto il romanzo chiudersi sulla considerazione che, nonostante la memoria non costituisca una salva d'onore, può comunque fungere da commemorazione di secondo grado. Ora, a chi si concede una salva d'onore? Solitamente ai caduti per la patria. Ma per quale patria sono caduti i valorosi emissari? Non sono, piuttosto, morti per un'idea, per un ideale cui non sono voluti venir meno anche a costo della vita? E poi: è pensabile onorare la memoria dei caduti con una salva d'onore al di fuori del contesto di una comunità nazionale? Si può facilmente rispondere a queste domande rispondendo che quella di Seghers è una narrazione ideologicamente orientata, che si pone l'obiettivo didattico di trasmettere a una precisa comunità di lettori del presente la storia dei movimenti rivoluzionari del passato. Il compito pedagogico che, come abbiamo visto, l'autrice attribuiva al lavoro letterario si rivelava un compito principalmente storiografico, che Seghers stessa descrisse in questo modo: «In den Köpfen der Menschen, insbesondere der Jugend, Klarheit zu

schaffen über die nationale – und da hinein verwoben: die individuelle – Vergangenheit».<sup>148</sup> Verrebbe da dire, parafrasando impropriamente Cavour con un cortocircuito storico: fatta la DDR, bisogna fare dei consapevoli cittadini socialisti. Letteratura come pedagogia nazionale, dunque: perchè non si ripettesse mai più la tragedia della seconda guerra mondiale, perchè imparassero dai propri errori – e perchè si radicassero nel nuovo stato socialista sorto dalle ceneri della guerra –, occorre innanzitutto che i tedeschi (certamente gli orientali, ma auspicabilmente anche gli occidentali) facessero chiarezza sul proprio passato. Per raggiungere questo obiettivo occorreva rifornirli di narrazioni tali da consegnare loro delle precise coordinate storico-culturali, da influenzare o meglio *creare* la loro memoria collettiva e, di conseguenza, il loro orientamento verso il futuro.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Cfr. Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte*, cit., p. 53 [Fare chiarezza nella testa delle persone sul passato nazionale – e quindi *anche* su quello individuale].

<sup>149</sup> Secondo Emmerich, l'opera in cui Seghers raggiunge la realizzazione più perfetta della sua idea di una letteratura magistra vitae e compie l'avanzata decisiva verso il realismo socialista è il romanzo *Die Toten bleiben jung*, una sorta di compendio della sua poetica narrativa. Si tratta di un'ampia cronaca storica, un vasto bilancio epocale, che, a partire dalla fine della prima guerra mondiale e dalla rivoluzione di novembre (1918-1919), arriva fino al secondo dopoguerra, al 1945. Come in *Das siebte Kreuz*, anche qui una il "romanzesco" della trama è incaricato di veicolare significati morali universali: il soldato e combattente spartachista Erwin viene ucciso da un terzetto di ufficiali reazionari, ma la sua ragazza, Maria, partorisce un bambino, che più tardi, divenuto adulto, si incarica dell'eredità politica paterna. Questo giovane uomo, alla fine della seconda guerra mondiale, verrà ucciso, in modo simile al padre; ma a sua volta la sua ragazza aspetta un figlio da lui: è in questo senso che «i morti restano giovani» (*die Toten bleiben jung*): il processo di morte e rinascita, simbolizza la commistione di tragedia (presente) e prospettiva (futura) quella tensione verso il futuro che secondo l'autrice caratterizzò la lotta di liberazione socialista e antifascista negli anni compresi tra le due guerre mondiali. Anche se il numero delle vittime è incalcolabile, e non si può eliminare con semplice ottimismo, nascono uomini che quell'ideale, quella lotta, riprenderanno, auspicabilmente portandola a termine. Alle violenze e alle sconfitte del passato viene attribuito senso dalla speranza di un futuro diverso. Sostanzialmente la speranza in un futuro migliore è affidata al ventre della donna che crea la vita delle generazioni future, e la letteratura si incarica di rappresentare questa linea in modo genealogico (cfr. Emmerich, p. 53).

«Movimenti e stati marxisti tendono col tempo a divenire nazionali non solo nella forma ma anche nella sostanza, e quindi nazionalisti»: queste parole di Eric Hobsbawm aiutano a comprendere più profondamente il ruolo svolto dalla scrittura di Seghers nel contesto della comunità nazionale della Germania orientale: quello di creazione di un mito fondativo nazionale. Benedict Anderson, nel suo studio seminale *Imagined Communities*, illustra magistralmente il modo in cui le nazioni si costruiscono un passato legittimante, anche attraverso la letteratura: «il nazionalismo non è il risveglio delle nazioni all'autocoscienza: esso inventa nazioni là dove esse non esistono. Il modo tipico con cui la modernità produce il domani è quello di costruirsi uno ieri». <sup>150</sup> L'invenzione di una tradizione, di un passato comune, è fondamentale per la legittimazione nel futuro di ogni comunità data. Anderson prosegue menzionando una importante nota di Gramsci dai *Quaderni dal carcere*, intitolata *La storia come "biografia" nazionale*, in cui sono comprese *in nuce* le future argomentazioni dei due storici inglesi, il cui nucleo si potrebbe sintetizzare in questo modo: si presuppone che ciò che si desidera sia sempre esistito e non possa affermarsi e manifestarsi apertamente per l'intervento di forze esterne o perchè le virtù intime erano "addormentate". <sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Benedict Anderson, *Comunità immaginate*, Roma, Manifestolibri, p. 7.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 8. È probabile che dietro il lavoro letterario di Anna Seghers fossero presenti anche le riflessioni sviluppate da B. Brecht nella poesia *Domande di un lettore operaio*, dalle *Svendborger Gedichte*: «Tebe dalle sette porte, chi la costruì? | Dentro i libri ci sono i nomi dei re. | Sono stati i re a trascinarli, i blocchi di pietra? | E Babilonia, tante volte distrutta, | chi altrettante la riedificò? In quali case | di Lima dai bagliori d'oro abitavano i costruttori? | Dove andarono, la sera che fu completata la Grande Muraglia, | i muratori? Roma la grande è piena di archi di trionfo | è piena di archi di trionfo. Chi li eresse? Su chi | trionfarono i Cesari? La celebrata Bisanzio | aveva solo palazzi? Anche nella favolosa Antartide | la notte che il mare la inghiottì, affogando lanciavano grida | d'aiuto ai loro schiavi. || Il giovane Alessandro conquistò l'India. | Lui, da solo?| Cesare sconfisse i Galli. | Non aveva con sé nemmeno un cuoco? | Filippo di Spagna pianse | quando la flotta | gli fu affondata. E

Il processo di formazione e consolidamento del sentimento nazionale si fonda su una precisa dialettica di ricordo e oblio, cioè sull'imperativo di ricordare alcune cose e dimenticarne altre. Vale la pena citare in questo contesto un famoso passo di Renan: «l'oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la formation d'une nation et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger».<sup>152</sup> Insomma, per la formazione di una nazione è necessario ricordare alcuni avvenimenti fondanti, ma soprattutto dimenticarne altri, stendendo in questo modo un velo d'oblio su tutto ciò che non risponde all'esigenze politiche del presente. Già l'etimologia di nazione (dal latino *natio*) rimanda «alla finzione di un gruppo che, in quanto nazione, deve ricordarsi sempre e in maniera collettiva di questo luogo dell'origine»; la nazione, finzione della riscoperta presente di un'antica omogeneità, nasce nel momento in cui si pone la necessità di unire in un vincolo simbolico individui disuniti, disomogenei, tendenzialmente in conflitto, tramite

non pianse nessun altro? | Federico II vinse la guerra dei Sette Anni. Chi, | a parte lui, l'ha vinta? || Una vittoria ogni pagina. | Ch cucinò il banchetto della vittoria? | Ogni dieci anni un grand'uomo. | Chi pagò le spese? | Per tante notizie, | tante domande ( B. Brecht, *Gesammelte Werke*, II: *Gedichte*, t. 2, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967, p. 656; trad. it in Id., *Poesie 1933-1956*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 168 sgg.). Brecht lancia qui i suoi strali contro una storia scritta dal punto di vista dei vincitori, che trascurava la complessità e l'ampia partecipazione umana ai grandi eventi storici in favore del solo nome del «grand'uomo» di volta in volta menzionato. Un impianto concettuale per molti versi simile a un celebre passo della VII tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin, in cui viene criticato il culto unanime tributato al cosiddetto patrimonio culturale, non considerando che «esso deve la sua esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che l'hanno fatto, ma anche al servaggio senza nome dei contemporanei. Non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie» (Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino, 1997, p. 30). Si tratta in definitiva di una critica storica prima che letteraria, che intende valorizzare quegli elementi del passato utili alla lotta di classe presente. Il testo di Seghers non è esente da un inquadramento di questo tipo, anche se, come vedremo, ci sono anche notevoli differenze.

<sup>152</sup> Cit. in Eric J. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismi dal 1780. Programma, mito, realtà*, Torino, Einaudi, 1999, p. 17n.

«strategie di codificazione simbolica». Vale a dire, tramite una costruzione narrativa dell'identità collettiva:

Le nazioni poggiano su narrazioni [...] e, tra queste, un ruolo importante è svolto dalle finzioni letterarie. Quelle storie che costituiscono il cuore di una nazione, come le sue origini, i miti dei padri fondatori, la genealogia degli eroi. *All'origine della nazione, troviamo la storia delle origini della nazione.* Tra destinatari di questi racconti dell'origine e dell'identità nazionale viene così stretto un "patto" in cui le generazioni passate [...], attuali [...], e future sono riunite in un legame molto stretto sia in vita che in morte<sup>153</sup>

Di qui l'importanza della commemorazione di chi ha dato la vita per la patria, dei martiri per la libertà, dei monumenti ai caduti:<sup>154</sup> la nazione si può definire come una vera e propria comunità del ricordo,<sup>155</sup> il cui collante è costituito da un immaginario vincolo intergenerazionale che ne preserva l'identità nel corso del tempo.<sup>156</sup>

Da questa prospettiva, ogni letteratura "nazionalistica" diventa il luogo e il mezzo di una commemorazione nazionale, cioè di un'attualizzazione di uno o più eventi storici ritenuti rilevanti per il gruppo, la comunità o lo stato di riferimento – e nel caso di Seghers è chiaro perché siano ritenuti rilevanti coloro che hanno dato la vita per la liberazione dei popoli oppressi e non, per

---

<sup>153</sup> Jürgen Straub, *Nazione*, in Pethes, Nicolas e Ruchatz, Jens, *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., p.

<sup>154</sup> Benedict Anderson ritrova diverse affinità tra l'immaginario nazionale e quello religioso: la nascita delle nazioni avvenuta in concomitanza con l'erosione illuministica della religione, si sarebbe fatta (parzialmente) carico del bisogno di senso prima soddisfatto dalla fede: di qui la sacralizzazione della politica che ha accompagnato gran parte della modernità politica

<sup>155</sup> Jan Assmann scrive che «attraverso il legame coi morti istituito dal ricordo, una comunità si sincera della propria identità. Nell'obbligo verso determinati nomi è sempre anche insita la professione di un'identità sociopolitica»; cfr. Jan Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. 37.

<sup>156</sup> Cfr. la definizione di Anderson, *Comunità immaginate*, cit., p. 27: «è immaginata ogni comunità più grande di un villaggio primordiale dove tutti si conoscono».

esempio, i nobili ghigliottinati durante il Terrore. Il significato ultimo del racconto di Seghers – quella *saggezza* che ci viene consegna a libro chiuso di cui parlava Benjamin<sup>157</sup> nel suo famoso saggio sul narratore – è tutto racchiuso in questa funzione celebrativa di un determinatissimo passato; nel proporsi come “memoria di memorie” altrimenti dimenticate; nel conferimento, a posteriori, di un senso a *quel* tentativo fallito, differendone nel futuro la realizzazione e stabilendo, nell’attesa, il compito di ricordarlo.<sup>158</sup>

In Seghers, il ricordo narrativo (*das erzählende Gedenken*) concede la gloria agli eroi morti – ed è un necrologio, che li preserva dall’oblio: alla fine di *Das Licht auf dem Galgen* la memoria dei tre presenti (Antoine, il marinaio, la moglie di Antoine) costituisce un sostituto di una salva d’onore (*Ehrensalve*), della presenza dei loro nomi nei libri di storia (*Nennung in einem Buch*) o l’iscrizione in qualche monumento (*die Inschrift in einem Denkmal*): ciò che sostituisce queste forme pubbliche di ricordo altro non è che la scrittura (pubblica) di Anna Seghers;<sup>159</sup> in *Das Licht auf dem Galgen* (così come in altre novelle di Seghers) il ricordare è il compito particolare di un determinato gruppo (sociale) – e la luce della candela attorno a cui viene raccontata la storia della fallita rivoluzione, altro non è che, in una chiara continuità metaforica, il riflesso della stessa luce che, alla fine del romanzo, Gaullodec in fuga vede splendere sul patibolo:

Es war ihm zumute, als leuchte ein Licht von der Spitze des  
Galgens zu ihm herüber. Ich hätte ihm vor einem Jahr, dachte

---

<sup>157</sup> Cfr. Walter Benjamin, *Il narratore*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.

<sup>158</sup> Cfr. Morel, *Out of joint* ecc. : „Die Novelle wird von der Idee getragen, dass nichts, was der Revoltion gedient hat, verloren gehen darf, und vor allem nicht die Ergehenheit oder das dunkle Opfer; der Tag wird kommen, wo sie erkannt und gefeiert werden; in de Zwischenzeit geht es darum, sie nicht zu vergessen“

<sup>159</sup> Cfr. Inauen, *Dramaturgie der Erinnerung*, cit., p. 116.

Gaullodec, nicht viel zugetraut. Wenn ich ihn bisweilen im Leben traf, ahnte ich gar nicht, was das für ein Leben sein wird. Das Licht war erst am Schlusspunkt aufgestellt worden.<sup>160</sup>

In Seghers lo scritto diviene medium della memoria; attraverso lo scritto (la lettura dello scritto) si origina un mito fondatore (quello della rivoluzione, di coloro che hanno dato la vita per la rivoluzione ecc.) sempre riattualizzabile: ogni movimento politico contemporaneo può rifarsi agli eroi che hanno dato la vita per la rivoluzione ecc. Si tratta di eroi che sono entrati nella leggenda, sono divenuti leggenda. Jan Assmann ha critto:

Für das kulturellen Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte. Man könnte auch sagen, dass im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird. Mythos ist eine fundierende Geschichte, eine Geschichte, die erzählt wird, um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen.<sup>161</sup>

Insomma, la letteratura (il romanzo storico) svolge un ruolo parapolitico: quello della fondazione di un mito delle origini dell'invenzione di una tradizione che assicuri la continuità, l'unitarietà del presente a partire dalle origini (p. 117); la lettera ha da questo punto di vista un altissimo valore simbolico: è attraverso la lettera che la morte di Sasportas può rimanere conservata oltre la memoria biografica, nella memoria collettiva.

Ne esce un'idea molto precisa di letteratura: quello di essere "memoria della rivoluzione", di raccontare le azioni di eroi dimenticati dalla storia ufficiale. La letteratura prende il posto dei libri di storia, dei monumenti ai caduti, degli archivi di stato, e

---

<sup>160</sup> Seghers, *Das Licht auf dem Galgen*, cit., p. 134.

<sup>161</sup> J. Assmann, *La memoria culturale*, cit., p. 117.

diviene medium del ricordo pubblico<sup>162</sup> – così come il racconto del marinaio Malbec ad Antoine e compagna si faceva garante del ricordo privato. La trasmissione della memoria si attua tramite uno slittamento semantico: il compito fallito di suscitare la rivolta si tramuta nel compito (provvisorio) di ricordare quel nobile tentativo, fino a quando, in un futuro tanto imprecisato quanto desiderato, altri uomini eroici riusciranno finalmente a concretizzare quegli stessi ideali, dando così un significato a tutti coloro che, per quello stesso ideale, caddero. Insomma, la quintessenza della funzione celebrativa della letteratura.

Alla luce di queste considerazioni si può dire che, a un primo livello narrativo, attraverso la lettera del marinaio la morte di Sasportas viene consegnata al ricordo biografico (Antoine e sua moglie); mentre, sul piano della comunicazione letteraria, è lo stesso romanzo che si fa carico dell'immissione di quell'evento – e della necessità di ricordarlo – nella memoria collettiva.

«Er hat seinem Toten Freund etwas versprochen, und er ist treu. Der Zufall – der ist wie ein Waisenknabe, gerät manchmal an eine Stiefmutter, manchmal in treue Hände»:<sup>163</sup> queste parole, con cui Antoine già all'inizio descriveva il marinaio Malbec, ora suonano diversamente. Nell'adempimento di una promessa fatta a un amico morto si può leggere il processo con cui, tramite la narrazione di un mito politico, si contribuisce a fondare l'identità nazionale, ribadendo allo stesso tempo la necessità della sua commemorazione.

---

<sup>162</sup> Reinhart Koselleck ha definito i monumenti «fondazioni dell'identità dei sopravvissuti» (cfr. J. Assmann, *La memoria culturale*, cit. p. 37 e sgg.)

<sup>163</sup> Seghers, *Das Licht auf dem Galgen*, cit., p. 7 [Ha promesso qualcosa al suo amico morto, ed è fedele. Il caso – è come un orfano, che a volte finisce con una matrigna, a volte in mani fidate]

### 3. *Recedere da un incarico. «Der Auftrag» di Heiner Müller*

- All'orizzonte è già visibile il comunismo – dichiara Chruščëv in un discorso.

Domanda di un ascoltatore:

- Compagno Chruščëv, che cos'è l'orizzonte?

- Consulta un vocabolario – gli risponde Nikita Sergeevič.

A casa il compagno curioso trova, in un dizionario, la seguente spiegazione: «Orizzonte: linea apparente che separa il cielo dalla terra, e che si allontana quando ci si avvicina».

Prendiamo ora in esame la riscrittura teatrale (o, in termini genettiani, *transmodalizzazione*)<sup>164</sup> che Heiner Müller realizzo di *Das Licht auf dem Galgen*, nel 1978. Le differenze tra l'ipotesto di Seghers e il dramma di Müller si colgono già a partire dalla titolazione. Müller titola il suo testo *Der Auftrag* (l'"incarico", ma anche "la missione", o il "compito"), e lo correda di un sottotitolo significativo: *Erinnerung an eine Revolution* ("ricordo di una rivoluzione"); per finire con un'ultima indicazione: *Das Stück verwendet Motive aus der Erzählung «Das Licht auf dem Galgen» von Anna Seghers* ("il dramma utilizza motivi tratti dal racconto *Das Licht auf dem Galgen* di Anna Seghers")<sup>165</sup>.

Il tedesco è la sola lingua moderna che ha conservato, nella coppia *Gedächtnis/Erinnerung*, la distinzione greca tra *mneme* (contenuto del ricordo, nudo possesso di dati del passato) e *anamnesis* (la facoltà di riappropriarsene): *Erinnerung* indica un ricordo ri-vissuto interiormente, un ridestarsi, nella propria

---

<sup>164</sup> Cfr. Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997, p. 334.

<sup>165</sup> Heiner Müller, *Der Auftrag*, Reclam, Stuttgart 1988.

interiorità, delle sensazioni e delle immagine passate.<sup>166</sup> Ma, nel testo di Müller, questo legame con l'interiorità viene reso più problematico dall'apposizione, ad *Erinnerung*, di *an eine Revolution*: chi, nel dramma, ricorda la rivoluzione? Antoine, una delle *personae dramatis*? O l'autore del dramma stesso? Se è così, a quale rivoluzione si riferisce, dato che l'autore non può avere ricordi personali di un evento storico avvenuto un secolo e mezzo prima della sua nascita? O non vengono piuttosto adombrate, in questo sottotitolo, una certa idea di rivoluzione, una certa concezione di progresso storico, una certa aspirazione verso il nuovo e il futuro proprie della modernità, e che ora, ormai invisibile all'orizzonte, appaiono come possibilità non realizzate, come speranze declinabili solo al passato? [Il carattere retorico di quest'ultima domanda è chiaro: si tratta ora di verificarne i fondamenti].

Anche il testo di Müller comincia con la consegna della lettera.

MATROSE Sind Sie der Bürger Antoine. Dann ist das hier ein Brief für Sie. Von einem Gaullodec. Es ist nicht meine Schuld, wenn der Brief schon alt ist und vielleicht hat sich die Angelegenheit erledigt. [...] Was diesen Gaullodec angeht: er wird nicht mehr älter. Er ist krepirt in einem Hospital auf Kuba, halb Gefängnis und halb Hospital. [...] nimm den brief er muss ankommen und wenn es das letzte ist was du machst dass musst du für mich tun war das letzte, was er zu mir gesagt hat. Und die Adresse von einem Büro und Ihr Name, wenn Sie dieser Antoine sind. [...]

ANTOINE Ich kenne keinen Gaullodec

MATROSE Ich weiss nicht, was ihm an den Brief so wichtig war.

---

<sup>166</sup> Cfr. definizione di Hegel di Erinnerung: «Sich-innerlich-machen, Insichgehen; dies ist der tiefe Gedankensinn des Worts. In diesem Sinne kann man sagen, dass das Erkennen des Allgemeinen nichts sei als Erinnerung, ein Insichgehen [...] dass wir dies zu einem Innerlichen machen, zu einem Allgemeinen dadurch, dass wir in uns selbst gehen, so unser Inneres zum Bewusstsein bringen» (in Raul Calzoni, *Walter Kempowski, W. G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Campanotto, p. 20).

Etwas mit einem Auftrag. Den er zurückgeben muss, damit andre seine Arbeit weitermachen. [...] Den Brief hat er mir vorgelesen, Gaullodec, damit ich ihn auswendig weiss, im Fall er geht verloren. Und wenn Sie ihn immer noch nicht kennen, will ich Ihnen erzählen, was sie mit ihm gemacht haben und wie er gestorben ist, Sie waren nicht dabei. Erst haben sie ihm ein Bein bis zum Knie abgeschnitten, dann den Rest [...]

ANTOINE Ich weiss von keinem Auftrag. Ich vergebe keine Aufträge, ich bin kein Herr. Ich verdiene mein Geld mit Privatstunden. Es ist wenig. Und Schlächtereien habe ich genug gesehen. Ich kenne mich aus in der Anatomie des Menschen. Gaullodec.<sup>167</sup>

Oltre a una scrittura idiosincratca, radicalmente diversa da quella di Seghers, è importante sottolineare un'altra differenza: la negazione della propria identità, da parte del destinatario della lettera, è qui molto più recisa, reiterata per due volte con secche formulazioni («Non conosco nessun Gaullodec»; «Non so di quale incarico parlate»).

Parte della critica<sup>168</sup> ha individuato nella modalità con cui Antoine rinnega se stesso e il suo passato una reminiscenza del rinnegamento di Pietro, dal Vangelo di Giovanni: dopo l'arresto di

---

<sup>167</sup> Heiner Müller, *Der Auftrag*, cit., pp. 48-50. [MARINAIO: Voi siete il cittadino Antoine? Allora questa lettera è per voi. Da un certo Gaullodec. Non è colpa mia se la lettera è già vecchia e forse la questione si è già sistemata. [...] Quanto a questo Gaullodec: non invecchierà. È crepato in un ospedale cubano, mezzo ospedale e mezza prigionia. [...] PRENDI LA LETTERA DEVE ARRIVARE E ANCHE SE È L'ULTIMA COSA CHE FAI DEVI FARLA PER ME: queste sono le ultime parole che mi ha detto. Assieme all'indirizzo di un ufficio e al vostro nome, sempre che siate questo Antoine. [...] ANTOINE: Non conosco nessun Gaullodec MARINAIO: Non so cosa contenesse di tanto importante per lui questa lettera. Qualcosa a che fare con un incarico. Da lui lui doveva recedere, affinché altri lo continuassero. [...] Mi ha letto la lettera, Gaullodec, perché la imparassi a memoria nel caso andasse perduta. E se voi continuate a non conoscerlo, vi racconterò che cosa gli hanno fatto e come è morto. Prima gli hanno tagliato una gamba fino al ginocchio, poi il resto [...] ANTOINE Non di che incarico parlate. Non assegno incarichi, non sono un signore. Mi guadagno da vivere con lezioni private. Poca cosa. E di carneficine ne ho viste abbastanza. L'anatomia umana la conosco bene. Gaullodec.]

<sup>168</sup> Cfr. Werner Hendrik, *Im Namen des Verrats: Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.

Gesù, per ben tre volte, Pietro nega di averlo conosciuto e di essere stato un suo discepolo:

Pietro intanto se ne stava seduto fuori, nel cortile. Una serva gli si avvicinò e gli disse: «Anche tu eri con Gesù, il Galileo!». Ed egli negò davanti a tutti: «Non capisco che cosa tu voglia dire». Mentre usciva verso l'atrio, lo vide un'altra serva e disse ai presenti: «Costui era con Gesù, il Nazareno». Ma egli negò di nuovo giurando: «Non conosco quell'uomo». Dopo un poco, i presenti gli si accostarono e dissero a Pietro: «Certo anche tu sei di quelli; la tua parlata ti tradisce!». Allora egli cominciò a imprecare e a giurare: «Non conosco quell'uomo!»<sup>169</sup>

La suggestione è interessante, anche perchè l'intertesto biblico non si limiterebbe a questo calco formale. Il dialogo tra Antoine e il marinaio viene interrotto dall'ingresso della moglie, che reca con sé vino, pane e formaggio: «Du hast Besuch. Ich habe einen Orden verkauft. Den für di Vendée, wo ihr die Bauern totgeschlagen habt für die Republik».<sup>170</sup> I tre pasteggiano. Il marinaio si lascia andare a considerazione sull'abbondanza di cui godono i presenti in confronto ai morti – infine ringrazia per il vino.<sup>171</sup>

Secondo Werner Hendrik, questa scena rappresenterebbe una sorta di eucaristia rovesciata e secolarizzata, un rituale religioso amministrato dalla moglie di Antoine. I sacramenti (oltre al pane e al vino, il formaggio andrebbe visto come un effetto di realtà dovuto all'ambientazione francese del dramma...) provengono dalla vendita di una medaglia, a sua volta ottenuta con il sangue: con il massacro dei contadini della Vandea. Sangue delle vittime divenuto denaro divenuto nutrimento: una transustanziazione di

---

<sup>169</sup> Matteo 26,69,

<sup>170</sup>[Hai visite. Ho venduto una medaglia. Quella per la Vandea, dove avete massacrati i contadini in nome della Repubblica]

<sup>171</sup> [Soweit ich sehe, haben Sie noch alles. Im Gegensatz zu diesem Gaullodec, den sie nicht kennen und der ist tot wie ein Stein. [...] Danke für den Wein]

secondo grado dei corpi delle vittime, del sangue degli uccisi (uguale se di una parte o dell'altra non importa, non importa che siano gli emissari rivoluzionari o i contadini cattolici della Vandea).<sup>172</sup>

Soltanto dopo aver “consumato” i sacramenti Antoine ammette la propria identità:

ANTOINE [...] Ich bin der Antoine den du gesucht hast. Ich muss vorsichtig sein, Frankreich ist keine Republik mehr, unser Konsul ist Kaiser geworden und erobert Russland. Mit vollem Mund redet es sich leichter über eine verlorene Revolution. Blut, geronnen zu Medaillenblech. Die Bauern wussten es auch nicht besser, wie. Und vielleicht hatten sie recht. [...] Aber hier ist etwas leer, das gelebt hat [...]<sup>173</sup>

La faticosa ammissione della propria identità rivela un uomo dal dolente cinismo. Non c'è, a differenza che in Seghers, nessuna riconciliazione con il passato, nessun elegiaco riaffiorare di ricordi: nell'ipotesto il ricordo degli emissari era legato a filo doppio a una valutazione sulla grande importanza della lettera che conteneva la loro storia, e, una volta superata la debole resistenza di Antoine davanti al marinaio, i ricordi fluivano spontaneamente.

Anche in Seghers era presente una cornice latamente rituale: il racconto del marinaio veniva fatto sopra una tavola imbandita, a lume di candela, a garanzia di libera trasmissione dell'informazione. Insomma, nel racconto di Seghers il ricordo del passato dimenticato si rivelava come un completamento

---

<sup>172</sup> Di «sangue coagulato in medaglie» Müller parla anche in *Ajax zum Beispiel*, cfr. Id., *L'invenzione del silenzio*, Ubulibri, Milano, 1996, p. 88.

<sup>173</sup> [Sono io quell'Antoine che cercavi. Devo essere prudente, la Francia non è più una repubblica, il nostro console è diventato imperatore e sta conquistando la Russia. A bocca piena è più facile parlare di una rivoluzione fallita. Sangue, coagulato in latta di medaglie. Non è che i contadini la sapessero più lunga, no? E forse avevano ragione, no? [...] Ma adesso c'è un vuoto al posto di qualcosa che ha vissuto [Qualcosa viveva, e ora c'è il vuoto al suo posto] [...]]

dell'esistenza presente, un sereno conferimento di senso all'altrui esistenza a mezzo ricordo personale. In Müller, invece, il ricordo – immediatamente successivo all'ammissione della propria identità – si tinge subito del colore del sangue.

Dopo aver consegnato la lettera, il marinaio se ne va:

ANTOINE Sei vorsichtig, Matrose, wenn du aus meinem Haus gehst. [...] – Gaullodec, Sasportas. Wo ist dein Bein, Gaullodec. Warum hängt dir die Zunge aus dem Hals, Sasportas. Was wollt ihr von mir. Kann ich für deinen Beinstumpf. Und für deinen Strick. Soll ich mir ein Bein abschneiden. Willst du, dass ich mich danebenhänge? [...] Geht. Geht weg. Verschwindet. Sag du es ihnen, Frau. Ich will sie nocht mehr sehen. Seid ihr noch da. Dein Brief ist angekommen, Gaullodec. Das ist er. Ihr habt es jedenfalls hinter euch. es lebe die republik. Lacht Ihr denkt mir geht es gut, wie. Habt ihr Hunger. Da. Wirft Essen auf die Toten.<sup>174</sup>

Superata la resistenza, il passato riaffiora sotto forma di incubo. Gli emissari, in Seghers giovani e generosi diffusori di una buona novella, appaiono qui in qualità di spettri sfigurati da una morte violenta, mentre Antoine diviene un uomo perseguitato dai fantasmi del (suo) passato, divorato da un senso di colpa che tenta disperatamente di lenire gettando cibo alle larve cui è sopravvissuto. (Giusta l'interpretazione "eucaristica" di cui sopra, si potrebbe anche inferire che l'apparizione degli spettri sia una conseguenza dell'avvenuta transustanziazione: consumare il sangue delle vittime ne comporterebbe quindi una perturbante, spettrale resurrezione...).

---

<sup>174</sup> [Sii prudente, marinaio, quando esci da casa mia. [...] – Gaullodec, Sasportas. Dov'è la tua gamba, Gaullodec? Perché la lingua ti penzola fuori dalla bocca, Sasportas? Che cosa volete da me? Cosa posso fare io per il tuo moncherino? E per il tuo capestro? Vuoi che mi impicchi al tuo fianco? [...] Via. Andate via. Sparite. Diglielo donna. Non li voglio più vedere. Siete ancora lì. La lettera è arrivata, Gaullodec. Eccola. In ogni caso è tutto finito per voi. VIVA LA REPUBBLICA. (*Ride*) Voi pensate che me la passi bene, no? Avete fame. Ecco. (*Getta cibo ai morti*)]

Ora può avere inizio, come in Seghers, il racconto del fallito tentativo insurrezionale, la cui narrazione non è più affidata al solidale, affidabile marinaio Malbec. Dopo aver gettato cibo ai morti, Antoine segue l'invito della moglie di andare a letto con lei: si accoppiano e gli spettri escono di scena. Durante il coito compare dinanzi agli occhi di Antoine l'"angelo della disperazione", sorta di figura dell'eccesso dionisiaco (*Während des Beischlafs tritt der Engel der Verzweiflung auf*) che segnala l'inizio di quel racconto che in Seghers era affidato al marinaio, qui introdotto, invece, dalla prima persona plurale:

Wir waren auf Jamaika gekommen, drei Emissäre des französischen Konvents, unsre Namen: Debuissono, Gaullodec, Sasportas, unser Auftrag: ein Sklavenaufstand gegen die Herrschaft der britischen Krone im Namen der Republik Frankreich.<sup>175</sup>

Questo scarto sembra trasformare la scena nella proiezione di una narrazione collettiva originata dalle profondità psichiche del tormentato Antoine.

Arrivati sull'isola, gli emissari provano le maschere che dovranno mettersi per non farsi riconoscere. In questa scena è presente chiaramente la memoria di un testo di Brecht, il "dramma didattico" *Die Massnahme*,<sup>176</sup> in cui viene postulata la necessità,

---

<sup>175</sup> [Eravamo arrivati in Jamaica, tre emissari della Convenzione francese, i nostri nomi: Debuisson, Gaullodec, Sasportas, il nostro compito: suscitare una rivolta di schiavi contro il dominio della corona britannica in nome della repubblica francese]

<sup>176</sup> Al *Lehrstück*, o «dramma didattico», Brecht affida il compito pratico di rappresentare situazione che esigono di essere politicamente cambiate, e il cui processo di risoluzione sia quindi di pertinenza del pubblico. Il dramma tende sempre di più verso la parabola morale, i contenuti si fanno immediatamente ed esplicitamente politici. La lotta di classe viene trasfigurata scenicamente: temi quali l'eccezionalità di una condotta umana in un sistema brutale (*Die Ausnahme und die Regel*), il confronto tra morale individuale e ferrea legge politica (*Der Jasager und de Neinsager*), la "disciplina di partito" (*Die Massnahme*) assurgono a tesi che il dramma si propone di problematizzare, con l'intenzione di innescare un processo di ricezione assolutamente attivo: «I *Lehrstücke* azzerano la contrapposizione pubblico/

per gli agitatori politici, di cancellare la propria identità,<sup>177</sup> in un atto totale di spossessamento di sé per servire la rivoluzione. Per esportare la rivoluzione, gli emissari di Müller devono fingere di fuggirla, di averla in odio: per non destare sospetti devono innanzitutto camuffarsi, presentarsi con un'identità diversa da quella presente, devono essere ciò che erano prima dell'abolizione dei privilegi e della proclamazione dell'uguaglianza di tutti i cittadini davanti alla legge. Ma se gli agitatori brechtiani riuscivano perfettamente a tramutarsi in «fogli bianchi sui quali la rivoluzione scrive i propri ordini», in *Der Auftrag* due degli emissari escono dal ruolo.

DEBUISSON Nehmen wir unsre Masken vor. Ich bin der ich war: Debuissou, Sohn von Sklavenhaltern auf Jamaika, mit Erbrecht auf eine Plantage mit viehhundert Sklaven. Heimgekehrt in den Schoss der Familie, un sein Erb anzutreten, aus dem verhangenen Himmel Europas, trüb vom Qualm der Brände und Blutdunst der neuen Philosophie, in die reine Luft der Kariben, nachdem die Schrecken der Revolution ihm die Augen geöffnet haben für die ewige Wahrheit, dass alles Alte besser als alles Neue ist. [...] Wer bist du, Gaullodec.

---

attori per un collettivo teatrale che sperimenta, in un continuo processo di formazione, comportamenti in relazione a paradigmi sociali e politici, a loro suscettibili di rettifiche e correzioni» (cfr. Luigi Forte, *Il teatro di lingua tedesca, ovvero l'universo della contraddizione*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di) *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, vol. III, p. 499). Inoltre Brecht costituiva, assieme a e più di Seghers, uno dei pilastri del sistema letterario tedesco-orientale. Cfr. quanto scritto da Emmerich: «einzig Anna Seghers in der Prosa (man denke an Christa Wolf), Johannes R. Becher in der Lyrik (als äusserst fragwürdiger Lehrmeister) und der später hinzukommende Bertolt Brecht – die grosse produktive Ausnahme – haben für die jüngere Ddr-Literatur schulebildend gewirkt», in Id., *Kleine Literaturgeschichte*, cit., p. 53.

<sup>177</sup> CAPOSEDE Siete dunque pronti a morire e a nascondere i morti?

I DUE AGITATORI Sì

CAPOSEDE Allora voi non siete più voi stessi, tu non più Karl Schmitt di Berlino, tu non più Anna Kjersk di Kazan e tu non più Peter Savvic di Mosca, ma tutti siete senza nome né madre, fogli bianchi sui quali la rivoluzione scrive i propri ordini.

I DUE AGITATORI Sì

*Il caposedo dà loro delle maschere, essi se le mettono* (Cfr. B.Brecht, *La linea di condotta*, in Id., *Teatro*, Einaudi, Torino, 1963, pp.762-763)

GAULLODEC Ein Bauer aus der Bretagne, de die Revolution hassen gelernt hat im Blutregen der Guillotine, ich wollte, der Regen wäre reichlicher gefallen, und nicht nur auf Frankreich, treuer Diener des Herrn Debuissou, und glaube an die heilige Ordnung der Monarchie und der Kirche. Ich hoffe, ich werde das nicht zu oft beten müssen.

DEBUISSOU Du bist zweimal aus der Rolle gefallen, Gaullodec. Wer bist du.<sup>178</sup>

Sembra che in questo dramma si incontrino le più grandi difficoltà ogni volta che si tenta di velare o rivelare la propria identità. In Müller, a fronte dell'elegia del ricordo di Seghers, lo sforzo iniziale di Antoine di rinnegarsi si dimostra tanto più reciso quanto dolorosa e foriera di incubi l'ammissione seguente; in questa scena, di fronte alla facilità con cui gli agitatori brechtiani fanno tabula rasa di se stessi, viene mostrata un'incapacità di trattenersi, di recitare il ruolo prescritto – tranne che per Debuissou, l'unico a padroneggiare perfettamente la sua parte, perchè non ha bisogno di fingere (*ich bin der ich war*). Ma non si tratta di incertezze autobiografiche legate a una vicenda individuale, né è in questione la fondatezza del ricordo personale. Ciò che, nel dramma, costringe gli individui a rinnegarsi, a mascherarsi, a fingersi altri da sé – ciò che in sostanza

---

<sup>178</sup> [DEBUISSOU Mettiamoci le nostre maschere. Io sono quello che fui: figlio di proprietari di schiavi della Jamaica, con diritto di eredità su una piantagione di quattrocento schiavi. Sono tornato in grembo alla famiglia per prendere possesso dell'eredità, reduce dal cupo cielo d'Europa oscurato dal fumo degli incendi e dal vapore cruento della nuova filosofia, verso l'aria pura dei Caraibi, dopo che gli orrori della rivoluzione mi hanno aperto gli occhi sull'eterna verità che il vecchio è sempre meglio del nuovo. [...] Gaullodec, tu chi sei?

GAULLODEC Un contadino della Bretagna, che ha imparato a odiare la rivoluzione sotto la pioggia di sangue della ghigliottina, l'avrei voluta più abbondante, la pioggia, e non soltanto in Francia, sono un fedele servitore del signore Debuissou, credo nell'ordine sacro della monarchia e della chiesa. Spero di non dover recitare troppo spesso questo rosario.

DEBUISSOU Sei uscito due volte dalla parte, Gaullodec. Chi sei?] pp. 53-54

compromette l'identità del singolo – sono i mutamenti storici. Già a questo primo livello, Müller sembra suggerire che è la storia a tirare i fili di questi individui-marionette – una storia fatta di promesse non mantenute, di inaspettati voltafaccia, di tentativi falliti, di speranze disattese, di tradimenti.

È quest'ultimo motivo, quello del tradimento, che assume in Müller un'importanza tutta particolare. «So viel Verrat war nie in einem Drama wie in *Der Auftrag*»,<sup>179</sup> e d'altra parte è lo stesso Müller a dirci che ciò che primariamente lo aveva interessato nel racconto di Seghers era stato proprio il motivo del tradimento.<sup>180</sup> Significativamente il dramma si chiude con la narrazione, in prosa, del tradimento di Debuissou. Ad Haiti è arrivata la notizia del 18 brumaio. La reazione di Debuissou, come ormai sappiamo, lo spinge a riassumere *in toto* la sua identità prerivoluzionaria, a ritornare nel grembo degli antichi privilegi, e a soffocare quella stessa rivolta che avrebbe dovuto sollevare: «Und wir brauchen unsre Zeit jetzt, um die schwarze Revolution abzublasen, die wir so gründlich vorbereitet haben im Auftrag einer Zukunft, die schon wieder Vergangenheit ist wie die andern vor ihr».<sup>181</sup>

«Incaricati da un futuro che, ancora una volta, è passato, come gli altri prima di lui»: utilizzando le coppie concettuali di Reinhart Koselleck si può dire che il mutamento della situazione politica

---

<sup>179</sup> [In nessun dramma il tema del tradimento è stato così presente come in *Der Auftrag*], cfr. Hendrik Werner, *Im Namen des Verrats*, cit., p. 184

<sup>180</sup> «Auftrag wollte ich machen, seit ich die Geschichte *Das Licht auf dem Galgen* von Anna Seghers gelesen hatte. [...] Mich interessierte vor allem das Motiv des Verrats, auch wegen meines Reiseprivilegs»: cfr. Müller, *Krieg ohne Schlacht*, cit., p. 297. Un interesse motivato anche da ragioni personali, dunque, e cioè dal privilegio goduto dall'artista dalla fama ormai internazionale Heiner Müller di poter viaggiare all'estero, fuori dei confini della DDR – cosa notoriamente proibita ai normali cittadini.

<sup>181</sup> [E ora dobbiamo usare il nostro tempo per soffocare quella stessa rivoluzione dei neri che abbiamo preparato così scrupolosamente, incaricati da un futuro che, ancora una volta, è passato, come gli altri prima di lui]; Müller, *Der Auftrag*, cit., p. 72.

presente provoca l'eliminazione dell'orizzonte di aspettativa precedente, «futuro passato», provoca un cambiamento anche nel passato, o meglio: suscita il *ritorno* di un certo passato che si voleva, o si credeva, finito per sempre (ingiustizia, ineguaglianza, *ancien régime* ecc). Quindi non solo, come ha scritto Svevo, «il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori»:<sup>182</sup> il presente dirige anche il futuro, dove per futuro bisogna qui intendere una proiezione di natura prognostica, un coagulato di desideri, potenzialità, aspettative, di promesse di felicità che, al presente, si traducono nel lavoro per la loro realizzazione – futura, appunto.

È su questo sfondo che va collocato il tema del tradimento, che viene da Müller descritto da un lato come cedimento alle tentazioni del piacere sensuale, dall'altro come processo di smemoramento, di spoliatura dei propri ricordi. Debuissou viene abbandonato dai compagni, lasciato solo col suo tradimento:

[...] Gaullodec und Sasportas gingen weg einer mit dem andern, liessen Debuissou allein mit dem Verrat, der zu ihm getreten war wie die Schlange aus dem Stein. Debuissou schloss die Augen gegen die Versuchung, seiner ersten Liebe ins Gesicht zu sehen, die der Verrat. Der Verrat tanzte. [...] Der Verrat zeigte lächelnd seine Brüste, spreizte schweigend die Schenkel, seine Schönheit traf Debuissou wie ein Beil. Er vergass den Sturm auf die Bastille, den Hungermarsch der Achtzigtausend, das Ende der Gironde, ihr Abendmahl, ein Toter an der Tafel, Saint Just, den schwarzen Engel, Danton, die Stimme der Revolution, Marat, über den Dolch gekrümmt, das zerbrochene Kinn Robespierres, seinen Schrei, als der Henker die Binde abriss, seinen letzten mitleidigen Blick auf den Jubel der Menge. Debuissou griff nach der letzten Erinnerung, die ihn noch nicht verlassen hatte: ein Sandsturm vor Las Palmas, Grillen kamen mit dem Sand aufs Schiff und begleiteten die Fahrt über den Atlantik. Debuissou duckte sich gegen den Sandsturm, rieb sich den Sand aus den Augen, hielt sich die Ohren gegen den Gesang der Grillen zu. Dann warf der Verrat sich auf ihn wie ein

---

<sup>182</sup> Italo Svevo, *La morte*, in Id., *I racconti*, Roma, Newton Compton, 1988, p. 238.

Himmel, das Glück der Schamlippen ein Morgenrot.<sup>183</sup>

È presente anche qui un sottotesto biblico: il tradimento viene rappresentato come una tentazione irresistibile, striscia come una serpe, è una donna seducente, nuda e danzante. «Was wir vergessen, verraten wir», ha scritto Müller in una *Geld für Spanien*.<sup>184</sup> Ma se tradire è una progressiva espunzione di ricordi, se tradiamo ciò che dimentichiamo, va anche aggiunto che in quest'ultima scena viene aggiunto un ulteriore elemento di connotazione del tradimento, e cioè il suo carattere seducente, la sua natura irresistibile. Tradire sarà pure detestabile, ignobile, condannabile sul piano morale (l'altera razionalità del Debuissou-rivoluzionario, e l'ostentato cinismo del Debuissou-traditore, non favoriscono di certo l'immedesimazione col suo personaggio da parte del lettore/spettatore), però è inutile negare che tradire è, o sembra essere, anche un naturale cedimento al corso delle cose, l'appagamento di un istinto, l'accettazione del piacere presente, oltre al dovere di lavorare (cospirare, tramare, rischiare la vita) per un adempimento futuro. Anche in Seghers, come abbiamo visto, il

---

<sup>183</sup> [Gaullodec e Sasportas se ne andarono via insieme e lasciarono Debuissou solo con il tradimento che era strisciato verso di lui come il serpente dalla roccia. Debuissou chiuse gli occhi contro la tentazione di guardare in faccia il suo primo amore, che era il tradimento. Il tradimento ballava. [...] Il tradimento mostrò sorridendo il suo seno, divaricò in silenzio le cosce, la sua bellezza colpì Debuissou come una scure. Dimenticò l'assalto alla Bastiglia, la marcia della fame degli ottantamila, la fine della Gironda, la sua ultima cena, un morto sulla tavola, Saint-Just, l'angelo nero, Danton, la voce della rivoluzione, Marat piegato sul pugnale, la mandibola rotta di Robespierre, il suo urlo quando il boia gli tolse la benda, il suo ultimo sguardo compassionevole sul giubilo della folla. Debuissou afferrò l'ultimo ricordo che non l'aveva ancora abbandonato: una tempesta di sabbia davanti a Las Palmas e una manciata di grilli che erano caduti con la sabbia sulla nave e che accompagnarono la traversata dell'Atlantico. Per difendersi dalla tempesta di sabbia Debuissou si era rannicchiato, si sfregava gli occhi per togliere la sabbia, si turava le orecchie per non sentire il canto dei grilli. Poi il tradimento si gettò su di lui come un cielo, la gioia delle grandi labbra un'aurora], p. 75

<sup>184</sup> [Tradiamo ciò che dimentichiamo], *Geld für Spanien*, in Id., *Werke. I: Die Gedichte*, a cura di F. Hörnigk, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1998, p. 248.

tradimento si insinua nella coscienza di Debuissou alla vista della bellezza del mondo: è davanti alla possibilità di «prendere parte alle messi di questa vallata» che l'emissario della Convenzione decide di tornare in grembo alla famiglia, nel pieno godimento dei suoi diritti ereditari – anche se è del tutto assente, in Seghers, l'equazione tradimento = oblio.

Abbiamo visto come la rielaborazione della novella di Seghers si limiti, a conti fatti, all'amplificazione di tre motivi narrativi: la consegna della lettera ad Antoine da parte del marinaio; l'arrivo di Debuissou, Sasportas, e Gaullodec nel porto di Port Royal; il tradimento di Antoine in seguito ai cambiamenti politici in campo francese (la presa del potere da parte di Napoleone).<sup>185</sup> L'elaborazione di alcuni motivi tratti dal romanzo di Anna Seghers *Das Licht auf dem Galgen*, annunciata “pubblicamente” nel paratesto, è d'altra parte messa in secondo piano, se non sopravanzata, dall'assimilazione di numerosi altri testi: i già citati *Die Massnahme* di Brecht e il Vangelo di Giovanni, ma vengono esplicitamente incorporati anche *Dantons Tod* di Georg Büchner e *Premier Amour* di Beckett. Sappiamo che da sempre le relazioni intertestuali sono particolarmente importanti per il teatro, in cui si “inventa” poco e si “rielabora” molto (l'unico soggetto tratto dalla storia nel teatro classico greco è quello dei Persiani di Eschilo).<sup>186</sup> Ma nel caso di Müller la rielaborazione va molto oltre, siamo di fronte a una sorta di eccesso intertestuale, a una dichiarata “testofagia”. Come se il testo di Seghers, l'ipotesto principale, venisse sottoposto a una operazione chirurgica invasiva, a un innesto di materiali testuali eterogenei e poi provvisoriamente richiuso, nell'attesa di un eventuale crisi di rigetto.

---

<sup>185</sup> Cfr. Norbert Otto Eke, *Heiner Müller*, Reclam, Stuttgart, 1999, p. 200.

<sup>186</sup> Cfr. Genette, *Palinsesti*, cit., p. 107 e p. 134.

Gli elementi di differenziazione del testo di Müller rispetto all'ipotesto di Seghers finora individuati si possono così riassumere:

- maggiore resistenza opposta da Antoine nei confronti del latore della lettera;
- carattere traumatico dell'atto del ricordo (apparizione dello spettro);
- focalizzazione sul motivo del tradimento su cui si chiude il testo;
- inserimento massiccio di altri intertesti (o ipotesti, o sottotesti);

a questi si possono aggiungere altri elementi. Innanzitutto, se il testo di Seghers inizia con il ricordo suscitato dalla consegna della lettera e finisce (come abbondantemente visto) con considerazioni sul dovere di ricordare (commemorare) i vinti del passato in funzione dei vincitori del futuro, in Müller il testo finisce con il tradimento e la conseguente perdita di memoria di Debuissou, tracciando così «un percorso molto chiaro che inizia con un personaggio che recupera la memoria per concludersi con un altro che la perde»: <sup>187</sup> è il processo di stesso di trasmissione lineare della memoria che viene a mancare. <sup>188</sup> Il nesso tra passato e presente è saltato: «Aber hier ist etwas Leer, das hat gelebt», pronuncia Antoine dopo avere ammesso la propria identità: nient'altro che la constatazione della presenza di un'assenza, ovvero quello che Ricouer chiama il paradosso di base della memoria [INTEGRARE],

---

<sup>187</sup> Tito Piscitelli, *Ricordo di una missione*, in Fiorentino (a cura di), *Per un teatro pieno di tempo*, cit., p. 80.

<sup>188</sup> Cfr. Inauen: «Obwohl er eingewilligt hatte, seine Identität gegenüber dem ihn suchenden Seemanns zuzugeben, kann Antoine also nicht die Rolle des Empfängers und des Vermittlers spielen, die ihm A. Seghers verliehen hatte», in Id., *Dramaturgie der Erinnerung*, cit., p. 63 [Nonostante abbia accettato di rivelare la sua identità al marinaio che lo cerca, Antoine non può svolgere il ruolo di destinatario e di mediatore che Seghers gli ha attribuito].

ciò che era vivo mutato nel vuoto, nel nulla. Credo che la differenza principale tra Müller e Seghers consista proprio in questo, nell'impossibilità, cui allude il testo di Müller, di un'articolazione pacificata del passato col presente. A una prima e superficiale lettura questa differenza tra il testo di Müller e quello di Seghers si può imputare a ragioni meramente biografiche: mentre Anna Seghers scrive dall'esperienza dell'esilio e della resistenza al nazismo, facendosi portatrice di una concezione letteraria ancora intrisa delle idee della prima metà del Novecento,<sup>189</sup> Müller fa proprie le stesse istanze di Seghers, ma a partire da un'esperienza completamente diversa: si confronta con la pietrificazione delle utopie rivoluzionarie all'interno del cosiddetto socialismo reale. Mentre il nocciolo della scrittura di Seghers si può ravvisare nella trasmissione di un patrimonio di valori di generazione in generazione, una Müller scrive il necrologio di quello stesso ideale, ponendo così in questione l'origine, il mito fondativo primario su cui si basava non solo la Germania orientale, ma l'ufficialità tutta del mondo comunista: una vera e propria decostruzione letteraria di un canone culturale,

<sup>189</sup> Sul destino generazionale degli scrittori (più in generale degli intellettuali tedeschi) della prima metà del Novecento valga quanto scritto da Emmerich: «Verallgemeinernd läßt sich sagen, dass die *typische Biographie* des radikal-demokratischen oder sozialistischen Schriftstellers aus den Generationen der zwischen 1875 und 1910 Geborenen einige gesetzmäßige Züge enthält:

In der Weimarer Republik Beteiligung an der Verteidigung der Republik und der demokratischen Rechte gegen staatsautoritäre und schließlich faschistische Tendenzen;

Exilierung während dem Faschismus;

(zumeist) Rückkehr in den östlichen Teil Deutschlands und literarische

Unterstützung des Aufbaus der antifaschistisch-demokratischen Neuordnung; cfr. Id., *Kleine Literaturgeschichte*, cit., p. 41. [In senso generale si può dire che la *tipica biografia* dello scrittore radical-democratico o socialista della generazione 1875-1910 contiene alcuni tratti normativi: - Durante la repubblica di Weimar partecipazione alla difesa della repubblica e ai diritti democratici contro le tendenze autoritarie e, infine, fasciste; - Esilio durante il fascismo; - (prevalentemente) Ritorno nella parte est della Germania e sostegno letterario alla costruzione del nuovo ordine antifascista e democratico].

attuata mettendo in scena il carattere traumatico della trasmissione di una memoria che, come visto nel paragrafo precedente, costituisce il presupposto legittimante della nazione. Se una nazione si definisce in base al racconto storico che la sottende, e ai riti di commemorazione che rievocano quel racconto, Müller ci dice che quella narrazione è quanto meno lacunosa. Si tratta sostanzialmente di una decostruzione dei presupposti ideologici fondativi del mondo autodefinitosi socialista, cui viene sottratto il basamento della legittimità: il passato storico, commemorato e celebrato, è in realtà un incubo.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> Müller ha espresso la distanza generazionale tra i padri fondatori del socialismo tedesco, figli degli sconvolgimenti mondiali della prima metà del Novecento, e i loro eredi in modo indimenticabile: «Die Generation der heute Dreissigjährigen in der DDR hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität. Nicht das Drama des zweiten Weltkriegs, sondern die Farce der Stellvertreterkriege (gegen Jazz und Lyrik, Haare und Bärte, Jeans und Beat, Ringelsocken und Guevara-Poster, Brecht und Dialektik). Nicht die wirklichen Klassenkämpfe, sondern ihr Pathos, durch die Zwänge der Leistungsgesellschaft zunehmend ausgehöhlt. Nicht die grosse Literatur des Sozialismus, sondern die Grimasse seiner Kulturpolitik: den verzweifelten Rückgriff unqualifizierter Funktionäre auf das 19. Jahrhundert, als der Gegner noch “gesund” war, die andere zählige Kinderkrankheit der sozialistischen Frühgeburt. (Ein Staat, der sich als revolutionär versteht, muß su seinem ersten Bedürfnis die Kritik der Bedürfnisse machen. Aber solange die Leitung vorwiegend von oben nach unten Strom führt, wird das Verdikt immer wieder gerade auf neue Bedürfnisse fallen)»: *ibidem*, p. 15. [La generazione dei trentenni d’oggi non ha vissuto il socialismo come speranza nell’altro, ma come realtà deformata. Non il dramma della seconda guerra mondiale, ma la farsa delle guerre di rappresentanza (contro il jazz e la lirica e le barbe e i capelli lunghi, contro i jeans e il beat, calze a strisce e poster di Guevara, Brecht e la dialettica. Non le vere lotte di classe, ma il loro pathos, sempre più svuotato dalle costrizioni dell’efficienza. Non la grande letteratura del socialismo, ma le smorfie della sua politica culturale: il disperato ricorso, da parte di funzionari incompetenti, al XIX secolo, quando il nemico era ancora “sano”, le altre resistenti malattie infantili del parto prematuro del socialismo. (Uno stato che voglia dirsi rivoluzionario deve avere come primo bisogno la critica dei bisogni. Ma finché la direzione sarà orientata principalmente dall’alto verso il basso, il verdetto ricadrà sempre sui nuovi bisogni).

#### *4. Fine del mito della rivoluzione: Mauser e Darkness at Noon*

I comunisti sparavano di più, e guastavano con mano più pesante; ma noi avevamo più vivo il senso delle conseguenze dei guasti e degli spari. Loro avevano comandanti e commissari già sposati a una dottrina generale sull'uomo, e la società, e la guerra in genere, e questa in specie; avevano alle spalle tutto l'impianto del comunismo internazionale, che è certo uno degli impianti più impressionanti del mondo (però non l'avevano mica fatto loro).

Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*

Per approfondire il tema della critica al mito della rivoluzione vorrei proporre un confronto tra un dramma di Müller, *Mauser*, e un romanzo di Arthur Koestler, *Darkness at noon*.

*Mauser* ruota attorno alla questione della violenza al servizio della rivoluzione, della sua necessità e delle sue conseguenze: nei primi anni Venti, nella giovane Unione Sovietica, un cekista (chiamato semplicemente A nel testo) è imputato davanti al tribunale del popolo, dietro il cui incarico ha finora ucciso i “nemici della rivoluzione”. Il suo predecessore, B, dopo avere somministrato la morte, è stato a sua volta dichiarato “nemico della rivoluzione”, ed è stato ucciso. La sua colpa consiste nell'aver lasciato scappare dei contadini che aveva l'incarico di uccidere – quindi degli appartenenti a quella classe in nome della quale la rivoluzione autolegittima il suo lavoro di distruzione. Questo evento ha fatto insorgere in lui dubbi (intollerabili dal punto di vista del tribunale) sul suo compito. Ora anche A ha dubitato del suo lavoro di uccisore professionale: avere somministrato la morte con una macchina (la pistola Mauser, che dà il nome al dramma), ha fatto di lui stesso una macchina. Prega

così il partito di farlo recedere dal suo incarico, ma inutilmente: se non è più in grado di servire la rivoluzione, deve morire egli stesso:

A Ich habe meine Arbeit gemacht.  
CHOR Tu deine letzte.  
A Ich habe getötet für die Revolution.  
CHOR Stirb für sie.  
A Ich habe einen Fehler begangen.  
CHOR Du bist der Fehler.  
A Ich bin ein Mensch.  
CHOR Was ist das.  
A Ich will nicht sterben  
CHOR Wir fragen dich nicht, ob du sterben willst.  
Der Wand in deinem Rücken ist die letzte Wand  
In deinem Rücken. Die Revolution braucht dich nicht mehr  
Sie braucht deinen Tod. Aber eh du nicht Ja sagst  
Zu dem Nein, das über dich gesprochen ist  
Hast du deine Arbeit nicht getan.  
Vor den Gewehrläufen der Revolution, die deinen Tod braucht  
Lern deine letzte Lektion. Deine letzte Lektion heisst:  
Du, der an der Wand steht, bist dein Feind und unsrer.<sup>191</sup>

Il cekista non vacilla a causa di un'improvvisa empatia con le vittime, di un inopinato sentimento di umanità che lo rende inutilizzabile per quel lavoro che «nega l'umano per produrlo»<sup>192</sup> che è la rivoluzione. È una domanda di significato ad agitarlo, che viene formulata in questo modo: «Wozu das Toten und wozu das Sterben / Wenn der Preis der Revolution die Revolution ist / Die

---

<sup>191</sup> Heiner Müller, *Mauser*, in *Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*, Stuttgart, Reclam, 1988, pp. 15-16 [A Ho fatto il mio lavoro / CHOR Fai ancora quest'ultimo / A Ho ucciso per la rivoluzione / CHOR Muori per lei / A Ho commesso un errore / CHOR Tu sei l'errore / A Io sono un uomo / CHOR Che cos'è? / A Non voglio morire / CHOR Non ti stiamo chiedendo se vuoi morire. / Il muro alle tue spalle sarà l'ultimo muro / alle tue spalle. La rivoluzione non ha più bisogno di te / Ha bisogno che tu muoia. Ma finché non dirai sì / al no che è stato detto su te / non avrai fatto il tuo lavoro. / Davanti ai fucili della rivoluzione / che ha bisogno che tu muoia / impara la tua ultima lezione. Che dice: / tu che stai a quel muro, sei un nostro nemico. E tuo].

<sup>192</sup> Cfr. Fiorentino, *Heiner Müller: oltre le idee*, cit., p. 12.

zu Befreienden der Preis der Freiheit».<sup>193</sup> Si incrina la cieca e fideistica fiducia nelle leggi della storia intesa come processo dialettico e progressivo, progressiva liberazione e appropriazione dell'essenza umana che si realizza attraverso e nonostante la barbarie da essa prodotta, e che richiede il sacrificio del singolo individuo.

Già nel paragrafo precedente abbiamo visto come Müller, tra i vari ipotesti presenti in *Der Auftrag*, avesse utilizzato il dramma didattico di Brecht *Die Massnahme*. In *Mauser* questo testo costituisce il punto di riferimento principale, anzi, *Mauser* può considerarsi una riscrittura decostruttiva della legge della rivoluzione necessaria messa in scena nel testo di Brecht: la «rivoluzione come lavoro disumano ma [...] necessario affinché l'uomo [...], possa rivelarsi a se stesso ed edificare un mondo finalmente a sua immagine e somiglianza».<sup>194</sup> È interessante notare soprattutto la radicale divergenza dalla scrittura di Brecht: Müller qui si allontana dai modelli della drammaturgia discorsiva per giungere a una compattezza stilistica impressionante, «una litania martellante che trascina la verità proclamata dal teatro comunista in un vortice che fa oscillare gli ordini della rappresentazione dialettica della storia e della soggettività».<sup>195</sup> La ripetizione ossessiva, quasi *leitmotiv* dominante, del sintagma «Wissend, das Gras noch / müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt», conferisce un tono di fatalità tragica all'impianto del testo, completamente assente nell'ipotesto di Brecht (e nella dottrina comunista), tanto che la rivoluzione finisce per apparire un mito assurdo, contrario a quella stessa razionalità di cui pretendeva

---

<sup>193</sup> H. Müller, *Mauser*, cit., p. 19 [A che scopo uccidere e a che scopo morire / se il prezzo della rivoluzione è la rivoluzione / e il prezzo della libertà coloro da liberare?].

<sup>194</sup> Fiorentino, *Heiner Müller: oltre le idee*, cit., p. 12.

<sup>195</sup> *Ibidem*.

essere l'incarnazione. È comprensibile dunque il motivo per cui questo testo, secondo Fiorentino «un capolavoro assoluto del teatro, non solo tedesco, del Novecento», dopo essere stato sottoposto alla commissione censura della Germania orientale, fu giudicato con le seguenti parole: «Die Publikation und Verbreitung dieses Textes auf dem Territorium der Deutschen Demokratischen Republik ist verboten»,<sup>196</sup> censurato e condannato a non essere rappresentato per un decennio.

«Tagliare l'erba affinché rimanga verde»: se paragonato a una frase ripetuta frequentemente in un romanzo di Arthur Koestler, «l'individuo non era nulla, il partito era tutto; e il ramo che si stacca dall'albero deve seccarsi, morire»,<sup>197</sup> si potrebbe inferire che la ragione rivoluzionaria abbia spesso usato motti o similitudini provenienti dalla botanica, quando non dal mondo contadino (con l'eccezione di Stalin, che pare fosse uso ripetere spesso «non si può fare una frittata senza rompere le uova») per legittimarsi. Un modo di argomentare condiviso anche da Rubashov, il protagonista del romanzo di Arthur Koestler *Darkness at Noon*, che descrive la parabola di un rivoluzionario (Rubashov appunto), agli inizi cospiratore e agitatore internazionale, poi rivoluzionario vincente e al potere con la rivoluzione d'ottobre, e infine vittima delle purghe staliniane (ma le vicende storiche, come i personaggi, non sono mai menzionati direttamente; Rubashov potrebbe essere un Trotskji o un Bucharin, mentre Stalin viene adombrato dietro la figura in parte perturbante e in parte pagliaccesca del N.1). Il giovane Rubashov era infatti portatore di convinzioni inamovibili, di una verità storica paragonabile a quella espressa dal coro in Mauser:

Tu e io possiamo commettere degli errori, ma non il Partito. [...]

<sup>196</sup> Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, cit. p. 258.

<sup>197</sup> Arthur Koestler, *Darkness at Noon*, p. 48.

Il Partito è l'incarnazione dell'idea rivoluzionaria nella Storia. La Storia non conosce né scrupoli né esitazioni. Scorre, inerte e infallibile, verso la sua meta. A ogni curva del suo corso lascia il fango che porta con sé e i cadaveri degli affogati. La Storia sa dove va. Non commette errori. Colui che non ha una fede assoluta nella storia non è nelle file del Partito.<sup>198</sup>

E anche quando cade in disgrazia e viene arrestato, all'inizio della sua carcerazione il suo credo non cambia. Sembra accettare il suo destino, consapevole della necessità della sua eliminazione e della macabra "turnazione" che spetta agli ex leader del movimento rivoluzionari. Anche davanti all'estremamente concreta possibilità di essere messo a morte sembra mantenere il gelido rigore dell'astrazione, per cui la morte individuale è vista come un accidente, come una logica e del tutto accettabile soluzione dei dissidi politici. Ma un evento provoca in lui una trasformazione totale del suo essere, avviando un processo di de-ideologizzazione. Rubashov, chiuso nella sua cella, sente che nel corridoio del carcere viene trascinato un uomo, che urla in modo disumano il nome di Rubashov stesso: si tratta di un vecchio compagno di lotta, un marinaio di nome Bogrov. Questa visione innesca in lui il cambiamento fondamentale:

«Rubashov, Rubashov...». Quell'ultima invocazione si era impressa incancellabilmente nella sua memoria acustica. L'immagine ottica era meno precisa [...]. Che cosa avevano fatto a quel robusto marinaio per trargli di strozza quel gemito fanciullesco? [...] [La morte] aveva sempre rappresentato per lui un avvenimento astratto. Ora, con la nausea che gli torceva lo stomaco e gli ricopriva la fronte di sudore freddo, il suo modo di pensare trascorso gli sembrava pura follia.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 158.

Ha così inizio un percorso che dall'astrazione ideologica conduce Rubashov alla scoperta dell'individuo; un processo di resipiscenza che viene condensato in queste parole: «Abbiamo portato al popolo la verità ed essa suona nelle nostre mani come una sferza [...] Abbiamo portato la promessa del futuro, ma la nostra lingua balbettava e ringhiava».<sup>200</sup>

Come in *Mauser* l'ordine di uccidere i contadini, qui è il lamento dell'ex compagno a costituire il granello di polvere che arresta l'ingranaggio della cieca obbedienza; come in *Mauser* il cekista arrivava a perorare la causa dei suoi accusatori, immolandosi nell'urlo finale «Tod der Feinden der Revolution»,<sup>201</sup> anche in *Darkness at Noon* è presente uno sviluppo simile. Dopo avere sentito il lamento del marinaio, l'imputato Rubashov viene portato al cospetto del suo accusatore che, sotto sotto, sta tentando di salvarlo dalla propria coscienza, quindi di salvarlo *tout court*. A lui Rubashov rinfaccia di avere eretto in nome della felicità futura uno dei più brutali sistemi di potere mai apparsi sulla terra, di avere imposto «nell'interesse delle future generazioni, privazioni così tremende alla presente che la lunghezza media della sua vita è stata abbreviata di un quarto»; di spingere «a staffilate le masse gementi del Paese verso una futura felicità teorica, che solo noi possiamo vedere». Ivanov, questo il nome dell'accusatore, per nulla colpito dall'eloquente descrizione di Rubashov, risponde con un esempio che ormai abbiamo imparato a conoscere: «E con ciò? Non ti sembra meraviglioso? *Strappiamo al genere umano la vecchia pelle e gliene diamo una nuova*» (corsivo mio). Ancora una volta, una metafora tratta dal mondo naturale, dal più nudo biologismo, viene utilizzata per legittimare gli esperimenti di ingegneria sociale che, nel pensiero dell'accusatore, vengono

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>201</sup> Heiner Müller, *Mauser*, cit. p.

giustificati in questo modo: come ci potrebbe esimere «dal sacrificare qualche centinaio di migliaia di uomini per il più promettente esperimento della Storia?». <sup>202</sup> Ogni considerazione di Ivanov verte su una necessità superiore in nome della quale sacrificare qualsiasi scrupolo di ordine morale:

Hai mai letto gli opuscoli di qualche società contro la vivisezione? Oh, ti squassano, ti spezzano il cuore. Quando vi si legge di come qualche povero cucciolo, a cui viene estratto il fegato, gema e lecchi la mano del suo tormentatore, si resta nauseati e dolenti come lo sei rimasto tu questa notte. Ma se questa gente dovesse spuntarla, noi non avremmo sieri contro il colera, il tifo o la difterite. <sup>203</sup>

Alla fine del colloquio, Rubasciov è tentato di firmare la confessione che gli salverebbe la vita – gesto che il suo inquisitore desidera ardentemente («Sei già quasi convinto che firmerai. Se non vorrai farlo, sarà per viltà morale. La viltà morale ha già portato molto al martirio»). L'eco del lamento di Bogrov, che aveva innescato un processo di resipiscenza e di ripensamento, si fa un po' più flebile. Una volta tornato in cella, Rubasciov si sente «vuoto, come succhiato e nello stesso tempo sembrava che un gran peso gli fosse stato tolto dal cuore». Il passaggio all'indietro libero segnala un mutamento nella volontà di Rubasciov, la possibilità di cedere davanti alle richieste del tribunale, e quindi di alleggerire la sua posizione personale, si materializza in una sorta di auto-assoluzione: «Il patetico appello di Bogrov aveva perso, nella sua memoria, un po' della sua nitidezza acustica. Chi avrebbe potuto chiamarlo tradimento se, invece che a un morto, si teneva fede a un vivo?». Viene adombrato qui un conflitto tra ciò che è passato (Bogrov è ormai certamente morto) e ciò che ancora vive,

---

<sup>202</sup> Koestler, *Darkness at Noon*, cit., p. 179.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 180.

cioè lo stesso Rubashov, tentato di rinnegare ciò che fino a un momento prima aveva scosso così profondamente la sua coscienza. Come nel finale di *Der Auftrag*, analizzato nel precedente paragrafo, anche qui il tradimento è sinonimo di un'affermazione di diritto del presente sul passato, quindi una forma di oblio. Rubasciov, contemplando la possibilità di cedere, di confessare i suoi (immaginari) crimini controrivoluzionari in pubblico, contempla allo stesso tempo la possibilità che il lamento di Bogrov si perda nel vuoto, non venga raccolto da colui a cui è stato indirizzato, abbandonandolo così nella sua irrisolta incompiutezza. Ma lui, Rubasciov, potrebbe ancora dare un senso a quel lamento: potrebbe, in un processo pubblico di cui tutti conosceranno in anticipo il verdetto, spendersi in un'allocuzione finale in cui, portato dalle ali della retorica che padroneggia indiscutibilmente bene, denunciare lo spietato potere personale cui sono ridotti gli ideali che avevano animato la rivoluzione ai suoi inizi... Ma non lo farà. Anzi, arriverà a convincersi dell'ineluttabilità e della legittimità del potere del N. 1 (Stalin ovviamente), e si autoaccuserà davanti a tutti. Nel conflitto tra uomo e umanità, sottotesto di tutto il dialogo tra il prigioniero e il carceriere, si finisce per tradire comunque: se si sceglie "l'uomo", si tradisce l'ineluttabilità logica del presente stato delle cose che lo stesso Rubasciov ha contribuito a generare; se si sceglie "l'umanità", si tradisce il lamento del singolo, irripetibile, sofferente uomo individuale, il cui urlo lacera la coscienza di Rubasciov e lo fa dubitare di tutta la sua vita precedente: come se, alla fine, che si tenga fede a un vivo invece che a un morto, fosse sempre e comunque tradimento.

Sia in Mauser che nel romanzo di Koestler è messo in scena lo stesso dissidio tra individuo e ragione rivoluzionaria, le sue costrizioni e le sue intollerabili conseguenze. Come abbiamo visto,

parte di questo conflitto ruota attorno a una metaforica attinente al mondo fisico: tagliare l'erba e i rami secchi, strappare le pelle, tutte locuzioni che designano la centralità della corporeità nel meccanismo di affermazione dell'ideologia; e così è il corpo spersonalizzato del cekista A che diventa macchina di morte che a sua volta teme la dissoluzione e la morte, come il dolore inflitto al corpo del marinaio a destare dubbi nella coscienza di Rubashov. Questo è un punto centrale del teatro di Müller: «Corpi e il loro conflitto con le idee vengono gettati sulla scena. Fintanto che ci sono idee, ci sono ferite, idee provocano ferite».<sup>204</sup> Ma, si potrebbe aggiungere, il conflitto con le idee non provoca soltanto ferite: anche il tradimento, è una forma della corporeità, uno scivolamento nel piacere dei sensi come in *Der Auftrag*, o la tentazione di sottrarsi al dolore come in *Darkness at Noon*. Il tradimento, quindi l'oblio, è innanzitutto una concessione alla corporeità. Come scrive Fiorentino, protagonista di Mauser è

il corpo catturato e messo a morte dalla macchina biopolitica della rivoluzione o della guerra. La scrittura accoglie l'urlo della vita straziata dal *logos* ideologico – e idealistico – per farne una pietra dello scandalo e, soprattutto, per rivelare in esso la fonte possibile di un'energia che la soggettività può utilizzare per tirarsi fuori dal testo delle idee che la costituisce e la espropria nello stesso momento. Poiché se è vero che la voce della carne dolente è un prodotto delle idee che si incidono sul corpo per diventare realtà, è anche vero che – proprio per questo – essa segna un limite e una sospensione del potere delle idee. Il dolore del corpo ferito dall'idea è una verità dell'esperienza che nessuna idea può relativizzare.<sup>205</sup>

In questo paragrafo mi ero posto l'obiettivo di un'analisi del modo in cui Müller procede alla decostruzione del mito della

---

<sup>204</sup> Müller, *Gesamelte Irrtümer 2*, cit., p. 10.

<sup>205</sup> Fiorentino, *Heiner Müller: oltre le idee*, cit., p. 12.

rivoluzione che, alla luce di quanto emerso nell'analisi dell'opera di Seghers, ho interpretato come vero e proprio mito fondativo nazionale. Nel prossimo paragrafo vorrei proseguire in una disanima più approfondita della drammaturgia della memoria di Müller, a partire dagli elementi emersi nell'analisi delle differenze tra il romanzo di Seghers e il dramma di Müller, *Der Auftrag*.

## TERZO CAPITOLO

### TRA MEMORIA E OBLIO

Werner Hendrik ha proposto un'interpretazione complessiva di Müller all'insegna del rapporto edipico. I suoi stilemi – la rielaborazione intertestuale, la citazione, l'ossessione per il tema del tradimento – così come i contenuti formerebbero un corpus letterario edificato sul conflitto paterno – tanto che lo studioso suggerisce di leggere nel nome “tradimento” (*Verrat*) un anagramma del nome “padre” (*Vater*). Lo scritto sarebbe il mezzo tramite cui abbattere il fantasma del padre nell'ordine simbolico, esorcizzando il sentimento di colpa:<sup>206</sup> secondo Hendrik in questo modo si spiegherebbe l'ossessione intertestuale di Müller, l'uso strenuo della rielaborazione e della citazione, riconducibili interamente a una *Psychotisierung* del testo. Le opere di Müller – da questa prospettiva considerate fuori da un sviluppo evolutivo in quanto ruotanti sempre attorno allo stesso nucleo traumatico – rimanderebbero così a concetti inerenti la memoria, che corrisponderebbero strutturalmente al materiale traumatico.<sup>207</sup> Un'interpretazione come questa, completamente incentrata sul rapporto edipico e sul trauma individuale, è senza dubbio

---

<sup>206</sup> L'evento concreto generatore del senso di colpa, la scena primaria a cui fare riferimento è l'arresto del padre avvenuto nel 1933, raccontato da Müller stesso nella sua autobiografia: «Ich hatte ein kleines Extrazimmer, lag da im Bett, es war morgens, ziemlich früh, fünf, sechs Uhr. Ich wurde wach, Stimmen und Gepolter nebenan. Sie schmissen Bücher auf den Boden, säuberten die Bibliothek von lonker Literatur. Ich sah durchs Schlüsselloch, dass sie meinen Vater schlugen. Sie waren in SA-Uniformen, meine Mutter stand daneben. Ich habe mich wiedere ins Bett gelegt und die Augen zugemacht. Dann standen sie in der Tür. Ich sah blinzelnd nur den Schatten der beiden etwas kräftigeren SA-Männer, dazwischen klein den Schatten meines Vaters, und habe mich schlafend gestellt, auch als mein Vater meinen Namen rief». Cfr. Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, cit., pp. 18-19.

<sup>207</sup> Cfr. Werner Hendrik, *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*, cit., pp. 7-9.

limitativa, ma aiuta a comprendere il ruolo fondamentale che, nella drammaturgia di Müller, svolgono gli ipotesti, cioè i codici assimilati nei più vari modi: citazioni, rielaborazione ecc. Si può senza timore affermare che al passato ricordato, nei testi di Müller, vengono conferite le marche di una memoria traumatica, uguale se collettiva o individuale; Müller stesso ha più volte definito il suo teatro come fondato sulla “risurrezione dei morti”. La tesi di Hendrik si potrebbe allora completare e integrare in questo modo: la scrittura di Müller sarebbe equivalente a una necromanzia privata, generata dall’attualizzazione retrospettiva di traumi appartenenti alla vita individuale, che la memoria dei testi collega a una configurazione del passato colpevole del collettivo. L’intertestualità fungerebbe così da legame trauma privato e collettività, situando la prassi artistica tra tempo privato e tempo della storia.

Ma si apre qui un problema di non poco momento: in quale misura è lecito assimilare la memoria collettiva a quella individuale? È un paragone accettabile per il suo valore euristico o un accostamento illegittimo? Ricordo al proposito le parole di Jan Assmann:

i gruppi e le nazioni non “possiedono” una memoria propria, ma la acquisiscono sotto forma di simboli che costituiscono il “supporto esterno” delle memorie individuali dei singoli membri [...] Attraverso il necessario riferimento esterno del ricordo non si costruiscono “analogie” fra memoria individuale e memoria collettiva, ma si crea continuità tra l’interno e l’esterno, fra me e il gruppo. Fra me che ricordo e che sono portatore di memoria e un mondo esterno di simboli che, per esempio, mi ricordano la mia terra d’origine – e quindi fra memoria individuale e cultura del ricordo collettivo – esiste un rapporto fondato sull’interazione e non sull’analogia.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Jan Assmann, *Memoria e mitologia politica*, in E. Agazzi e V. Fortunati (a cura di), *Memorie e saperi*, cit., pp. 696-697.

Pur senza farne menzione, Assmann qui riprende e approfondisce, da un lato, una tesi portante della semiotica della cultura degli studiosi sovietici Lotman e Uspenskji, che, coniando la celebre definizione di cultura come «memoria non ereditaria del collettivo», si fanno portatori di un'interpretazione della cultura in analogia con il meccanismo individuale della memoria, cioè come un congegno collettivo per conservare ed elaborare informazione;<sup>209</sup> mentre dall'altro, l'accento alla dimensione esterna della memoria si rifà alle teorizzazioni di Halbwachs già prese in considerazione precedentemente (cfr. *supra*). Seguendo questa linea interpretativa, quella dell'analogia-interazione tra memoria individuale e collettiva che abbiamo visto essere importante ai fini della comprensione del lavoro letterario di Müller, bisogna fare un ulteriore passo, e spingersi a chiedersi se anche i traumi e le patologie della memoria individuale possono trovare una concettualizzazione a livello collettivo? Per rispondere a questa domanda tenterò una disanima di un testo fondamentale di Heiner Müller, *Germania 3: Gespenster am toten Mann*.

---

<sup>209</sup> Cfr. al riguardo C. Segre, *Avviamento allo studio del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 140 ss.

## 1. Spettri del passato: «Germania 3»

Se un giorno la storia aprirà i suoi  
sepolcri, il dispotismo potrà ancora  
morir soffocato alle esalazioni dei nostri  
cadaveri

George Büchner, *Dantons Tod*

A metà degli Ottanta Müller cominciò a riflettere sulla possibilità di scrivere una *pièce* su Stalingrado, in cui far rientrare anche l'assassinio di Rosa Luxemburg e il muro di Berlino. Contestualmente sviluppava idee per un altro progetto, *Doppelkopf Ein Feindbild*, il cui nucleo sarebbe consistito nella rappresentazione farsesca di Hitler e Stalin, sulla falsariga del conflitto tra fratelli nemici presente nei *Sette contro Tebe* di Eschilo. Questi e altri sono i materiali che successivamente confluiranno in *Germania 3*, ultimo testo scritto da Müller e di cui non vide mai la messa in scena, e che Joachim Fiebach descrive in questo modo:

Noch einmal ein kritischer Versuch gegen das Vergessen [...], gegen das Überdecken, Verdrängen, Abschneiden weitläufigen, kontextualer Lanzeitsgeschichteerfahrungen und Denk-Möglichkeiten [...] deren Ansatz es war, deutsche Gegenwart in engeren Sinne von ihrer direkten Vorgeschichte her zu sehen.<sup>210</sup>

Credo che questo dramma incarni alla perfezione la definizione, coniata per il teatro di Müller, di postdrammaturgia: gli accostamenti storici inusitati e fulminei, l'assemblaggio di materiali fra loro i più eterogenei, parimenti tratti dal patrimonio letterario (citazioni da *Tod Empedokles* di Hölderlin, *Prenz von Homburg* di Kleist, *Leben des Galilei* di Brecht, *Coriolanus* di

---

<sup>210</sup> Joachim Fiebach, *Nach 1989*, in Lehmann, Hans-Thies e Primavesi, Patrick (a cura di), *Heiner Müller Handbuch*, cit., p. 20.

Shakespeare e altri) come dalla storia (assedio di Stalingrado e altri momenti della seconda guerra mondiale), contribuiscono alla disgregazione del *continuum* drammatico facendo proliferare il senso in più direzioni, sviandolo verso tracciati molteplici.<sup>211</sup> Nella prima scena, intitolata *Nächtliche Heerschau* (parata militare notturna) viene abbozzato la problematica fondazione e l'ancor più problematica esistenza di uno stato come la DDR, nato dalle macerie della seconda guerra mondiale e organizzato e diretto secondo il modello dell'Unione Sovietica staliniana:

*Nacht Berliner Mauer Thälmann und Ulbricht auf Posten*

THÄLMANN Das Mausoleum des deutschen Sozialismus. Hier liegt er begraben. Die Kränze sind aus Stacheldraht, der Salut wird auf die Hinterbliebenen abgefeuert. Mit Hunden gegen die eigne Bevölkerung. Das ist die rote Jagd. So haben wir uns das vorgestellt in Buchenwald und Spanien.

ULBRICHT Weisst du was bessres.

THÄLMANN Nein.

ULBRICHT Wenn du das Ohr an den Boden legst, kannst du sie schnarchen hören, unsre Menschen, Fickzellen mit Fernheizung von Rostock bis Johannegeorgenstadt, den Bildschirm vorm Schädel, den Kleinwagen vor dem Tür. Schüsse. Leuchtspur: Wieder einer. Hoffentlich ist es nicht mein Abschnitt.

Soldaten mit einem jungen Flüchtling

---

<sup>211</sup> Il gioco intertestuale è presente sin dal titolo: *Gespenster am toten Mann* è anche il titolo di un romanzo di Paul C. Ettighoffers, ambientato durante la prima guerra mondiale. In una delle scene chiavi del testo, che racconta del trauma subito dall'euforica generazione del 1914 nella guerra di trincea, il narratore descrive una vicenda risalente alla primavera del 1917, nei pressi dell'«altezza 295», un colle situato davanti a Verdun e ribattezzato «l'uomo morto», *Toten Mann* appunto: un presagio di morte che si avvererà per tutti, tranne che per il narratore. L'insensatezza della guerra fa impazzire un sottufficiale, che «vede» i caduti in battaglia aggirarsi attorno all'«uomo morto» come fantasmi: «Einjährige seid ihr, na, da müsst ihr doch wissen, dass die Seelen der toten Soldaten noch lange nach der Schlachten in der Luft schweben und sich dort bekämpfen [...]. Das habt ihr doch sicher in der Schule gelernt. Nun, soeben habe ich die hier Gefallenen gesehen. Sie haben sich mit Handgranaten, mit Gewehren und mit Spaten bekämpft, dort, in der Luft, über dem toten Mann [...]», cfr. Paul C. Ettighoffers, *Gespenster am toten Mann*, Köln, 1931, p. 249; cfr. anche Norbert Otto Eke, *Heiner Müller*, Stuttgart, Reclam, pp. 248-249.

ULBRICHT Was hast du verloro bei den Kapitalisten. Was sollen wir noch in euch hineinstopfen.

FLÜCHTLING Das nächste Mal besser.

ULBRICHT In drei Jahren vielleicht. Schafft ihn weg.

THÄLMANN Ein Genosse im Buchenwald hat mir von Spanien erzählt. Wie sich ihm der Magen umgedreht hat nach der Schlacht bei Teruel, als er die toten Marokkaner herumliegen sah, zerfetzt von unseren Granaten, ein Sieg. Woher sollten sie wissen, wer ihre Feinde sind.

ULBRICHT Er ist nicht tot. Er kanns noch lernen.

THÄLMANN Im Gefängnis. Was haben wir falsch gemacht.<sup>212</sup>

In questa prima scena si rivela tutta la capacità di Müller di condensare, in poche battute di dialogo, un intero orizzonte storico: la putrefazione del socialismo reale e dell'utopia che lo sosteneva, i suoi presupposti storici, o meglio: i suoi bastioni ideologici, non più compresi dalla generazione che tentava di scappare da Berlino est. «Was haben wir falsch gemacht», la domanda di Thälmann con cui si chiude la scena, delinea la problematica di fondo del testo: una visitazione retrospettiva di un tragico fallimento.

---

<sup>212</sup> Heiner Müller, *Germania 3. Gespenster am toten Mann*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, p. 61. [ *Notte muro di Berlino Thälmann e Ulbricht di sentinella.* / THÄLMANN Il mausoleo del socialismo tedesco. Qui giace sepolto. Le corone sono di filo spinato, le salve d'artiglieria per quelli che sono rimasti. Con i cani contro la propria gente. Questa è la caccia rossa. Ce lo siamo proprio immaginato così a Buchenwald e in Spagna. / ULBRICHT Conosci qualcosa di migliore. / THÄLMANN No. / ULBRICHT Se metti l'orecchio al suolo la puoi sentire russare, la nostra gente, dentro celle da riproduzione con riscaldamento centrale, la testa davanti alla televisione, l'utilitaria davanti alla porta. *Spari. Scia luminosa.* Ancora uno. Speriamo che non sia il mio settore. / *Soldati con un giovane fuggiasco* / ULBRICHT Che osa ti sei dimenticato dai capitalisti. Che cosa dobbiamo ancora ficcarvi in testa. / FLÜCHTLING La prossima volta andrà meglio. / ULBRICHT Tra tre anni, forse. Portatelo via. / THÄLMANN A Buchenwald, un compagno mi raccontò della Spagna. Di come gli si rivoltò lo stomaco dopo la battaglia di Teruel quando vide i marocchini morti sparpagliati a terra, distrutti dalle nostre granate, una vittoria. Come potevano sapere chi erano i loro nemici. / ULBRICHT Non è morto. Può ancora imparare. / THÄLMANN In prigione. Che cosa abbiamo sbagliato].

A partire da questa scena, avvio e sorta di punto di fuga retrospettivo dell'intero dramma, è tutto un susseguirsi di scene tra loro irrelate, che mescolano eventi e personaggi storici senza soluzione di continuità, infrangendo così la logica consecutiva degli eventi rappresentati: subito dopo la scena di apertura entra in scena il “personaggio storico” Stalin, la cui presenza testuale, affidata a un lungo e grottesco monologo, oltre a costituire una delle prime, implicite risposte alla domanda iniziale («Was haben wir falsch gemacht»), ci pone davanti al ripetersi di un *topos* già visto in Müller, quello della necessaria violenza imposta dal compito di costruzione del “nuovo”:

STALIN [...] Wie soll ich  
Die träge Masse Russland im Genick  
Den neuen Menschen schaffen, wenn der alte  
Nicht liquidiert, Gestern für dein Morgen.  
Das Massengrab geht mit der Zukunft schwanger  
Menschen aus neuem Fleisch sind was die Zeit braucht<sup>213</sup>

Si tratta di parole che sottendono un pensiero apparentabile a quanto già visto prima in relazione a *Mauser* e a *Darkness at Noon*, cioè un pensiero che promuove la legittimazione (e la pratica) della violenza nel presente per un fine futuro: come abbiamo già visto, si tratta di una concezione storica, questa, interpretabile come conseguenza del desiderio della modernità di «cancellare tutto ciò che è venuto prima in modo da raggiungere un punto di partenza radicalmente nuovo», una concezione che nel Novecento conosce una spinta degenerativa impressionante, come se i totalitarismi del XX secolo imprimevano all'idea ottocentesca di progresso un'accelerazione e una deformazione tali da arrivare al paradosso del sacrificio dell'umanità nel nome dell'umanità. Non occorre soffermarsi oltre sugli esiti tragici di questa vicenda,

---

<sup>213</sup> Heiner Müller, *Germania 3*, cit., p. 63

sugli orrori ma anche sulle (iniziali) speranze da essa suscitata. Ciò che importa è riuscire a inquadrare il modo in cui la drammaturgia di Müller si faccia, in qualche modo, carico di questi esiti, e si occupi di riconsiderarli in modo sintomatologico. Si leggano le sue parole:

Marx spricht vom Alpdruck toter Geschlechter, Benjamin von der Befreiung der Vergangenheit. Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.<sup>214</sup>

È qui presente una concezione del teatro che va molto oltre le dichiarazioni di poetica. Abbiamo già visto il modo in cui il teatro di Müller porta a compimento questo «dialogo coi morti», e cioè tramite il ricorso al topos teatrale dell'apparizione dello spettro, del fantasma. La citazione dal celebre *18 Brumaio di Luigi Bonaparte* di Marx è un indizio che permette di comprendere più a fondo ciò il significato e l'uso di questo topos: se la rivoluzione sociale sarebbe dovuta consistere nella realizzazione trasparente della ragione universale, sgravata da qualsiasi legame con il passato (occorreva «trarre la propria peosia dal futuro», nelle parole di Marx), secondo Müller il vero compito rivoluzionario rivoluzionario consiste ora nella riconoscimento e nell'accettazione (ciò che il drammaturgo chiama «dialogo») dei morti, cioè della irriducibile ipoteca del passato sul presente.

---

<sup>214</sup> Heiner Müller, *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller*, in Id., *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1990, p. 68. [Marx parla dell'incubo delle generazioni di morti, Benjamin della liberazione del passato. Il morto non è morto nella storia. Una delle funzioni del teatro è l'evocazione dei morti – il dialogo coi orti non si può interrompere, finchè non ci consegnano quel futuro che è stato sepolto con loro]

L'incubo delle generazioni di morti, che Marx, nel 18 brumaio, invitava a dimenticare, va ora affrontato.<sup>215</sup>

Se dal punto di vista della forma drammaturgica Müller può essere considerato un grande innovatore, occorre rilevare che la relazione, genericamente intesa, tra teatro e memoria è radicata e diffusa nel teatro occidentale. Già Peter Szondi, nel suo ancora fondamentale studio *Theorie des modernen Drama*, aveva parlato di drammaturgia del ricordo in relazione al teatro di Arthur Miller,<sup>216</sup> alle cui radici c'è la grande lezione del naturalismo di

---

<sup>215</sup> Cfr. Frank-Thies Lehman, *Heiner Müller's Spectre*, [...]. Jacques Derrida chiosa ironicamente in questo modo l'atteggiamento di Marx nei confronti del gravame del passato, scrivendo che per Marx «il fantasma deve essere nulla, nulla *tout-court* (non-essente, non-effettività, non-vita) o nulla immaginario», mentre a causa dei suoi successori «marxisti», ovunque ne abbiano tratto, praticamente, concretamente, in maniera terribilmente effettiva, massiva e immediata, le conseguenze politiche, si sarebbero prodotti «milioni e milioni di fantasmi supplementari che in noi non smettono di protestare; Marx aveva i suoi, noi abbiamo i nostri, ma le memorie non conoscono più tali frontiere. Per definizione, attraversano i muri, questi *revenants*, giorno e notte, aggirano la coscienza e saltano le generazioni», in Id., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova internazionale*, Milano, Raffaello Cortina,

<sup>216</sup> Riguardo a *Death of a Salesman* scrisse Szondi: «[...] il ricordo è la nuova via (anche se nota già da tempo nel film col nome di flash-back) per introdurre il passato al di là e al di fuori del dialogo. La scena si trasforma continuamente nello spettacolo che la *mémoire involontaire* offre al commesso viaggiatore. A differenza del “processo giudiziario” di Ibsen, il ricordo accade senza che se ne parli, e quindi affatto nell'ambito formale. L'eroe si osserva nel passato ed è quindi accolto – come io che si ricorda - nella soggettività formale dell'opera. La scena mostra solo il suo soggetto epico: l'io ricordato, il commesso viaggiatore del passato, mentre parla coi suoi familiari. Questi non sono più *dramatis personae* autonome, ma appaiono riferite all'io centrale, come i personaggi proiettati della drammaturgia espressionistica. Il carattere epico di questa dramaturgia del ricordo appare evidente se la confrontiamo al “teatro nel teatro” come la conosce il dramma. [...] Il ricordo non implica solo molteplicità di luogo e di tempo, ma anche la perdita della loro identità», in Id., *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1999, p. 132. Szondi analizza il testo milleriano con il fine di dimostrarne il carattere epico (nel senso di uno svincolamento dalle rigidità aristoteliche e di un avvicinamento alla narratività romanzesca), che, nel caso di *Death of a Salesman* sarebbe

Henrik Ibsen, i cui personaggi, conformemente alla poetica naturalistica, sono oppressi e perseguitati da eventi passati che arrivano a funestare il presente.

Ma è soprattutto in un libro di Stephen Greenblatt, *Amleto in Purgatorio*, che si trovano, a mio avviso, alcune parole definitive. Greenblatt comincia con l'osservare l'importanza del ruolo dei fantasmi nel teatro shakespeariano: l'insistenza della figura del fantasma solleverebbe interrogativi insieme di natura «teologica, psicologica e teatrale, ai quali Shakespeare non dà mai una risposta definitiva [...]»<sup>217</sup>. Non si tratta soltanto dell'irruzione fantasmatica di uno spirito, ma più in generale di tutti i meccanismi psicologici, e poi testuali, legati alla retrospezione e alla premonizione e condensati nella categoria del sogno spettrale. Scrive Greenblatt:

Nel teatro come nell'archivio storico, i sogni ci interessano come qualcosa di più che come un'espressione di paura. A posteriori, essi sembrano possedere una forza profetica, e come tali parlano a un'ansiosa intuizione di qualcosa che va oltre la ragion di stato, una brama di cogliere ciò che potremmo definire la struttura poetica o tragica della storia. È questa struttura segreta che affascina Shakespeare, e che egli associa non solo ai sogni, ma anche – e soprattutto – ai fantasmi.<sup>218</sup>

Nei drammi storici di Shakespeare Greenblatt coglie qualcosa che potremmo chiamare la “struttura spettrale della storia”, che travalica il dramma storico stesso per caricarsi di implicazioni più generali, legate al teatro come forma di rappresentazione del potere, tanto che il critico arriva a parlare del «profondo legame tra i fantasmi e il potere, il piacere e la giustificazione del teatro»,

---

incarnato dalla presenza di una memoria involontaria che implica una scomposizione dei luoghi e dei tempi.

<sup>217</sup> Stephen Greenblatt, *Amleto in Purgatorio*, Carocci, p. 152.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 166.

come del filo che «unisce tutti i contraddittori materiali» da lui esaminati nel corso del libro: false congetture, errori dettati dal panico, proiezioni psicologiche, fate, spiriti degli antenati, fantasmi assetati di vendetta, emblemi di coscienza, agenti di redenzione...<sup>219</sup>

Credo queste considerazioni siano pienamente applicabili al teatro di Müller. Il monologo di Stalin di cui sopra è una piena incarnazione del legame tra fantasmi e potere di cui parla Greenblatt, trasuda ossessione di potenza e angoscia, dove il timore di essere vittima di complotti si rovescia in esercizio esterno della violenza: «Was flüstert in den Korridoren. Wache. / Verrat ist menschlich. Bin ich noch ein Mensch. / [...] / Verdacht ist Schuld, Verräter überall / Besser ein Tod zuviel als einen Dolch / Im Rücken».<sup>220</sup> Particolare rilievo assume infine l'indicazione posta alla fine del monologo: *Auftritt der Toten*, «ingresso dei morti», che dà l'avvio a una sarabanda di scene minori, il cui unico legame, conformemente alla poetica necromantica di Müller, è costituito dalla comune consistenza spettrale, dall'essere spettri di una storia irrisolta e lacerata.

A questo punto occorre però rilevare un'importante caratteristica che differenzia il modo in cui Müller si rapporta al passato rispetto a quanto osservato da Greenblatt per Shakespeare, perchè non bisogna dimenticare che il drammaturgo tedesco è un intellettuale europeo che scrive nella seconda età del Novecento, e la sua scrittura è profondamente impregnata delle conquiste culturali del XX secolo. Lehman ha scritto che «la modernità brulica di fantasmi (zombi, non-morti, ritornanti), che nel caso di Müller hanno valore di personaggi, ma anche di dichiarazioni

---

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>220</sup> H. Müller, *Germania 3*, cit., pp. 63-64.

teoriche (*theoretical statements*)»<sup>221</sup>, e credo che si possa affermare che queste «dichiarazioni teoriche» vadano intese in senso analitico e sintomatologico. L'uso di figure letterarie come quella dello spettro è bifronte: se da un lato manifesta la consapevolezza autoriale dello scrittore di teatro nella tradizione in cui si iscrive, d'altro lato è anche espressione delle conquiste interpretative del Novecento, soprattutto della psicoanalisi. Sono molto interessanti le seguenti riflessioni di Aleida Assmann al riguardo:

In Freud all'atto della rimozione fa seguito necessariamente il riaffiorare del rimosso. Quintessenza di quest'«oblio non pacificato» (Harald Weinrich)<sup>222</sup> sono gli spiriti vaganti dei morti assassinati o insepolti, che ritornano come fantasmi spettrali.[...] Un passato non pacificato risorge inaspettatamente come un vampiro e cerca di insediarsi nel presente. Per Heiner Müller anche lo spirito, del padre o di Amleto stesso, che minaccia il figlio dagli spalti del castello non è che una metafora della memoria, un'immagine dell'*Unfinished Business*, di un passato incompiuto e irredento che diventa tabù e si tramanda senza venir nominato di generazione in generazione. Al contrario di Nietzsche che pensa di potersi liberare del peso del passato e che voleva conquistare coscientemente e con virile fermezza l'oblio, Heiner Müller interpreta i traumi del passato come fonte da cui sgorgano non solo gli incubi, ma anche la letteratura. La sua tematica preferita è il trauma collettivo, la colpa rimossa a livello sociale, che egli, nelle sue opere teatrali, richiama violentemente alla coscienza di un presente dimentico del passato e dei suoi antenati. In uno stile da romanzo dell'orrore, Müller mette in scena il riaffiorare del rimosso come apparizione dei morti che minacciano i vivi in forma di fantasmi, revenants e spettri.<sup>223</sup>

Lo spettro come ritorno del rimosso: si badi bene, però, che questo rimosso non appartiene all'inconscio di un singolo individuo, ma è conseguenza dei traumi radicati nel passato collettivo. È questa a mio avviso la più radicale innovazione della

<sup>221</sup> Lehman, *Müller's Spectres*, cit., p.

<sup>222</sup> Ritornero in seguito su questo concetto di Weinrich.

<sup>223</sup> A. Assmann, *Ricordare*, cit., p. 194.

drammaturgia di Müller, quella cioè di aver utilizzato, nella creazione letteraria, categorie psicoanalitiche per interpretare il passato collettivo. Questa strategia testuale è particolarmente visibile in *Germania 3*. Mi riferisco con più precisione alla scena denominata *Der Gastarbeiter*,<sup>224</sup> che a sua volta racchiude tre distinte sequenze. Nella prima viene rappresentato un frammento dialogico ambientato durante la disfatta finale del terzo Reich: tre vedove, – una vecchia (*alte*), una di mezza età (*in mittleren Jahre*) e una giovane (*junge*) – aspettano con terrore, in un castello presso Parchim, piccola cittadina a nord del Brandeburgo, l'arrivo dei soldati dell'Armata rossa. Sanno che il suicidio rimane l'unica soluzione di fronte alle violenze che si prospettano loro:

JUNGE FRAU Wie wollen wir denn uns umbringen. Willst du Rattengift essen. Oder ein Küchenmesser in die Brust, wie Lucrezia Borgia. Im alten Rom hatten sie dafür ihre Sklaven. Unsre Sklaven waren schlauer als wir. Sie sind schon weg. Ach, ich weiss auch nicht. *Weint*<sup>225</sup>

La situazione trova uno sbocco in seguito all'irruzione nel castello di un ufficiale delle SS di origine croata, in fuga dopo la rotta dell'esercito tedesco, cui le tre donne chiedono di fare ciò esse, da sole, non riescono, cioè di ucciderle. Il militare, trovata un'ascia, le decapita. Dopo l'uccisione, la sequenza chiude in modo granguignolesco con le tre vedove, senza testa, sedute al tavolo di cucina davanti ai loro tre ex mariti, militari anch'essi.

La sequenza successiva, senza alcuna soluzione di continuità con la prima, consiste in un lungo e ossessivo monologo di un

---

<sup>224</sup> «Lavoratore ospite», termine per indicare i lavoratori immigrati, prevalentemente turchi, che dagli anni Sessanta in poi lavoravano nelle industrie tedesche.

<sup>225</sup> Heiner Müller, *Germania 3*, cit., p. 77-78. [Vogliamo ucciderci, allora. Tu insisti di ingerire veleno per topi. Oppure un coltello nel petto, come Lucrezia Borgia. Nell'antica Roma avevano i loro schiavi per queste mansioni. I nostri schiavi sono stati più furbi di noi. Sono già scappati. Non so più che fare. *Piange*].

*Gastarbeiter* (che dà il titolo all'intera scena), nominato semplicemente *Kroate* (croato). Ma la nazionalità non è la sola cosa che condivide con l'SS in fuga della prima sequenza:

KROATE Ich bin ein Bauer aus Kroatien. Ich arbeite in Deutschland. Nach zwei Jahren Arbeit in Deutschland fahre ich zurück nach Kroatien, in mein Heimatdorf, zu meiner Familie, meine Familie sind eine Frau und zwei Kinder. [...] Die Fahrt dauert zwei Tage und zwei Nächte. Ich komme an in der zweiten Nacht. [...] Ich öffne die Tür mit dem Schlüssel, den ich zwei Jahre lang bei mir getragen habe, in welcher Kleidung immer, auch in einem Werksanzug am Fließband. Ich gehe ins Schlafzimmer. Ich küsse meine Frau. [...] Ihre Schenkel sind alt geworden, ihre Brüste welk. [...] Ich liege wach bis zum Morgens, den Blick auf der rissigen Decke des Schlafzimmers. [...] Als die Kinder aufwachen, sie erkennen mich wieder, obwohl sie mich zwei Jahre nicht gesehen haben, mit dem Aufschrei PAPA, steht die Frau auf und bereitet das Frühstück, wie ich es gewohnt war: Eier, Tomaten, Paprika, Brot. Nach dem Frühstück gehe ich in den Geräteschuppen, hole das Beil, das noch am gleichen Haken hängt, und erschlage damit meine Frau. Mit meinen Händen, die zwei Jahre lang in Deutschland am Fließband gearbeitet haben, töte ich meine Kinder. Ich verlasse das Haus. [...] Ich gehe [...] zu dem Auto, das ich Deutschland gekauft habe [...] und fahre zurück nach Deutschland.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> H. Müller, *Germania 3*, cit., p. 81. [CROATO Sono un contadino croato. Lavoro in Germania. Dopo due anni di lavoro in Germania ritorno in Croazia, nel paese dove sono nato, dalla mia famiglia, la mia famiglia sono una donna e due bambini. [...] Il viaggio dura due giorni e due notti. Arrivo a casa la seconda notte. [...] Apro la porta con la chiave, che ho portato con me per due anni, con qualsiasi vestito, anche in tuta da lavoro alla catena di montaggio. Vado in camera da letto. Bacio mia moglie. [...] Le sue coscine sono invecchiate, il suo seno avvizzito. [...] Giaccio sveglio fino al mattino, lo sguardo sul soffitto crepto della camera da letto. [...] Quando i bambini si svegliano mi riconoscono, nonostante non mi abbiano visto per due anni, urlano PAPA, mia moglie si alza e prepara la colazione, come d'abitudine: uova, pomodori, paprika, pane. Dopo la colazione vado nel ripostiglio degli attrezzi, prendo l'ascia che pende ancora allo stesso gancio, e ammazzo mia moglie. Con le stesse mani che per due anni hanno lavorato in Germania alla catena di montaggio, uccido i miei figli. Lascio la casa. [...] Vado [...] verso la macchina, che ho comprato in Germania, e ritorno in Germania].

Con un fulminante cortocircuito temporale, Müller mette qui in relazione due narrazioni tra loro assolutamente eterogenee, per contenuto e per forma: dall'ambiente aristocratico del castello popolato dalle vedove di guerra decapitate dall'ufficiale delle SS croato si trapassa al monologo ossessivo, tanto lucido quanto agghiacciante, di un *Gastarbeiter* che, di ritorno da un lavoro di due anni alla catena di montaggio in Germania, stermina la sua famiglia.<sup>227</sup> Unici tratti in comune: l'origine croata dei rispettivi protagonisti, e l'ascia, che diventa una sorta di correlato oggettivo metastorico di una violenza cieca, non motivata, che si ripete sempre uguale. Si potrebbe dire che con questo accostamento Müller ci mette davanti a un esempio di patologia della memoria storica, una coazione a ripetere che agisce nei substrati inconsci della collettività minando alle fondamenta qualsiasi possibilità di rielaborazione del passato seria e definitiva; così come si potrebbe vedere, nell'iterazione ossessiva del termine "Deutschland" presente nel monologo del *Gastarbeiter* croato, una precisa indicazione dell'origine di questa coazione: il passato della Germania, la sua storia tragica.

Freud, già nella *Psicopatologia della vita quotidiana*, suggeriva la possibilità di un accostamento tra formazione dell'identità individuale e collettiva. Prendendo le mosse dall'analisi di un famoso aforisma di Nietzsche<sup>228</sup>, scrive Freud:

Si ammette generalmente che a proposito della formazione delle tradizioni e della storia leggendaria di un popolo si deve tener conto di siffatto motivo, tendente a eliminare dal ricordo tutti i fatti penosi per il sentimento nazionale. Da un esame approfondito forse

---

<sup>227</sup> Molti croati emigrarono come *Gastarbeiter* in Germania occidentale negli anni Sessanta. Ma fu a partire dal 1968 che, in seguito a un accordo ufficiale tra Jugoslavia e Germania, l'emigrazione assunse un carattere di massa.

<sup>228</sup> «Io ho fatto questo», dice la mia memoria. «Io non posso aver fatto questo», dice il mio orgoglio e resta irremovibile. Alla fine... è la memoria ad arrendersi. Cfr. F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, aforisma n. 68

risulterebbe una perfetta analogia nelle maniere in cui si formano i popoli e i ricordi d'infanzia dei singoli individui.<sup>229</sup>

Un'intuizione, questa, che consente di accostare la teoria delle pulsioni di Freud non solo alla psiche del singolo, ma anche al collettivo.<sup>230</sup> (È d'altra parte molto facile constatare empiricamente la giustezza di questo accostamento nel modo in cui gli stati, al pari dei singoli, tendono a non incorporare le "macchie" e gli eventi ignominiosi della propria storia, intesa gramscianamente come "biografia nazionale"). Altra e più complessa questione è

---

<sup>229</sup> S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, Milano, Bollati Boringhieri, p. 61.

<sup>230</sup> Chiaramente i rapporti tra il pensiero e freudiano e i recenti studi sulla memoria sono molteplici, complessi, stratificati. Da molte parti si è sottolineato come il modello di Freud di esplicazione dei meccanismi mnestici (riassumibili nel problema di dar conto della persistenza della traccia e della sempre rinnovata verginità della sostanza che la riceve), elaborato nella *Nota sul notes magico*, mantenga tuttora una sua indiscutibile validità. Nel saggio *Freud e la scena della scrittura*, contenuto in *La scrittura e la differenza*, Derrida scrive che già a partire dal *Progetto di una psicologia* (1895), il problema di Freud e quello di spiegare la memoria, problema al cui centro sta il concetto di *Nachträglichkeit* (retrospettività): «[...] notiamolo di passaggio: i concetti di *Nachträglichkeit* e di *Verspätung*, concetti conduttori di tutto il pensiero freudiano, concetti determinativi di tutti gli altri concetti, sono già presenti e chiamati col loro nome nel *Progetto*», in Id., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, p. 267. È invece Harald Weinrich ad autorizzare il nesso tra oblio e rimozione, nel suo *Lete. Arte e critica dell'oblio*: «[...] Non esiterò a mettere sullo stesso piano, nelle prossime riflessioni, l'inconscio freudiano con l'oblio (o più precisamente, con ciò che è stato dimenticato). La differenza tra i due concetti passa solo attraverso il fatto che il termine inconscio fa parte della terminologia principale di Freud mentre il termine oblio appartiene alla terminologia secondaria, anche se non è per questo poco frequente. [...] Comunque nell'attenzione di Freud sta in primo piano l'inconscio di una persona, motivato dalla sua biografia. E l'inconscio è sempre qualcosa di dimenticato. L'inconscio di Freud non è infatti in alcun caso qualcosa di non-conosciuto. I nomi delle strade di Vladivostok, che qui nessuno presumibilmente conosce, non costituiscono qualcosa di inconscio. L'inconscio è insomma un ex-conscio che è stato dimenticato ma non per questo è scomparso dal mondo, anzi, continua a formare uno strato "latente" dell'anima, perchè nella vita psichica, dice un teorema fondamentale della psicoanalisi, nulla può perire. Tutto ciò che è stato dimenticato ha un motivo per esserlo. [...] Questa teoria segna una pietra miliare nella storia culturale dell'oblio. Con Freud l'oblio ha perso la sua innocenza», in Id., *Lete. Arte e critica dell'oblio*, cit., p. 185. In questa sede posso limitare, per ovvie ragioni, all'utilizzo di quegli aspetti del pensiero freudiano che contribuiscono con più efficacia alla comprensione dell'opera di Müller.

quella invece della liceità dell'utilizzazione di definizioni cliniche freudiane come coazione a ripetere, ritorno del rimosso ecc. in considerazioni di natura storica. Secondo Paul Ricoeur, si può avallare la trasposizione dell'analisi freudiana del lutto al traumatismo dell'identità collettiva considerando la costituzione bipolare dell'identità personale e dell'identità comunitaria. Il filosofo, meditando su due scritti freudiani di importanza capitale – *Ricordare, ripetere, rielaborare* e *Lutto e melanconia* – ha scritto alcune pagine a mio avviso molto importanti ai fini della chiarificazione di questa problematica:

quelli che noi celebriamo sotto il titolo di eventi fondatori, sono essenzialmente atti violenti legittimati retroattivamente da uno stato di diritto precario. Quella che per gli uni fu gloria, per gli altri fu umiliazione. Alla celebrazione su un versante corrisponde l'esecrazione sull'altro. Negli archivi della memoria collettiva sono così immagazzinate ferite simboliche che postulano la guarigione. Più precisamente, ciò che, nell'esperienza storica, fa figura di paradosso, e cioè *troppo* di memoria qui, *non abbastanza* di memoria là, si lascia reinterpretare sotto le categorie della resistenza, della coazione a ripetere, e finalmente si trova sottoposto alla più difficile prova del lavoro di rimemorazione. Il troppo di memoria richiama particolarmente la coazione a ripetere, di cui Freud ci dice che porta a sostituire il passaggio all'atto al vero e proprio ricordo, attraverso il quale il presente potrebbe riconciliarsi col passato: quante violenze nel mondo valgono come *acting out* "invece" del ricordo.<sup>231</sup>

Da questo brano si ricava a mio avviso qualcosa di più che un semplice nulla-osta all'accostamento tra memoria collettiva e individuale. Qui, Ricoeur, propone una vera e propria psicoanalisi della storia intesa come vissuto collettivo, affetta da lacerazioni, traumi, rimozioni esattamente come il vissuto individuale. È estremamente interessante il nesso stabilito da Ricoeur tra *acting*

<sup>231</sup> P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 114.

*out* e ricordo – inteso come “messa in atto” che sostituisce il ricordo, come riproduzione di elementi dimenticati non sotto forma di ricordi, ma sotto forma di azioni che vengono ripetute ovviamente senza rendersene conto<sup>232</sup> –, cioè tra violenza ripetuta e mancata elaborazione del, o riconciliazione col, passato. Sulla falsariga di Ricoeur, ciò che dunque qui si profila è un *lavoro di memoria contrapposto alla coazione a ripetere*. Ora, se torniamo alla scena tratta da Germania 3 analizzata precedentemente, credo si possa sostenere che ciò che viene messo in scena da Müller è essenzialmente questo conflitto. Nella brutale violenza del militare che decapita le tre donne è da ravvisarsi uno degli innumerevoli, efferati episodi che hanno punteggiato lo svolgersi della seconda guerra mondiale (e oltre, del Novecento), e nel parallelismo con l’altrettanto brutale (ma con un margine maggiore di insensatezza, di gratuità: un gesto del tutto ingiustificato e irriflesso) decapitazione, da parte del *Gastarbeiter* di ritorno a casa, della sua famiglia – con un altro atto di violenza compiuto decenni dopo ma con la stessa arma – Müller ci indica esattamente una coazione a ripetere dovuta all’assenza di elaborazione del passato, alla rimozione di ricordi traumatici che obbligano alla ripetizione della violenza.

Da questo punto di vista, cioè da un punto di vista psicoanalitico, anche l’affermazione di Müller di volere un teatro “necrofilo”, di tentare un “dialogo coi morti”, assume un’altra valenza, soprattutto se confrontata queste parole di Freud, in *Opere* (vol. Iv, p. 316): «se scopo pratico del trattamento è quello

---

<sup>232</sup> Nella definizione di *Acting out* di Laplanche e Pontalis si legge: «Termine usato nella psicoanalisi per designare le azioni che presentano per lo più un carattere impulsivo in rottura con i sistemi di motivazione abituali del soggetto, relativamente isolabile nel corso delle sue attività, e che assumono una forma di auto- o etero-aggressività. Nel sorgere dell’*acting out* lo psicoanalista vede il segno dell’emergenza del rimosso [...]»; in J. Laplanche e J.B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 5.

di eliminare tutti i possibili sintomi sostituendoli con pensieri coscienti, ci si può porre anche un fine teorico, quello di correggere tutte le deficienze mnemoniche del malato. I due fini coincidono; quando si raggiunge l'uno si raggiunge anche l'altro e la stessa strada conduce ad entrambi». <sup>233</sup> Credo che si possa affermare che Müller ha posto alla letteratura un compito gravoso, eccessivo, utopico: quello di riportare alla coscienza le “deficienze mnemoniche” della società presente, di sostituire il rimosso, e la coazione a ripetere che ne è espressione, con una reale e profonda elaborazione del passato, presupposto di un futuro finalmente “sano”.

C'è una terza sequenza che chiude in modo memorabile la scena *Der Gastarbeiter*, che segue, anche questa volta senza soluzione di continuità e senza indicazioni, la fine della seconda, conclusasi sul ritorno in Germania, dopo l'omicidio di moglie e figlia, del lavoratore croato.

Zwei junge Männer stehn im Raum und klopfen sich den Staub  
aus ihren Massanzügen, Mode 1990

JUNGER MANN 1 Das gehört uns also. Rückgabe vor Entschädigung.  
*Lacht. Eine Ruine,*

JUNGER MANN 2 Eine Immobilie. Du musst das realistisch sehn.  
Was zählt, ist der Bodenpreis. Wir könnten zum Beispiel einen

---

<sup>233</sup> S. Freud, Opere, [vol. IV, p. 316]. Ma cfr. anche: «L'intento del lavoro analitico è notoriamente quello di far sì che il paziente rinunci alle rimozioni che risalgono al suo antico sviluppo e le sostituisca con reazioni tali da poter corrispondere a uno stato di maturità psichica. A tal fine egli deve ripristinare il ricordo di determinati episodi, nonché dei moti affettivi da essi suscitati, che al momento risultano in lui dimenticati», in Id., *Costruzioni nell'analisi*, in Opere vol XI, p. 542. Sempre in questo saggio, Freud svolge un mirabile paragone tra il lavoro dell'analista e quello dell'archeologo (cfr. *ibidem*, p. 543). D'altra parte, come nota Elena Agazzi, «Freud viene costantemente coinvolto negli studi sulla memoria culturale che implicano l'elemento traumatico, perché il momento terapeutico – come concepito nelle sue teorie – si colloca tra l'esser stato (*Gewesenheit*) del paziente e un passato (*Vergangenheit*) che egli si è costruito *ad hoc* per rimuovere i ricordi dolorosi»; cfr. Id., «Memoria culturale», in M. Cometa (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004, p.

Golfplatz anlegen hier oder einen Reiterhof. REITEN REITEN  
REITEN *Lacht*: für die neue Aristokratie aus Hamburg. Vom  
Blutadel zum Geldadel. Das ist der Fortschritt.

JUNGER MANN <sub>1</sub> Hier sind sie gestorben.

JUNGER MANN <sub>2</sub> Eine zusätzliche Einnahmequelle. Eine  
Touristenattraktion. Das Geisterschloss bei Parchim.

JUNGER MANN <sub>1</sub> Wenn wir Glück haben, spuken sie noch. <sup>234</sup>

In questa breve sequenza torniamo al castello iniziale, dove si svolse il dramma primario, però quarantacinque anni dopo, nel 1990. La barbara violenza che vi si era consumata è ridotta a niente più che a fonte di guadagno, ad attrazione turistica. Il luogo è degno di essere considerato solo nella misura in cui può essere messo a frutto: in mezzo a campi da golf e maneggi, il ricordo delle persone che là trovarono la morte (e che morte), diventa «una fonte di introiti supplementare», «il castello dei fantasmi di Parchim». Questo “progresso” comporta anche una mutazione fondamentale per quel che concerne l’apparizione dei fantasmi: non più monito o *memento*, non più ritorno di un rimosso che chiede di essere accolto alla coscienza, ma fenomeno quasi da luna park, da sala degli orrori. Nell’economia dell’intrattenimento la visitazione dello spettro è un sinonimo di fortuna commerciale.

Qui Müller sembra avvicinarsi a certe posizioni prese in considerazione nel primo capitolo, più specificamente alle considerazioni di chi vede nell’avvento della postmodernità una forma di oblio, forse ludico e leggero, ma spersonalizzante e dalle conseguenze potenzialmente pericolose. Mi riferisco alle riflessioni di Pierre Nora, di Marc Augé e ovviamente di Jean Baudrillard. Queste figure di studiosi, pur molto lontane per settori disciplinari (rispettivamente uno storico, un antropologo e un filosofo), possiedono nonostante alcuni punti di tangenza. Nelle

---

<sup>234</sup> H. Müller, *Germania 3*, cit., p. 82. [

riflessioni sulla perdita dei legami individuali e sulla omologazione dei non luoghi di Augé, sulla crisi della memoria<sup>235</sup> storica di Pierre Nora e sulla derealizzazione del mondo presente di Baudrillard, a mio avviso il denominatore comune è costituito dall'*oblio* – o meglio: da una forma strisciante di oblio, provocato dall'esperienza postmoderna. Secondo Baudrillard siamo in presenza di una

regola secondo la quale i privilegiati consacrano volentieri con l'arte e i piaceri i luoghi in cui gli altri sono morti [...] Ci sono due forme di oblio: lo sterminio lento e magari violento della memoria o la promozione spettacolare, il passaggio dello spazio storico nello spazio pubblicitario – con i media che divengono il ruolo di una strategia temporale di prestigio... È così che ci siamo fabbricati, con l'ausilio di una grande massa di immagini pubblicitarie, una memoria di sintesi che ci fa da riferimento primitivo, da mito

---

<sup>235</sup> Richard Terdiman, nel suo *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Cornell University Press, 1993, ha proposto un modello critico, incentrato su un canone modernistico (De Musset, Baudelaire, Proust, Freud), che ravvisa la prima “crisi della memoria” nell'Europa post- rivoluzionaria. L'autore intende la memoria, da un lato, come fondamento della persistenza del passato, come “stabilizzatore” del nostro sentimento del mondo esterno, e dall'altro come fenomeno perturbante che proprio nelle sue “sopravvivenza” manifesta tutta la sua ambiguità, e individua nel *Cigno* di Baudelaire una delle più efficaci rappresentazioni letterarie di questa ambivalenza. La *Memory Crisis* di cui parla Terdiman sarebbe da ricondurre alla percezione, – dominante nell'Europa del dopo Rivoluzione francese – del passato come di un “paese straniero”, in cui è spezzato il sentimento organico un passato, il sentimento di un flusso temporale continuo: come se il ricordo del passato, o almeno di un *certo* passato, non potesse più integrarsi nella coscienza. Terdiman riassume questo sentimento con la frase di De Musset: «All that was is no longer; all that will be is not yet. Look nowhere else for the secret of our suffering», cfr. Id., *Present Past*, cit., pp 4 e ss. Il tentativo dello studioso americano è quello di “storicizzare” un fenomeno così ubiquo, onnipervasivo e apparentemente metastorico come quello della memoria, ritrovando nell'accelerazione storica e nell'essere costantemente rivolta in avanti della modernità, una delle prime manifestazioni di quella crisi della memoria di cui non si è, giusta la prospettiva di Terdiman, mai smesso di parlare. In ultima analisi, la memoria entra in crisi sempre in seguito a grandi mutamenti storici, a fratture epistemologiche in cui lo *split* tra il prima e il dopo è particolarmente rilevante, accelerando la distanza generazionale e il sentimento di estraneità nei confronti del passato – seppur prossimo. (Cfr. *Ibidem*, p. 22 e ss.).

fondatore [...] <sup>236</sup>

Si può concordare o meno con le tesi di Baudrillard, esposte in modo brillante ma forse poco “scientifico”. Ciò che a mio avviso è importante è rilevare la contiguità di questo pensiero, o di questo generico atteggiamento verso la contemporaneità, con la scena di *Germania 3* sopra analizzata. Prese nel complesso, le tre sequenze compongono una sorta di *anticlimax*: dall’ambientazione tragica del 1945, al monologo solipsistico del croato, fino al dialogo tra due uomini d’affari nel 1990, in un percorso cronologico che elimina qualsiasi punto di sutura testuale e che conduce dalle efferatezze e dalle tragedie della storia del Novecento al loro riuso in forme di intrattenimento spettacolari odierne, e che a nient’altro equivalgono che a una forma di *oblio*. Gli spettri non spaventano più nessuno: la loro apparizione viene anzi invocata e desiderata in quanto economicamente sfruttabile.

Credo che la domanda che mi ero posto all’inizio di questo paragrafo, sulla plausibilità dell’analogia tra memoria individuale e collettiva e sui modi in cui viene realizzata nell’opera di Müller, abbia trovato una risposta adeguata. Ma nel corso della trattazione è sorta un’altra questione: quella dell’oblio. Abbiamo già visto nel capitolo precedente l’equazione impostata da Müller tra oblio e tradimento, adombrata alla fine di *Der Auftrag*. In effetti, quando si parla di memoria, non si può passare sotto silenzio l’oblio, tanto che secondo Aleida Assmann i due termini non sarebbero separabili.<sup>237</sup> Mette ora conto approfondire questo nesso memoria-oblio nel prossimo paragrafo.

---

<sup>236</sup> J. Baudrillard, *L’illusione della fine*, cit., pp. 22, 38.

<sup>237</sup> Cfr. A. Assmann, *Ricordare*, cit., p. 15.

## 2. Modernità e oblio. «Austerlitz» di W.G. Sebald

Si dice spesso – afferma lo storico Burke – che la storia venga scritta dai vincitori, ma, allo stesso modo, si potrebbe dire: la storia viene dimenticata dai vincitori. Essi possono permettersi di dimenticare ciò che i vinti, che non si rassegnano al proprio destino, sono costretti a riesaminare minuziosamente, a ripercorrere e a valutare in che modo sarebbe potuto andare diversamente

Jan Assmann

Vorrei cominciare con un racconto di Kafka intitolato (da Max Brod) *Der Stadtwappen*:

Anfangs war beim babylonischen alles in leidlicher Ordnung, ja die Ordnung war vielleicht groß, man dachte zu sehr an Wegweiser, Dolmetscher, Arbeiterunterkünfte und Verbundungswege, so als habe man Jahrhunderte freier Arbeitsmöglichkeit vor sich. Die damals herrschende Meinung ging sogar dahin, man könne gar nicht langsam genug bauen; man mußte diese Meinung gar nicht sehr übertreiben und konnte überhaupt davor zurückschrecken, die Fundamente zu legen. Man argumentierte nämlich so: Das Wesentliche des ganzen Unternehmens ist der Gedanke, einen bis in den Himmel reichenden Turm zu bauen. Neben diesem Gedanken ist alles andere nebensächlich. Der Gedanke, einmal in seiner Größe gefasst, kann nicht mehr verschwinden; solange es Menschen gibt, wird auch der starke Wunsch da sein, den Turm zu Ende zu bauen. In dieser Hinsicht also muß man wegen der Zukunft keine Sorgen haben, im Gegenteil, das Wissen der Menschheit steigert sich, die Baukunst hat Fortschritte gemacht und wird weitere Fortschritte machen, eine Arbeit, zu der wir ein Jahr brauchen, wird in hundert Jahren vielleicht in einem halben Jahr geleistet werden und überdies besser, haltbarer. Warum also schon heute sich an die Grenze der Kräfte abmühen? Das hätte nur dann Sinn, wenn man hoffen könnte, den Turm in der Zeit einer Generation aufzubauen. Das aber war auf keiner Weise zu erwarten. Eher ließ sich denken,

daß die nächste Generation mit ihrem vervollkommneten Wissen die Arbeit der vorigen Generation schlecht finden und das Gebaute niedereissen werde, um von neuem anzufangen. Solche Gedanken lähmten die Kräfte und mehr als um den Turmbau kümmerte man sich um den Bau der Arbeiterstadt. Jede Landsmannschaft wollte das schönste Quartier haben, dadurch ergaben sich Stretigkeiten, die sich bis zu blutigen Kämpfen steigerten. Diese Kämpfe hörten nicht mehr auf; den Führern waren sie ein neues Argument dafür, daß der Turm auch mangels der nötigen Konzentration sehr langsam oder lieber erst nach allgemeinem Friedensschluss gebaut werden sollte. Doch verbrachte man die Zeit nicht nur mit Kämpfen, in den Pausen verschönerte man die Stadt, wodurch man allerdings neuen Neid und neue Kämpfe hervorrief. So verging die Zeit der ersten Generation, aber keine der folgende war anders, nur die Kunstfertigkeit steigerte sich immerfort und damit die Kampfsucht.

Dazu kam, dass schon die zweite oder dritte Generation die Sinnlosigkeit des Himmelsturmbaues erkannte, doch war man schon viel zu sehr miteinander verbunden, um die Stadt zu verlassen. Alles was in dieser Stadt an Sagen und Liedern entstanden ist, ist erfüllt von der Sehnsucht nach einem prophezeiten tag, an welchem die Stadt von einer Riesenfaust in fünf kurz aufeinander folgenden Schlägen zerschmettert werden wird. Deshalb hat auch die Stadt die Faust im Wappen.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> F. Kafka, *Das Stadtwappen*, in Id., *Die Erzählungen. Originalfassung*, Fischer, Frankfurt a.M., 1996, pp. 374-375. [All'inizio, durante la costruzione della torre babilonica, tutto procedeva abbastanza in ordine; anzi, l'ordine era fin troppo grande, si pensava troppo a guide, interpreti, alloggi per i lavoratori e vie di comunicazione, come se si avesse davanti la possibilità di lavorare liberamente per secoli. A quel tempo era perfino dominante l'opinione che non si costruisse abbastanza lentamente, sarebbe bastato esagerare non molto questa opinione per temere che non venissero gettate neppure le fondamenta. Si argomentava infatti così: l'essenziale di tutta l'impresa è l'idea di costruire una torre che arrivi fino al cielo. Rispetto a quest'idea tutto il resto è secondario. L'idea, una volta compresa in tutta la sua grandezza, non può più scomparire: finché ci saranno uomini, ci sarà anche il desiderio di costruire la torre fino alla fine. In tal senso però non si devono nutrire preoccupazioni per il futuro, al contrario, il sapere dell'umanità si accresce, l'architettura ha fatto progressi e altri passi avanti verranno compiuti, un lavoro per il quale abbiamo bisogno di un anno, tra cent'anni potrà essere eseguito forse in sei mesi, e molto meglio e più duraturo. Perché allora affaticarsi oggi fino allo stremo delle forze? Avrebbe senso solo se si potesse sperare di costruire la torre nel giro di una generazione. Ma ciò non era assolutamente pensabile. Si poteva pensare che la generazione successiva, con il suo sapere perfezionato, avrebbe ritenuto mal eseguito il lavoro della generazione precedente e che ciò che era stato costruito sarebbe stato abbattuto per ricominciare

Come sempre in Kafka, ogni interpretazione è provvisoria e ipotetica. Resta comunque un rovesciamento fondamentale rispetto alla originaria parabola biblica della torre di Babele. Se nella bibbia la confusione delle lingue è conseguenza della sfida portata a Dio dagli uomini con la costruzione della torre, qui la molteplicità degli idiomi precede l'opera, anzi ne costituisce in qualche modo il motivo. È quindi una possente impresa di unificazione rivolta al futuro. Non sappiamo se Kafka avesse voluto alludere a una marxiano "assalto al cielo", o se invece avesse voluto raffigurare una variante metastorica delle conseguenze della *hybris* umana. Si può comunque dire che, se nel racconto biblico il fallimento del tentativo è riconducibile all'ira divina, in Kafka i motivi del fallimento sono per certi aspetti costitutivi del tentativo stesso,<sup>239</sup> e secondo Sascha Löschner è questa la motivazione che ha spinto Müller a citare interamente il testo di Kafka alla fine di *Germania 3*: in una sorta di ribaltamento dei luoghi comuni, sarebbe il concetto di progresso storico, presupposto della costruzione della torre, condurrebbe all'apatia,

---

di nuovo. Tali pensieri fiaccarono le forze, e più che della costruzione della torre ci si occupò della costruzione della città dei lavoratori. Ogni gruppo di connazionali voleva avere il quartiere più bello, da ciò sorsero controversie che crebbero fino a diventare battaglie sanguinose. Queste battaglie non cessarono più; fu questo per i capi un nuovo argomento per dire che anche per la mancanza della necessaria concentrazione bisognava costruire la torre molto lentamente, meglio, che bisognava costruirla solo dopo la conclusione della pace generale. Ma il tempo non trascorse solo in battaglie, nelle pause si abbelliva la città, e da ciò derivavano comunque nuove invidie e nuove controversie. Così passò il tempo della prima generazione, ma nessuna generazione successiva fu diversa, solo l'abilità tecnica aumentava sempre e con essa la litigiosità. Si aggiunga che già la seconda o la terza generazione capì l'insensatezza della costruzione della torre del cielo, ma ormai ci si era troppo legati gli uni con gli altri per abbandonare la città. Tutte le saghe e i canti che sono sorti in questa città sono pieni della nostalgia di un giorno profetizzato, in cui la città sarà annientata da un pugno gigantesco con cinque colpi che si succedono a breve intervallo l'uno dall'altro. Perciò anche la città ha il pugno nello stemma]

<sup>239</sup> Cfr. S. Löschner, *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Lang, 2002, p.221

allo sbiadimento dei fini: «das Wissen um einen Telos führt zur Apathie, zum endlosen Aufschub jeder auf ein ideelles Ziel gerichteten Handlung. Das Versagen der Turmbauer bei Kafka liegt in deren Geduld, nicht in deren Ungeduld oder Entschlossenheit».<sup>240</sup> La calma, i rimandi infiniti «come se si avesse davanti la possibilità di lavorare liberamente per secoli», avrebbero portato dunque al fallimento dell'impresa (della modernità), come se a ogni passaggio generazionale venisse meno un *quantum* dell'energia originaria, e come se l'idea di un *telos* storico avesse avuto come necessaria conseguenza l'apatia e l'annebbiamento delle intenzioni iniziali. Probabilmente Müller ha utilizzato la parabola kafkiana, ponendola a suggello di *Germania 3*, in quanto variante infinitamente declinabile delle varie critiche al progresso 800esco. Vorrei adesso brevemente prendere in considerazione alcuni aspetti dell'opera di un autore, W.G. Sebald, che deve avere a lungo meditato il breve scritto di Kafka – facendo questo intendo anche entrare nel tema di questo paragrafo, l'oblio.

Chiaramente l'opera di Sebald, culminante nel romanzo Austerlitz, meriterebbe una ben più ampia trattazione di quella che posso riservarle in questa sede. Ciò che mi interessa rilevare a partire, appunto, da Austerlitz, è la peculiare poetica della memoria che informa le narrazioni di Sebald. Austerlitz è di professione storico dell'architettura. Ha trascorso buona parte della sua esistenza studiando l'architettura del XIX secolo (nelle sue parole: *Der Baustil der kapitalistischen Aera*<sup>241</sup>, lo stile architettonico dell'età del capitalismo, un argomento di studio di aperta ascendenza benjaminiana). La sua è una ricerca di amplissime proporzioni, di anno in anno soggetta ad accumuli e

---

<sup>240</sup> Cfr. *ibidem*

<sup>241</sup> W.G. Sebald, *Austerlitz*, Frankfurt a.M., Fischer, 2003, p. 23.

deviazioni; ed è, come quella di Benjamin, destinata a rimanere frammentaria.

Il narratore, nel romanzo, è l'unica controparte del protagonista Austerlitz, e possiede alcuni tratti autobiografici dello stesso Sebald: nato in Germania, si è trasferito in Inghilterra, dove insegna in un'università. I parallelismi con Benjamin continuano, perché il narratore messo in scena da Sebald, di cui non verremo mai a sapere il nome, possiede a fondo quella capacità che Benjamin, in *Infanzia berlinese*, ha descritto in questo modo: «Non sapersi orientare in una città non vuol dir molto, ma smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare». Egli si presenta al lettore come uno studioso soggetto a frequenti spostamenti dall'Inghilterra al Belgio, in parte per motivi professionali e in parte per motivi a lui stesso ignoti. È durante una di queste trasferte – che assomigliano a vere e proprie derive nello spazio urbano – che il narratore, aggirandosi nei pressi della stazione di Anversa, incontra per la prima volta Austerlitz.

Nella sala d'aspetto della stazione, Austerlitz è il solo che non guardi fisso nel vuoto con le mani in mano; è intento alla stesura di appunti e schizzi, scatta fotografie, e il suo oggetto di interesse è chiaramente la sala d'aspetto stessa. Il narratore gli rivolge la parola, e come d'incanto si trovano a conversare sino a tarda ora nel ristorante della stazione. La conversazione tocca temi quali l'illusorietà della nostra comune percezione del tempo, l'angoscia provocata dal trascorrere delle lancette degli orologi, la monumentalità della stazione di Anversa, figlia dell'idea di progresso 800esco e altro ancora. Dopo questo primo incontro ne verranno altri, disseminati sul suolo europeo: in un quartiere operaio alla periferia di Liegi, davanti al palazzo di giustizia di Bruxelles – fino a quando il N. e A. non si ritroveranno, sempre

per caso, a prendere lo stesso traghetto per l'Inghilterra. Durante ogni incontro, anche a distanza di mesi, e in nazioni e città diverse dal precedente, Austerlitz, evitando qualsiasi formalità, comincia subito a parlare, da specialista, di storia del XIX secolo, come se il tempo e lo spazio intercorsi dalla conversazione precedente non fossero che una parentesi all'interno di un discorso ininterrotto.

Le informazioni che abbiamo sui due personaggi ce li dipingono come due individui in continuo movimento, del cui privato sappiamo poco o nulla, che, incontrandosi casualmente nei luoghi più anonimi delle città europee, mettono in scena una sorta di gigantesca *flanerie* tra edifici che appaiono come rovine delle speranze progressive del XIX sec. – stazioni monumentali arrugginite, casermoni periferici figli della visione di una città operaia ideale, palazzi di giustizia kafkianamente labirintici. Credo anche che lo straordinario fascino che di questa prima parte del romanzo sia dovuto alla sensazione di scivolare gradualmente verso una dimensione temporale che sfugge alla normale percezione del tempo. I complessi architettonici che cadono sotto lo sguardo di Austerlitz diventano rovine, sembrano presenti solo come indice storico che rimanda alla loro incompiutezza, oppure segnalano il completo pervertimento delle intenzioni da cui erano scaturiti:

[...] Als den Regen in die Straßen zu rauschen begann, flüchtete ich mich in eine winzige Schankstube, die, glaube ich, *Café des Espérances* hieß und wo ich, zu meiner nicht geringen Verwunderung, Austerlitz an einem der Resopaltischen über seine Notizen gebeugt fand. Wie von da an immer führen wir bei dieser ersten Wiederbegegnung in unserem Gespräch fort, ohne auch nur ein Wort zu verlieren über die Unwahrscheinlichkeit unseres erneuten Zusammentreffens an einem solchen, von keinem vernünftigen Menschen sonst aufgesuchten Ort. Von dem Platz, an dem wir damals in dem *Café des Espérancesbis* weit in den Abend gesessen sind, sah man durch ein rückwärtiges Fenster hinunter in

ein vor Zeiten vielleicht von Flußauen durchzogenes Tal, in dem der Widerschein der Hochöfen einer gigantischen Eisengießerei gegen den dunklen Himmel hinauflohte, und deutlich entsinne ich mich noch, wie Austerlitz mir, indem wir beide so gut wie unverwandt auf dieses Schauspiel starrten, in einem mehr als zweistündigen Diskurs auseinandersetzte, wie im Verlauf des 19. Jahrhunderts die in den Köpfen philanthropischer Unternehmer entstandene Vision einer idealen Arbeiterstadt unversehens übergegangen war in die Praxis der Kasernierung, wie ja immer, so, erinnere ich mich, sagte Austerlitz, unsere beste Pläne im Zuge ihrer Verwirklichung sich verkehrten in ihr genaues Gegenteil. Es war mehrere Monate nach diesem Zusammentreffen in Lüttich, daß ich Austerlitz auf dem ehemaligen Brüsseler Galgenberg wiederum rein zufälligerweise in die Hände gelaufen bin, und zwar auf den Stufen des Justizpalasts, der, wie er mich sogleich sagte, die größte Anhäufung von Steinquadern in ganz Europa darstellte. Der Bau dieser singulären architektonischen Monstrosität, über die Austerlitz zu jener Zeit eine Studie zu verfassen gedachte, ist, wie er mir erzählte, in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts auf das Drängen der Brüsseler Bourgeoisie überstürzt in Angriff genommen worden, ehe noch die grandiosen, von einem gewissen Joseph Poelaert vorgelegten Pläne im einzelnen ausgearbeitet waren, was zur Folge hatte, dass es, so sagte Austerlitz, in diesem mehr als siebenhunderttausend Kubikmeter umfassenden Gebäude Korridore und Treppen gäbe, die nirgendwo hinführten, und türlose Räume und Hallen, die von niemandem je zu betreten seien und deren ummauerte Leere das innerste Geheimnis sei aller sanktionierte Gewalt.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup>W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., pp. 45-47 [Quando per le strade la pioggia cominciò a scrosciare, mi rifugiai in una minuscola taverna che si chiamava, credo, Café des Espérances e dove, con non poca sorpresa da parte mia, trovai Austerlitz curvo sui suoi appunti a un tavolino di laminato plastico. Come sempre da allora, anche in occasione di questo primo nuovo incontro riprendemmo la conversazione senza spendere una sola parola per commentare la stranezza del nostro ritrovarci in un luogo come quello, che nessuna persona ragionevole avrebbe mai frequentato. Dal posto in cui noi, lì nel Café des Espérances, restammo seduti fino a tarda sera si poteva guardare giù, attraverso una finestra che dava sul retro, in direzione di una valle segnata un tempo da prati rivieraschi e dove il riflesso degli altiforni di una gigantesca fonderia mandava vampate contro il cielo buio, e rammento ancora distintamente come Austerlitz, mentre fissavamo immobili quello spettacolo, mi raccontasse per oltre due ore che nel corso del XIX secolo la visione di una città operaia ideale, sorta nella mente di alcuni imprenditori filantropi, si era trasformata di colpo nella prassi di accasermare la gente, e d'altronde – così, ricordo, aveva detto Austerlitz – i nostri migliori progetti si ribaltano sempre nel loro esatto contrario al

Sono diversi i punti in comune con la parabola kafkiana, non fosse altro che per l'attenzione rivolta all'architettura come metonimia della modernità. Ma il brano riportato costituisce un perfetto esempio della tecnica narrativa usata da Sebald nella prima parte di *Austerlitz*, basata su una inaudita deriva psicogeografica, una all'interno dello *spazio* europeo, quella gigantesca *flânerie* di cui sopra. Le separazioni e gli incontri tra i due protagonisti fungono da punti di sutura di un discorso ininterrotto sugli edifici d'Europa, o meglio: sui presupposti storici a monte della loro realizzazione, e giocoforza i loro discorsi si appuntano sul secolo XIX, sulle magnifiche sorti e progressive tipiche di quel secolo. Aleggja in questa pagina anche un sentimento di implacabile tragicità, quando non di determinismo, deriva da certe affermazioni perentorie che sembrano espressione di un pessimismo storico senza vie d'uscite: «i nostri migliori progetti si ribaltano sempre nel loro esatto contrario al momento della realizzazione».

Walter Benjamin, in uno degli aforismi contenuti nel *Passagen-Werk*, ha scritto: «La strada conduce il flaneur in un tempo scomparso. Per lui ogni strada è scoscesa. E scende in un passato

---

momento della realizzazione. Fu parecchi mesi dopo questo incontro a Liegi che mi imbattei di nuovo per puro caso in *Austerlitz* a Bruxelles, su quello che una volta era il colle della forca, e precisamente sui gradini del Palazzo di giustizia che, come si affrettò a dirmi, costituiva il più grande agglomerato di conci dell'intera Europa. La costruzione di quella singolare mostruosità architettonica, sulla quale *Austerlitz* si proponeva allora di scrivere un saggio, era stata affrettatamente intrapresa - come egli quel giorno mi raccontò - negli anni Ottanta del XIX secolo sotto la pressione della borghesia di Bruxelles, ancor prima che i grandiosi progetti presentati da un certo Joseph Polaert fossero stabiliti nei dettagli; e la conseguenza di ciò, così disse *Austerlitz*, fu che in quell'edificio di oltre settecentomila metri cubi c'erano corridoi e scale prive di sbocchi, nonché ambienti sprovvisti di porte, dove nessuno mai potrà entrare e il cui vuoto circondato da muri rappresenta l'intimo segreto di ogni violenza sanzionata. Trad. it. di Ada Vigliani, *Austerlitz*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 35-37]

che può tanto ammalare in quanto non è il passato suo proprio, privato. Eppure esso resta sempre il tempo di un'infanzia»: Ecco, girovagare e sprofondare gradualmente in un tempo scomparso: è esattamente ciò che fanno Austerlitz e il narratore in questa prima parte del romanzo. Vedremo quanto sarà prezioso il riferimento di Benjamin ad un tempo che, pur non personale, resta il tempo di un'infanzia.

Una volta tornati in Gran Bretagna, il N. e A. si frequentano ancora, anche se sporadicamente, fino al 1975. Il loro successivo incontro, ancora una volta casuale, cadrà nel 1996, con un'ellissi temporale di più di 20 anni. In questa occasione Austerlitz afferma che solo negli ultimi anni è venuto a capo della sua storia personale; ora ha una storia da raccontare, gli manca solo chi ascolti; da qui in avanti il romanzo diventa ciò che in effetti è, ovvero la storia privata di Austerlitz. Veniamo così a sapere che Austerlitz, all'età di 5 anni, venne allontanato, insieme ad altri bambini, dalla città in cui era nato – Praga – perché si mettesse in salvo dalle deportazioni hitleriane; veniamo a sapere che per tutta la vita egli non ha fatto altro che tentare di rimuovere il ricordo di quel trauma; veniamo a sapere che in virtù di questa rimozione si è sempre sentito straniero a se stesso, ha sempre patito di inautenticità e di disagio – disagio cui è riuscito a dare un nome solo alle soglie della vecchiaia, quando finalmente ha intrapreso ricerche sulla sua vera identità. In conseguenza del trauma si è costruito una prigione temporale per rifugiarsi dentro: avere delimitato il proprio oggetto di studio esclusivamente all'Ottocento, ha permesso ad Austerlitz di evitare qualsiasi riferimento alla storia del secolo successivo e, di rimando, alla sua storia personale. Insieme alla propria, Austerlitz ha rimosso la storia di tutto il Novecento.

Sappiamo che ciò che viene rimosso non scompare, ma viene ‘spostato’ dalla coscienza, e continua a rimanere presente nell’inconscio (Freud ha sempre insistito sul carattere indistruttibile dei contenuti rimossi).<sup>243</sup> La presenza del trauma non elaborato si traduce per Austerlitz, nella continua ricerca di un tempo diverso da quello cronologico. Austerlitz, afferma che a volte la sua intera vita gli appare come un punto cieco privo di durata. È questa immobilità temporale con cui identifica la propria esistenza che lo costringe a muoversi continuamente, a cercare per così dire luoghi immuni dal corso del tempo. Nel testo sono frequenti i momenti in cui Austerlitz, indugia davanti a stanze tenute chiuse per decenni, giardini curati sempre allo stesso modo, luoghi in cui sembra che il tempo - e tutte le potenzialità in esso contenute - non sia trascorso. Per tornare alla citaz. di Benjamin, è il tempo della propria infanzia di cui Austerlitz va inconsapevolmente alla ricerca nei suoi continui spostamenti. Quell’infanzia negata e repressa che ha fatto di lui ciò che è, cioè uno sradicato assoluto, condannato a uno spaesamento e a uno spostamento perpetui.

Fermiamoci qui. *Austerlitz* è un testo esemplare rispetto a molti degli aspetti finora considerati in relazione al tema della memoria. Da un lato, sembra essere la parafrasi letteraria delle tesi di Halbwach, analizzate precedentemente, sul carattere socialmente condizionato della memoria individuale. La parabola di Austerlitz sembra a tutti gli effetti confermare, da un punto di vista traumatico, che, appunto, «nessuno ricorda da solo»: se la facoltà del singolo di dare ordine e senso alla propria memoria si appoggia sulla condivisione con altri di quadri sociali che danno legittimità e significato agli eventi trascorsi - cioè se il ricordo può

---

<sup>243</sup> Cfr. J. Laplace e J.-B. Pontalis (a cura di), *Enciclopedia della psicoanalisi*, cit., p. 545.

essere conservato solo se il singolo mantiene un legame anche minimo con il gruppo a cui questi quadri si riferivano – l'amnesia di Austerlitz appare chiaramente interpretabile proprio alla luce del suo distacco forzato dalla famiglia originaria. Ma c'è di più. A mio avviso, la creazione di un personaggio di finzione che, con un atto di rimozione individuale, giunge a obliare l'intero Novecento, possiede tratti di allegoresi (stante la distinzione posta da Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*, secondo cui il simbolo riguarda la realtà fisica e l'allegoria il piano temporale). In altri termini, quella di Austerlitz non è soltanto la storia di una singola patologia della memoria, di una rimozione, di un'amnesia individuale, ma un'allegoria dello stato della memoria nella contemporaneità, in cui sono presenti, ancora una volta, idee già incontrate nel primo capitolo sul progressivo oblio indotto dall'affermarsi della società dell'informazione. Alla fine del vicenda, Austerlitz si trova nella *Bibliothèque Nationale* di Parigi per fare ricerche sulla quel passato che, nel frattempo, è andato lentamente e faticosamente ricostruendo (senza che questo alleviasse minimamente il suo sentimento di disagio e di estraneità). In quel frangente si sofferma a parlare con un bibliotecario:

Ich wurde von einem Bibliotheksangestellten namens Henri Lemoine angesprochen, der mich noch erkannt hatte aus meiner ersten Pariser Zeit, in der ich tagtäglich in der rue Richelieu gewesen war. Jacques Austerlitz, fragte Lemoine, indem er bei meinem Pult stehenblieb und sich etwas herabbeugte zu mir, und so begann zwischen uns, sagte Austerlitz, in dem zu dieser Stunde allmählich leerer werdenden Lesesaal *Haut de Jardin* ein längeres Flüstergespräch über die im Gleichmass mit der Proliferation des Informationswesens fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit und über den bereits sich vollziehenden Zusammenbruch, l'effondrement, wie Lemoine sich ausdrückte, de la Bibliothèque Nationale. Das neue Bibliotheksgebäude, das durch

seine ganze Anlage ebenso wie durch seine ans Absurde grenzende innere Regulierung den Leser als einen potentiellen Feind auszuschliessen suche, sei, so, sagte Austerlitz, sagte Lemoine, quasi di offizielle Manifestation des immer dringender sich anmeldenden Bedürfnisses, mit all dem ein Ende zu machen, was noch ein Leben habe an der Vergangenheit.<sup>244</sup>

È proprio in una biblioteca, luogo simbolico quant'altri mai della conservazione e della trasmissione della "memoria" (genericamente intesa), che Sebald inscena un discorso indiretto sulla crisi contemporanea della memoria, accodandosi così alla lunga schiera di chi vede nella mediatizzazione e nel dominio dell'attualità un pericolo mortale per «tutto quanto abbia ancora un nesso vitale con il passato».

Anche se l'opera complessiva di Sebald non si esaurisce nella poetica della memoria di Austerlitz (penso soprattutto agli esiti letterari di una disposizione esistenziale "malinconica", atrabiliare in senso etimologico, che trovano realizzazione in una cosmologia barocca all'insegna della *vanitas mundi*), pur nella diversità stilistica ci molti tratti apparentabili al Müller di *Germania 3*. Ad esempio, nella raccolta di racconti *Die Ringe des Saturns*, assistiamo a una descrizione di Waterloo (attraverso gli occhi di un narratore semiautobiografico come quello di Austerlitz), che

---

<sup>244</sup> W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 404 [Un impiegato della biblioteca di nome Henri Lemoine, il quale ricordandosi del mio primo periodo parigino, quando frequentavo ogni giorno rue Richelieu, mi aveva riconosciuto, si rivolse a me con la domanda: Jacques Austerlitz? Fermatosi accanto al mio tavolo, si chinò un poco verso di me, e così nella sala di lettura Haut-de-Jardin, che a quell'ora si stava poco a poco svuotando, cominciò tra noi, disse Austerlitz, una lunga conversazione sottovoce sul progressivo atrofizzarsi della nostra capacità mnemonica, che va di pari passo con il proliferare dell'informazione, e sul naufragio già in corso, l'effondrement, come si esprime Lemoine, della Bibliothèque National. Il nuovo edificio della biblioteca, che, per il suo intero impianto nonché per il suo regolamento ai limiti dell'assurdo, tende a escludere il lettore quale potenziale nemico, è quasi – così sosteneva Lemoine, disse Austerlitz – la manifestazione ufficiale del bisogno, che si annuncia sempre più impellente, di farla finita con tutto quanto abbia ancora un nesso vitale con il passato. Trad. It di Ada Vigliani, cit., p. 302].

ricorda il modo in cui Müller, alla fine di *Germania 3*, stigmatizza la commercializzazione di luoghi, un tempo, teatro di tragedie storiche. Il narratore, in questo simile al narratore di Austerlitz, ci fornisce il resoconto della sua visita a Waterloo (ora diventato luogo di commemorazione, quasi un parco-giochi a tema storico) senza riuscire ad addurre cause precise al suo spostamento: «Per quale ragione quella volta fossi andato a Waterloo, ancora non lo so». Waterloo viene definito «luogo fatto esclusivamente di ristoranti di souvenir e di ristoranti a buon mercato»; dopo avere assistito a una patetica rievocazione storica, il narratore decide di comprare un biglietto per il panorama della battaglia, «per così dire, il centro immaginario degli eventi». Dopo un'accurata – e apparentemente neutra – descrizione del panorama, il narratore si lascia andare alle seguenti riflessioni sull'attuale spettacolarizzazione della storia:

Questa dunque, si pensa mentre ci si muove lentamente in tondo, è la forma d'arte con cui si rappresenta la storia. Essa si basa su una falsificazione della prospettiva. Noi, i posteri, guardiamo tutto dall'alto in basso, vediamo tutto in contemporanea, e tuttavia non sappiamo come siano andate veramente le cose. All'intorno si estende ora il campo desolato sul quale perirono in un colpo, nel giro di poche ore, 50.000 soldati e diecimila cavalli. Nella notte successiva alla battaglia qui di certo si sentiva un rantolio e un gemito a più voci. Ora non c'è nient'altro che terra bruna. *Che ne è stato di tutti quei cadaveri e quelle ossa? Sono sepolti sotto il monumento? Ci troviamo forse sopra una montagna di morti? E' forse questo, alla fin fine, il nostro angolo visuale? Da un punto d'osservazione come questo si ha davvero la tanto agognata panoramica storica?*

Il parco storico a tema, che tutto appiattisce, livella e spettacolarizza, è stato eretto sopra una montagna di morti, rimossi

alla vista e alla storia, ma necessari per sorreggere l'attuale impianto... Una riflessione, questa, che potrebbe condurre alla conclusione che la panoramica storica da cui si guarda al passato sia un atto selettivo basato sulla rimozione: in questo caso specifico, di quei 50000 soldati e 10000 cavalli che morirono “in un sol colpo”. A mio avviso, è molto interessante considerare il modo in cui questa finisce questa sconcertante visita al parco storico costruito sul campo di battaglia di Waterloo, e cioè con una reminiscenza letteraria:

Solo quando chiusi gli occhi, vidi, lo ricordo ancora con chiarezza, una palla di cannone attraversare obliqua una fila di pioppi fino a farne volare in aria i verdi rami divelti. E poi vidi ancora Fabrizio, il giovane eroe di Stendhal, vagare per la battaglia pallido e con gli occhi ardenti, e un colonnello disarcionato [...]

Rispetto al vuoto provato davanti commercializzazione del passato, alla letteratura è attribuito il ruolo di conferire un senso, di suggerire una “visione” che, in qualche modo, torni a popolare l'immaginazione del passato, contrapponendosi alla *tabula rasa* del presente: come se, in fin dei conti, costituisse quella “panoramica storica” sulla cui natura si è interrogato in precedenza il narratore.

Sebald considera la modernità, e soprattutto la modernità storica, dal punto di vista dell'incremento della capacità annientante, e il suo pessimismo trapassa, a volte, in un pessimismo che vorrei definire “antropologico”:

Dalle prime torce alle eleganti lanterne del diciottesimo secolo, e dalla luce delle lanterne al pallido luore dei lampioni lungo le autostrade del Belgio, tutto è combustione, e la combustione è il principio intrinseco di ogni oggetto da noi prodotto. La fabbricazione di un amo, la manifattura di una tazza di porcellana e la produzione di un programma televisivo si basano in fondo sul

medesimo processo di combustione. Le macchine da noi ideate hanno, come il nostro corpo e le nostre aspirazioni, un cuore incandescente che si consuma a poco a poco. L'intera civiltà umana non è stata fin dall'inizio che un bagliore fattosi più intenso di ora in ora, di cui nessuno sa fino a che punto continuerà ad aumentare e quando lentamente si spegnerà.

Come in *Austerlitz*, e come nel caso delle riflessioni davanti al campo di battaglia di Waterloo, la narrazione di Sebald è rivolta alle conseguenze di un processo di civilizzazione (che si potrebbe chiamare anche “processo di antropizzazione”) che assume tratti distruttivi, sia che si tratti del criminale progetto nazista di cui il personaggio Austerlitz è vittima (di secondo grado), sia che si tratti di un più generico processo storico inteso generalmente definito come “modernità”: le conseguenze, cioè l'oblio.

Abbiamo visto che, in questo contesto, l'oblio è stato tematizzato in due modi. Da un lato, come conseguenza della crisi della memoria, dell'avvento della società dell'informazione ecc., come già ampiamente ripetuto. D'altro lato, secondo la categoria psicoanalitica del trauma, che sostituisce la conservazione adeguata di un'esperienza: ciò che è esperito eccede la capacità di ricezione del traumatizzato e continua a essere attivo senza però poter essere ricordato consapevolmente. E se in Müller questa forma di traumatizzazione veniva estesa all'esperienza collettiva, alla storia, in Sebald la portata e le conseguenze degli eventi storici sono alla base del trauma di un singolo individuo.

Ma non sempre l'oblio è considerato negativamente come risultato di un'esperienza traumatica, o dell'affermazione di modello socio-economico spersonalizzante.

### 3. «*Wolokolamsker Chaussee*»: *il desiderio di oblio*

M'hanno raccontato di una malattia che fa perdere la memoria. La morte dev'essere qualcosa di simile. Così qualche volta mi vien la speranza che il suo effetto sia anche più radicale e che essa faccia perdere tutto.

Büchner, *Dantons Tod*

Harald Weinrich, nel fondamentale e già citato *Lete. Arte e critica dell'oblio*, rileva che la logica dell'analisi freudiana presenterebbe due forme di oblio: un oblio non pacificato (di cui i testi finora analizzati costituiscono un'esemplificazione), e un oblio pacificato: «il primo è l'oblio *prima* del trattamento psicoanalitico, il secondo, l'oblio *dopo* il trattamento psicoanalitico».<sup>245</sup> Il discrimine tra i due momenti consisterebbe nella presa di coscienza dei contenuti rimossi i quali, una volta riportati alla superficie, possono essere finalmente, e pacificamente, dimenticati. Seguo ancora Weinrich;

Qual è lo scopo terapeutico del richiamare alla coscienza il rimosso-inconscio o, espresso diversamente, del rendere non-dimenticato ciò che è stato dimenticato? Freud esprime ripetutamente questo scopo con metafore giuridiche («il paragone del giudice e dell'imputato»). Secondo lui bisogna rinfrescare un conflitto, risollevare un caso, dibattere un procedimento in seconda istanza allo scopo di giungere alla «revisione del processo che ha portato alla rimozione». Forse in questo modo si riuscirà, spera Freud, a ottenere l'assoluzione, o almeno delle attenuanti, che portino a guarigione ciò che è stato dimenticato, divenuto ora non-dimenticato.<sup>246</sup>

In queste parole, a mio avviso, si trova nuovamente la conferma del nesso tra le dichiarazioni di poetica di Müller e il lavoro

<sup>245</sup> H. Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, cit., p. 187.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 186.

analitico: soprattutto la metaforica processuale di Freud (revisione del processo, dibattimento in seconda istanza ecc.) inerente al lavoro psichico dell'individuo, può trovare terreno fertile di applicazione nell'intepretazione dei testi di Müller. Vorrei confrontare l'intento letterario del drammaturgo – il suo lavoro sulla memoria storica, sui suoi traumi e sulle sue rimozioni, che egli ha ripetutamente qualificato, in modo pittoresco, come “necrofilia” - con un'affermazione di un celebre storico romantico, Jules Michelet, anch'essa contenente una metaforica a sfondo processuale:

Sì, ogni morto lascia una piccola eredità, la sua memoria, e chiede che sia curata. Per chi non ha amici, è il magistrato che deve supplire. Perchè la legge, la giustizia sono più sicure di tutte le nostre svagate tenerezze, delle nostre lacrime così presto asciugate. Questa magistratura è la Storia. E i morti sono, per dirla come il diritto romano, queste miserabiles personae di cui il magistrato deve preoccuparsi. Mai nella mia carriera ho perduto di vista questo dovere dello storico. A molti morti troppo dimenticati ho dato l'assistenza di cui io stesso avrò bisogno. Li ho esumati per una seconda vita... Ora vivono con noi che ci sentiamo loro parenti. Così si costruisce una famiglia, una città comune tra i vivi e i morti.<sup>247</sup>

È qui, nel nesso – in Michelet dal punto di vista storico – tra una giustizia dovuta alla memoria dei morti davanti al tribunale della storia, e nel tentativo di richiamare alla coscienza il rimosso in senso terapeutico che si situa il senso complessivo della drammaturgia del ricordo di Müller. Sostanzialmente si tratta di passare, nei termini di Weinrich, da un oblio non pacificato a uno pacificato, ed è proprio questa dialettica che tenterò di rintracciare nell'ultimo testo che prenderò in analisi in questo lavoro, *Wolokolamsker Chaussee*.

---

<sup>247</sup> Cit. in B. Anderson, *Comunità immaginate*, cit., p. 232.

*Wolokolamsker Chaussee*, scritto tra il 1984 e il 1987, se per certi versi è rappresentativo delle tecniche letterarie di Müller precedentemente analizzate (intertestualità, abolizione di ogni coerenza diegetica, collagismo ecc.), possiede però un elemento che lo differenzia dalla produzione coeva: è scritto in *blank verse*. Complessivamente, secondo Lehman, può essere considerato come un “monologo rammemorante”: «Die Rede von dem, was anders wäre, nimmt [...] wohl nicht zufällig die Gestalt der reflektierenden Aufarbeitung des Gewesenen an und wird, implizit oder explizit, erinnernder Monolog»;<sup>248</sup> ripartito in cinque parti: *I Russische Eröffnung (nach Alexandr Bek)*; *II Wald bei Moskau (nach einem Motiv con Alexandr Bek)*; *III Das Duell (nach einem Motiv von Anna Seghers)*; *IV Kentauren (ein Greuelmärchen*<sup>249</sup> *aus dem Sächsischen des Gregor Samsa)*; *V Der Findling (nach Kleist)*. Anche qui troviamo già nel paratesto le marche di un'esibita intertestualità: da Alexandr Bek – scrittore sovietico rappresentante del più “spinto” realismo socialista – ad Anna Seghers, la cui influenza sulla produzione letteraria mülleriana ho già ampiamente analizzato, per arrivare fino a Kafka e Kleist. Una sorta di climax, dunque, che dall'artisticamente dubbio canone del realismo socialista giunge fino ai vertici della letteratura occidentale, a Kafka e Kleist.

Il titolo complessivo dell'opera, *Wolokolamsker Chaussee*, così come le prime due parti, provengono da una raccolta di racconti dell'oggi sconosciuto Alexandr Bek, che negli anni Cinquanta arrivarono anche in Italia, pubblicati dalle Edizioni di Cultura

---

<sup>248</sup> Cfr. H.T. Lehman, *Wolokolamsker Chaussee*, in H.T. Lehman e P. Primavesi (a cura di), *Heiner Müller Handbuch*, cit., p. 292.

<sup>249</sup> *Greuelmärchen*, letteralmente «fiaba dell'orrore», termine usato per screditare le accuse del nemico. Ad esempio, sotto il nazismo, i comunicati di Radio Londra venivano definiti in questo modo.

Sociale (un'affiliata di Editori Riuniti).<sup>250</sup> Nel racconto omonimo, che dà il nome a tutta la raccolta, si racconta un episodio di guerra avvenuto durante l'avanzata dell'esercito nazista in terra russa, nel 1941. A pochi chilometri da Mosca, il comandante kazako di un battaglione sovietico, Baurgian Momysc-Uly, si vede arrivare nel campo alcuni soldati sfuggiti all'accerchiamento del nemico. Per il timore che i nuovi arrivati influenzino negativamente la sua truppa (che non ha ancora visto il nemico) fiaccandone il morale, Baurgian Momysc-Uly inscena un attacco: una di prova, un test per verificare la reazione dei soldati di fronte a un ipotetico attacco. Al grido di allarme, molti scappano nella foresta vicina, per poi tornare poco dopo:

Accolsi in silenzio quelli che tornavano. Sapevo che i miei soldati erano ragazzi onesti. Ora certo li scottava la vergogna... Come sottrarli a questo molesto sentimento e salvarli dall'infamia? Potevo dirmi sicuro che un'altra volta non sarebbero fuggiti? [...] Che fare?<sup>251</sup>

Il comandante sembra disposto al perdono ma, alla notizia che durante il fuggi-fuggi il sergente Barambaiev si è sparato a una mano, ha moto di rabbia e di tristezza: «Mi parve che il cuore mi si chiudesse in una morsa [...] Nel battaglione era apparso il primo traditore, il primo autolesionista».<sup>252</sup> Portato davanti al comandante, il sergente si giustifica mentendo, affermando di essere inciampato e di avere provocato così uno sparo accidentale. La reazione del superiore, a questo punto, è incontenibile. Non c'è più traccia di tristezza o di comprensione, ma solo una rabbia incontenibile: «“Bugiardo!”, esclamai. “Sei un vigliacco! Un traditore! Il paese

---

<sup>250</sup>A. Bek, *La strada di Volokolamsk*, trad. it. di Pietro Zveteremich, Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1955.

<sup>251</sup>*Ibidem*, p. 36

<sup>252</sup>*Ibidem*, p. 38.

non sa che farsene dei rinnegati tuoi pari!”». Barambaiev chiede perdono in ginocchio, ma il comandante non è neppure sfiorato dalla tentazione di concederlo: «“Che mi farete? Che mi farete?”», prese a ripetere Barambaiev. “Ti fucilerò dinanzi al battaglione schierato!”». <sup>253</sup> In confronto con la narrazione di Anna Seghers, esaminata nel secondo capitolo, quella di Bek è, oltre che di ben minore qualità letteraria, molto più ideologica, didascalica, oleografica: l’autore è molto attento a dipingere il comandante non come un ferreo e ottuso militare, ma come un funzionario profondamente umano, che lotta aspramente con se stesso prima di prendere la decisione di fucilare il sottoposto. Con uno stratagemma narrativo, mentre il condannato si trova davanti al plotone di esecuzione, al comandante viene attribuita una resipiscenza che apparentemente salverà il condannato: «Quegli uomini non ancora provati dalla battaglia, che ancora non sapevano essere crudeli verso un traditore, che attendevano con una sorta di febbre che io comandassi: “Fuoco!”, parevano anch’essi supplicare: “Non fare questo, perdonalo!”». <sup>254</sup> E così, nelle righe seguenti, assistiamo alla seguente scena: il comandante si avvicina al condannato, gli porge il cappotto pronunciando il suo nome, e, chiedendogli se ora, dopo questa prova estrema, sarà pronto a combattere, gli ordina di ritornare tra le righe, nel reparto: «Tutti, attorno, sorrisero. Tutti si sentivano più leggeri [...] Ed anche coloro che leggeranno questo racconto, probabilmente avranno un sospiro di sollievo [...]». Ma, dal punto di vista narrativo, i lettori stanno assistendo a una fantasticheria del protagonista: «Invece non fu così. Vidi tutto questo soltanto con l’immaginazione; mi passò davanti come un sogno. [...] Le cose

---

<sup>253</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 46.

andarono diversamente [...] E il traditore fu fucilato».<sup>255</sup> Ciò che l'autore, con questa digressione nell'immaginazione, intende comunicare al lettore è il carattere di necessità dell'eliminazione del "traditore": atto, questo, che non implica malvagità da parte di chi lo compie, anzi trova una ancor più grande legittimazione dalla sua buona fede, dalla sua "bontà". Abbiamo più volte incontrato, nel corso di questo lavoro, una metaforica attinente al mondo vegetale o animale tendente a legittimare gli atti di violenza in nome di una necessità superiore. E anche qui, il comandante giustifica se stesso ricorrendo a un ambito metaforico non dissimile:

Un giorno, nel deserto, uno scorpione morse mio padre, ch'era un nomade. Mio padre si trovava solo fra le sabbie, al suo fianco non aveva nessuno, eccetto un cammello. Il veleno di quello scorpione è mortale. Mio padre prese il coltello e tagliò netto un pezzo della sua carne, là dove lo scorpione l'aveva morsicato. [...] Io agii allo stesso modo: col coltello mi privai di un pezzo della mia carne.<sup>256</sup>

Credo che emerga chiaramente il modo in cui l'eliminazione del "vigliacco", proprio perchè presentata in modo dilemmatico e dubbioso da parte del comandante, venga legittimata e resa *giusta*. Si tratta di un sacrificio necessario per la salvezza della comunità nazionale, perchè se il sergente Bambaiev è stato fucilato perchè «è un vigliacco, un traditore della patria [...] chi muore da vero soldato non sarà dimenticato dalla patria; i suoi figli avranno diritto di dire "Nostro padre è stato un eroe della guerra patriottica!"».<sup>257</sup> In queste parole è implicita una forma sottile di *damnatio memoriae* nei confronti del condannato: ciò che assieme alla vita viene sottratto al traditore Bambaiev è la possibilità di

---

<sup>255</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 44.

essere ricordato alla pari degli altri, di diventare parte della memoria collettiva nazionale. Come in Seghers, anche nel racconto di Bek abbiamo a che fare con una narrazione a sfondo ideologico, che mira a consolidare il sentimento di identità nazionale.

La riscrittura di Müller si incentra innanzitutto sui tempi verbali: se nel testo di Bek il comandante narrava al presente, in quello di Müller l'io monologante *ricorda* l'evento a guerra finita, in un imprecisato "dopo". In secondo luogo, l'ipotesto viene "trasformato" in un ossessivo monologo composto di 310 versi senza alcun segno di punteggiatura, di impressionante compattezza stilistica. Basti l'*incipit* a testimoniare di queste due caratteristiche fondamentali:

Wir lagen zwischen Moskau und Berlin  
Im Rücken einen Wald ein Fluss vor Augen  
Zweitausend Kilometer weit Berlin  
Einhundertzwanzig Kilometer Moskau  
In Schützenlöchern aus gefrorenem Schalm  
Und warteten auf den Befehl zum Einsatz  
Und auf den ersten Schnee Und auf die Deutschen  
Tags hörten wir die Front nachts sahn wir sie  
Die Deutschen hatten was wir brauchten Panzer  
Flugzeuge den Hochmut der Sieger Meine  
Soldaten hatten Angst und wenig mehr  
Angst ist die Mutter der Soldaten und  
Der erste Schnitt geht durch die Nabelschnur  
Und wer den Schnitt verpasst stirbt an der Mutter  
Meine Soldaten kamen von der Schule  
Im Kino hatten sie den Krieg gesehen  
Ich war ihr Kommandeur und meine Angst war  
Die Angst vor ihrer Angst [...] <sup>258</sup>

<sup>258</sup> H. Müller, *Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung*, in Id., *Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*, cit., p. 76. [Eravamo fra Mosca e Berlino / Alle nostre spalle un bosco un fiume davanti agli occhi / A duemila chilometri di distanza Berlino / A centoventi chilometri di distanza Mosca / In trincee di fango gelato / E aspettavamo l'ordine di entrare in azione / E la prima neve e i tedeschi / Di giorno sentivamo il fronte di notte lo vedevamo / I tedeschi avevano ci di cui avevamo

Il dialogismo del racconto di Bek viene ridotto a una sola voce, quella del comandante, il cui discorso, per usare le parole di N.O. Eke, ha luogo «auf der Bühne eines inneren Kopf-Raum-Theaters», sulla «scena interiore di uno spazio mentale teatralizzato».<sup>259</sup> Il cambio di prospettiva permette di inquadrare in modo differente anche la questione centrale di entrambi i testi: la legittimità dell'eliminazione del traditore. Abbiamo visto come nel testo di Bek il comandante, seppur dubbioso, giungesse alla fine a giustificare la fucilazione con motivazioni ascrivibili al patriottismo nazionalistico. Il discorso sciovinista sulla *damnatio memoriae* cui incorrono i traditori è, nel testo martellante di Müller, condensato in questo modo: «Mitleid mit Verrätern ist Verrat», la compassione verso i traditori è tradimento:<sup>260</sup> ma questo verso risuona come una condanna di ciò che apparentemente sembra esprimere. Come a questo punto è facile prevedere, è sulle conseguenze di quell'atto che si impernia la riscrittura di Müller. A distanza di anni (o di decenni), le tracce incancellabili della fucilazione sono rimaste nella memoria di chi allora la fece eseguire, del comandante, cui le medaglie nel frattempo conquistate «ardono sul petto»:

Und immer geht der Tote meinen Schritt  
 Ich atme esse trinke schlafe nachts  
 In meinem Kopf der Krieg hört nicht mehr auf  
 Die eine Salve und die andre Salve  
 Gehn zwischen meinen Schläfen hin und her [...] <sup>261</sup>

---

bisogno carri armati / Aerei e la superbia dei vincitori I miei / Soldati avevano paura e poco più / La paura è la madre del soldato e / Il primo taglio recide il cordone ombelicale / E chi sfugge al taglio muore per parte di madre / I miei soldati venivano dalla scuola / La guerra l'avevano vista al cinema / Io ero il loro comandante e la mia paura era / La paura della loro paura]

<sup>259</sup> Cfr. H.T. Lehman e P. Primavesi (a cura di), *Heiner Müllers Handbuch*, cit., 292.

<sup>260</sup> H. Müller, *Wolokolamsker Chaussee*, cit., p 85.

Il ricordo non solo è un tormento incancellabile, ma sembra quasi essere stato incorporato. Qualunque atto quotidiano e ordinario compia – mangiare, bere, dormire – la morte del sottoposto e il contesto della guerra non danno requie all'ex comandante, tormentandolo continuamente. Come scrive Genia Schulz: «In der Jetztzeit des Erinnerns [...] ist die tragische Notwendigkeit von einst ein Gespenst der Vergangenheit geworden, weil Schritt für Schritt der Sinn der gebrachten Opfer sich aufzulösen droht».<sup>262</sup> In questo caso, l'esperienza traumatica non è rimossa, non si traduce in sintomi, coazioni a ripetere, apparizioni di spettri: diventa un *eccesso* di memoria. Il comandante responsabile dell'uccisione non riesce a dimenticare, e il ricordo è come un'ombra che lo accompagna sempre e dovunque.

*Wolokolamsker Chaussee* è un'opera di difficile classificazione, come del resto quasi sempre in Müller. I cinque drammi, o meglio monologhi, pur formando un'unità in sé conclusa e autosufficiente, possiedono tuttavia un alto grado di autonomia. Complessivamente coprono un lasso di tempo che, dal 1941 (*Russische Eröffnung* sopra analizzato) giunge fino agli anni Settanta del quinto e ultimo dramma, *Der Findling*. Offre, quindi, una panoramica della storia tedesca più ristretta rispetto a *Germania 3*, che, complessivamente abbracciava scene che dai tempi della repubblica di Weimar arrivano fino alla caduta del muro. Anche tecnicamente e stilisticamente le due opere

---

<sup>261</sup> *Ibidem* [E il morto segue sempre i miei passi / Respiro mangio bevo dormo di notte / Nella mia testa la guerra non ha mai fine / Una salva e un'altra salva / Vanno e vengono tra le mie tempie]

<sup>262</sup> Genia Schulz, *Gelächter aus toten Bäuchen. Dekonstruktion und Rekonstruktion des Erhabenen bei Heiner Müller*, in «Merkur», 43 (1989), 9/10, 764-776. [Nell' adesso del ricordo [...] la tragica necessità di allora è diventata uno spettro del passato, perchè col passare del tempo il significato di quel sacrificio minaccia di dissolversi]

differiscono: i cinque monologhi retrospettivi in versi sciolti di *Wolokolamsker Chaussee* sono difficilmente apparentabili allo spaesante assemblaggio di scene e di citazioni di *Germania 3*. Denominatore comune tra i due testi è la raffigurazione di un rapporto irrisolto e conflittuale con il passato che, se in *Germania 3* abbiamo visto virare verso pessimistiche considerazioni sulla “coazione all’oblio” indotta dalla società dell’informazione, vedremo assumere un’altra connotazione in *Wolokolamsker Chaussee*, soprattutto nel quinto monologo del dramma, *Der Findling*, una rielaborazione dell’omonima novella di Heinrich von Kleist. *Der Findling* è un monologo narrato retrospettivamente dalla prospettiva di un orfano che, nel dopoguerra, viene adottato da un comunista convinto della bontà della Repubblica democratica tedesca e dell’ideologia che la sostiene, il quale non può avere figli perchè durante la guerra, in campo di concentramento, venne picchiato selvaggiamente dai nazisti, anche sul sesso, tanto da averlo reso sterile.<sup>263</sup> Questo è il motivo per cui adotta l’orfano, senza però riuscire a dargli, a causa della sua rigidità ideologica, l’affetto e la vicinanza di un vero padre: «Wie redet man mit einem Leitartikel und wie umarmt man ein Parteiprogramm?».<sup>264</sup> Nel 1968 il figlio si unisce ai dimostranti contro i carri armati sovietici mandati a soffocare la Primavera di Praga, distribuisce volantini, e viene denunciato alla Stasi, la famigerata polizia segreta della Germania orientale, dallo stesso

<sup>263</sup> «Seit ich dich aus dem Dreck gezogen habe / Ich will nicht wissen wer dein Vater war / Vielleicht der Nazi der mir mein Geschlecht / Zerprügelt hat im Lager beim Appell / Und keine Kinder mehr Nur dich [...]» [Da quando ti ho raccolto tra le macerie / non ho voluto sapere chi fosse tuo padre / Forse il nazista che mi ha fracassato / Il sesso in campo di concentramento durante l’appello / Niente più bambini Solo tu], H. Müller, *Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling (nach Kleist)*, in Id., *Werke, V: Die Stücke*, t. 3, a cura di F. Hörnigk, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2002, p. 242. In *Der Findling*, dove trova spazio anche la voce del padre, il dialogismo è maggiore rispetto al martellante e più compatto *Russische Eröffnung*.

<sup>264</sup> *Ibidem*.

padre adottivo, dimostrandosi ancora una volta più obbediente al partito che ai propri affetti. Così il figlio (entrambi vengono denominati soltanto con nomi comuni, *Stiefvater*, padre adottivo, e *Sohn*, figlio) viene arrestato, e, dopo avere trascorso cinque anni in prigione, riesce a riparare nell'ovest, libero finalmente dal conflitto con il padre (e da tutto ciò che il padre rappresenta). Questa la *storia* (o *fabula*): ma il *racconto* (o intreccio) è strutturato in modo diverso. Nell'inizio, per parafrasare Eliot, è la fine, cioè il testo comincia a storia già conclusa (il figlio è già all'ovest), ricapitolando in gli avvenimenti mediante un gioco di flashback incastonati l'uno nell'altro, rendendo il testo estremamente complesso. La presenza della novella di Kleist è riscontrabile a un primo livello di lettura nel soggetto (l'adozione di un orfano che porta sconquasso nella vita del padre adottivo: in Kleist con un esito ancor più tragico che in Müller), ma un a un secondo livello è avvertibile l'influenza della struttura stessa del testo kleistiano. Mi riferisco alla parte finale della novella, dove si assiste alla trasformazione del buono e generoso commerciante Antonio Piachi (il padre adottivo) nell'omicida del proprio figlio adottivo, Nicolo, il quale ha provocato la morte della moglie (nonché tutta una serie di disgrazie accessorie).<sup>265</sup> Arrestato e condannato all'impiccagione, Piachi deve sottostare alla legge dello Stato della Chiesa (la vicenda è ambientata a Roma nel Cinquecento), che prevede che nessuno possa essere giustiziato senza che prima abbia ricevuto l'assoluzione, ma rifiuta. La motivazione risiede nelle seguenti parole:

In dem Kirchenstaat herrscht ein Gesetz, nach welchem kein Verbrecher zum Tode geführt werden kann, bevor er die Absolution empfangen. Piachi, als ihm der Stab gebrochen war,

---

<sup>265</sup> Cfr. H. von Kleist, *Der Findling*, in Id., *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart, Reclam, 2004, p. 229.

verweigerte sich hartnäckig der Absolution. [...] «Willst du der Wohltat der Erlösung teilhaftig werden?» - Nein, antwortete Piachi. - «Warum nicht?» - Ich will nicht selig sein. Ich will in den untersten Grund der Hölle hinabfahren. Ich will den Nicolo, der nicht im Himmel sein wird, wiederfinden, und meine Rache, die ich hier nur unvollständig befriedigen konnte, wieder aufnehmen! - Und damit bestieg er die Leiter und forderte den Nachrichter auf, sein Amt zu tun. Kurz, man sah sich genötigt, mit der Hinrichtung einzuhalten, und den Unglücklichen, den das Gesetz in Schutz nahm, wieder in das Gefängnis zurückzuführen. Drei hinter einander folgende Tage machte man machte man dieselben Versuche und immer mit demselben Erfolg. Als er am dritten Tage wieder, ohne an den Galgen geknüpft zu werden, die Leiter herabsteigen musste: hob er, mit einer grimmigen Gebärde, die Hände empor, das unmenschliche Gesetz verfluchend, das ihn nicht zur Hölle fahren lassen wolle. Er rief die ganze Schar der Teufel herbei, ihn zu holen, schwor sich, sein einziger Wunsch sei, gerichtet und verdammt zu werden, und versicherte, er würde noch dem ersten, besten Priester an den Hals kommen, um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden! - Als man dem Papst dies meldete, befahl er, ihn ohne Absolution hinzurichten; kein Priester begleitete ihn, man knüpfte ihn, ganz in der Stille, auf dem Platz del popolo auf.<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> *Ibidem*, pp. 247-248. [Nello Stato della Chiesa vige una legge, secondo la quale nessun criminale può essere messo a morte prima di avere ricevuto l'assoluzione. Piachi, quando venne il giorno dell'esecuzione, rifiutò ostinatamente l'assoluzione. [...] «Vuoi tu avere parte del beneficio della redenzione?» - No, rispose Piachi. - «Perché no?» - «Non voglio essere beato. Voglio scendere giù nel fondo più basso dell'inferno. Voglio ritrovare Nicolò, che di certo non sarà in cielo, e completare quella vendetta che qui non ho potuto finire!» E così dicendo salì la scala e invitò il boia a compiere il suo dovere. In breve, ci si vide costretti a sospendere l'esecuzione, e a riportare in carcere quell'infelice protetto dalla legge. Per tre giorni consecutivi si fece lo stesso tentativo, sempre con lo stesso risultato. Quando anche il terzo giorno si vide portato inutilmente al capestro, Piachi levò le braccia con un gesto terribile, maledicendo la legge inumana che non gli permetteva di andare all'inferno. Invocò tutta la schiera dei diavoli perchè lo prendessero, giurò che il suo unico desiderio era quello di venire giustiziato e dannato, assicurò che avrebbe strangolato il primo prete che gli si fosse parato dinnanzi, pur di poter andare all'inferno e rimettere le mani su Nicolò! - Quando si riferì al papa tutto questo, egli ordinò di giustiziarlo senza esecuzione; nessun prete lo accompagnò, venne impiccato nel più completo silenzio, in Piazza del popolo.

La virtù iniziale del buon Piachi, che accoglie nella sua famiglia il trovatello e lo affida alle amorevoli cure dell'altrettanto virtuosa moglie Elvira, si trasforma alla fine in una sorta di *cupio damnationis* verso quello stesso figlio adottivo, finalizzata alla prosecuzione nell'inferno di una vendetta che, sulla terra, ha trovato una realizzazione parziale. Al di là delle implicazioni edipiche del racconto (il trovatello Nicolò è sia un sostituto del figlio morto che un sosia dell'uomo amato dalla moglie di Piachi in gioventù), o di tutte le altre interpretazioni che si possono dare di questo mirabile racconto, ciò che mi preme sottolineare è la ripresa, in Müller, di questo *climax* finale. Il monologo termina infatti con un'altra maledizione paterna, trasportata però nel clima della guerra fredda: è la rabbia del virtuoso padre ligio ai principi e all'ideologia di stato (chiaramente ricalcato sul virtuoso Piachi protagonisti del racconto di Kleist) che, in un accesso di furente emotività, afferra il telefono per denunciare il figlio adottivo alla *Staatssicherheit*, la Stasi:

Das letzte Wort was ich hörte war sein Weinen  
Und seine Stimme die dagegen anschrie  
Erschiessen solln sie dich du Nazibastard  
Erschiessen solln sie dich wie ein Hund  
Und das Geläut des Telefons als er  
Den Hörer aufnahm und wählte die Nummer.<sup>267</sup>

Come in Kleist, il testo di Müller chiude su uno sfrenato accento d'odio nei confronti di un figlio nel quale, precedentemente, si erano riposte le proprie speranze di futuro. Ciò che in Kleist suscitava lo scoppio di sdegno – la morte della moglie, la perdita di tutti i propri beni, la consapevolezza retrospettiva, insomma, di avere allevato una serpe in seno, in

<sup>267</sup> H. Müller, *Wolokolamsker Chausse V: Der Findling*, cit., p. 246. [L'ultima cosa che udii fu il suo pianto / E la sua voce che invece gridava / Ti devono fucilare bastardo nazista / Ti devono fucilare come un cane / Poi il suono del telefono quando / Alzò il ricevitore e compose il numero]

Müller diventa una burocratica accusa di “deviazionismo” (brutto termine che in contesti totalmente ideologizzati corrispondeva più o meno al tradimento), e in questa mutazione risalta pienamente la macabra ironia della riscrittura di Müller.

Ma c'è di più. Abbiamo detto che la prospettiva è quella del ricordo del figlio adottivo, che ripercorre a flashback la vicenda politico-esistenziale (termini a quell'epoca sovrapponibili) che l'ha condotto a fuggire dalla Repubblica democratica e riparare nella Repubblica federale. Prima di quest'ultima scena il testo subisce una metamorfosi: il flusso di ricordi diventa sempre più indistinto, sempre più serrato, e viene interrotto per sette volte dall'auspicio di innescare il processo opposto, cioè dall'auspicio di *potere dimenticare*. Il modo in cui questo desiderio è espresso nel testo è molto interessante:

Mein Vater eine leere Uniform  
Und manchmal ein Gespenst in meinem Nacken  
Dreh dich nicht um Dein Vater ist ein Schlächter  
Ich sagte Ich will eine Tochter sein  
VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN  
Das Thälmannlied Die Partisanen vom  
Amur und Völker hört Hört die Signale  
[...]  
VERGESSEN Kronstadt Budapest und Prag  
Wo das Gespenst des Kommunismus umgeht  
Klopffzeichen in der Kanalisation  
VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN  
[...]  
Was geht mich euer Sozialismus an  
Bald schon ersäuft er ganz in CocaCola  
VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN  
[...]  
Ich wollte ich wäre mein Vater ein  
Gespenst in Uniform das schlägt und tritt  
VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN<sup>268</sup>

---

<sup>268</sup> *Ibidem* [Mio padre un'uniforme vuota / E a volte uno spettro nella schiena / Non ti voltare Tuo padre è un carnefice / Voglio essere una figlia Dissi / DIMENTICARE E

Una vera e propria litania dell'oblio<sup>269</sup> che si interpone all'afflusso dei ricordi in modo sempre più incalzante, fino ad arrivare alla chiusura, sopra esaminata, in cui il padre consegna il figlio alle autorità. Nel momento in cui il “desiderio di poter dimenticare” (*Vergessenkönnen* secondo N.O. Eke<sup>270</sup>) irrompe nel testo, segnalato anche graficamente dallo stampatello dell'iterazione VERGESSEN VERGESSEN VERGESSEN, il flusso dei ricordi, cui tale iterazione si contrappone, subisce un'accelerazione, facendo saltare ogni coerenza narrativa in favore di una bruciante sequenza di flashback irrelati. L'unico legame logico che unisce tra loro queste immagini retrospettive è il riferimento ai capisaldi ideologico-politici della Ddr – più genericamente del comunismo – che progressivamente si sovrappongono fino all'indistinguibilità alla figura del padre. Secondo Eke,

mit der Auslieferung des rebellischen Sohnes an die disziplinierenden Organe der Staatsgewalt durch den Vater endet die Wolokolamsker Chausse in der sprahlosen Gewalt, mit der sie begonnen hatte: der Kreis schliesst sich. [...] Sieben Mal ist der Wunsch zum Vergessenkönnen diesem Text eingefügt: «VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN». Im Wunsch nach Vergessenkönnen aber ist in dialektischer Weise dasjenige mitgedacht, was vergessen werden soll (und nicht vergessen werden kann): die verlorenen (verratenen) Ideale des Kommunismus, der nur noch als untotes Gespenst durch die

---

DIMENTICARE E DIMENTICARE / La canzone di Thälmann I partigiani del fiume / Amur e su lottiamo l'ideale [...] / DIMENTICARE Kronstadt Budapest e Praga / Dove si aggira lo spettro del comunismo / Segni di colpi nella fognatura / DIMENTICARE E DIMENTICARE E DIMENTICARE / Il vostro socialismo non mi riguarda / Presto affogherà del tutto nella Coca Cola / DIMENTICARE E DIMENTICARE E DIMENTICARE / Avrei voluto essere mio padre / Un fantasma in uniforme che colpisce e tira calci / DIMENTICARE E DIMENTICARE E DIMENTICARE].

<sup>269</sup> Cfr. H. Werner, *Im Namen des Verrats*, cit. p. 160.

<sup>270</sup> Cfr. N.O. Eke, *Heiner Müller*, cit., p. 245.

Kloake der Geschichte geistert.<sup>271</sup>

Nelle opere analizzate precedentemente l'oblio era emerso come forma di tradimento, oppure come perdita di un rapporto vitale e duraturo col passato, mentre qui assistiamo addirittura a una sorta di invocazione dell'oblio, che si potrebbe interpretare come desiderio di “voltar pagina”, di apporre il segno di *Schlussstrich*<sup>272</sup> – il frego che si pone alla fine di un testo scritto – in fondo alla pagina del libro di storia: storia che coincide anche coi ricordi personali, privati del narratore. C'è anche un'altra differenza fondamentale: in *Wolokolamsker Chaussee* il trauma (anche se a rigor di termini si può parlare di trauma solo nel primo monologo, quello tratto da Alexander Bek) non è stato rimosso. «Immer geht der Tote meine Schritt» significa che il fondamento del presente è una storia di violenza incancellabile, e se si trattasse di un romanzo noir, basterebbe assicurare il colpevole alla giustizia per ottenere giustizia e riappacificarsi col passato. Ma quando a essere in causa è una storia che riguarda milioni di individui le cose non possono essere svolgersi così semplicemente. Nessuna individuazione di colpa, nessun colpevole, nessun atto di

---

<sup>271</sup> *Ibidem*, pp. 265-266 [con la consegna paterna del figlio ribelle all'organo disciplinare della violenza di stato *Wolokolamsker Chaussee* conclude con quella stessa violenza senza nome con la quale aveva avuto inizio: il cerchio ci chiude [...]. Il desiderio di potere dimenticare (*Vergessenkönnen*) è inserito per sette volte in questo testo: VERGESSEN UND VERGESSEN UND VEGESSEN. In questo desiderio di oblio è incluso anche ciò che si *deve* ma non si *può* dimenticare: gli ideali perduti (traditi) del comunismo, che si aggira ormai solo come spettro nella cloaca della storia]

<sup>272</sup> Nel già citato *Dizionario della memoria e del ricordo*, c'è un lemma riservato al “voltar pagina”, inerente però alla questione della “colpa tedesca”. La questione non riguarda tanto prescrizioni giuridiche o amnistie per i responsabili dei crimini nazisti, quanto la cessazione dell'*esigenza* di ricordarli e combatterli nel presente: «L'idea di voltare pagina è quindi inseparabile dal desiderio di una rimozione politica e storica», cfr. K. Luhers-Kaiser, *Voltar pagina*, in Pethes, N e Ruchatz, J. (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, cit., 614.

giustizia retrospettivo potrà far sì che le cose siano andate diversamente da come sono effettivamente andate.

Credo che ancora una volta possa tornare utile la distinzione proposta da Weinrich (sulla falsariga di Freud) tra oblio pacificato e oblio non pacificato. Abbiamo visto che il critico tedesco pone l'equivalenza tra oblio non pacificato e contenuti rimossi in conseguenza di un trauma. Solo dopo il trattamento analitico, cioè dopo aver riportato quei contenuti alla coscienza, potrà avere luogo una riconciliazione, prodromo finalmente di una vita psichica (un po' più) serena e di un oblio, appunto, pacificato. Da questa angolazione, *Der Findling* di Müller sembra non rientrare in pieno nella dinamica proposta da Weinrich. Non c'è alcuna rimozione, il passato, con la sua violenza e i suoi traumi, invade il presente fino a divorarlo e rendere la vita impossibile, quindi non ci può essere riconciliazione. Non c'è mai stato oblio non pacificato, quindi non ci può nemmeno essere oblio pacificato. Ecco quel che paradossalmente Müller sembra consegnarci infine: davanti a una storia sbagliata, la necessità di dimenticare e l'impossibilità di farlo si confrontano incessantemente senza trovare mai una composizione definitiva. In altri termini, i testi del drammaturgo aprono uno spazio discreto, dispiegano un campo di forze attraversato da tensioni diverse e antagoniste, che a volte si oppongono e si respingono, altre volte si avviluppano e si contaminano vicendevolmente, senza giungere mai a una completa negazione o una totale sovrapposizione. Un campo di forze, cioè la memoria.

## *Conclusioni*

I testi di Müller pongono la domanda basilare sul modo in cui la storia viene ricordata, sia dal punto di vista sociale che da quello individuale; quale rapporto intercorra tra memoria e oblio e sui fondamenti della “storia”..

La sua scrittura non è interessata alla descrizione neutra del passato (*Eine historischen Stoff nehmen und sauber abschildern, das kann ich nicht. Ich glaube auch nicht daran*), non si tratta di drammi storici, ma delle rappresentazioni e delle idee contenute nell’immagine della storia della società nella forma della memoria culturale. Müller si confronta con le immagini e le rappresentazioni del passato per interrogarne le premesse...

Importante è il formarsi della tradizione e la trasmissione dell’esperienza, che Müller, da un lato, interpella e interroga, mentre dall’altro contribuisce alla sua trasmissione. Aspira, ambisce a una trasmissione dell’esperienza (*Tradierung*), che accolga l’irrazionale e che contenga in sé anche il modo in cui gli eventi agiscono sull’individuo, il modo in cui la storia viene vissuta e rielaborata. Questa è la base del suo interesse per la rielaborazione letteraria del passato: *Kunstwerke sind die Gedächtnis der Menschen*.

È in questo senso che bisogna comprendere anche il lavoro imponente di rielaborazione e citazione letteraria. La letteratura è un mezzo che trasporta, veicola il passato. Le concezioni storiche e mnemoniche alla sua base vengono, nei drammi di Müller, rielaborati dal punto di vista del rimosso e rese fruttuose. La sua scrittura è alla ricerca di nuove possibilità di decifrazione dell’esperienza storica: un tentativo di portare a ricordo cosciente

ciò che nell'archivio della memoria culturale è conservato solo sotto forma di tracce e di sintomi. La decostruzione dei discorsi e dei concetti tramandati, conosciuti, ovvi, ufficiali porta alla luce nuove forme della trasmissione dell'esperienza storica.

Müller trova le tracce di una memoria storica non ufficiale conservata (*aufgehoben*) nei materiali, nel corpo e nei testi. La scrittura di Müller è un tentativo di rimediare alla fissità, alla pietrificazione, alla perdita dell'esperienza passata e di renderla nuovamente produttiva.

Ma una lettura di ciò che determina la storia e la sua trasmissione non può mai essere illustrata direttamente: è possibile solo come traccia, solo retrospettivamente. È il potenziale del ricordo. Il rimosso e il dimenticato, l'assente, è il fine ultimo di Müller nel suo lavoro sul passato. Viene spezzata la circolarità della storia per creare la possibilità del nuovo. Occuparsi delle immagini storiche significa anche, per questo, l'analisi del fallimento di concezioni utopiche della società.

È la lettera con cui si apre *Der Auftrag* un possibile modello-base della struttura del ricordo. Nelle tre componenti mittente, missiva destinatario si lascia intravedere il processo di ricordo collettivo, depositato nelle immagini culturali, accanto e in parallelo col processo individuale e psichico (*Lotman*). In questo svolge un ruolo importante una dinamica di oblio e ricordo che attiva, con la lettura delle tracce del rimosso, una rielaborazione del passato.

I discorsi ufficiali (della memoria e della storia), assieme alle relative immagini fisse, viene interrotto in favore di momenti non controllabili, in cui erompe l'inconscio, le cui forze propulsive

sono il sogno, l'ebbrezza, il desiderio di felicità e l'immaginazione.

## *Bibliografia*

### 1) Letteratura primaria.

#### Testi di Heiner Müller

- Müller, Heiner, *Germania 3: Gespenster am toten Mann*, in Id., *Germania*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996.
- , *Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung*, in Id., *Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*, Reclam, Stuttgart, 2003.
- , *Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling (nach Kleist)*, in Id., *Werke, V: Die Stücke*, t. 3, a cura di F. Hörnigk, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2002
- , *Geld für Spanien*, in Id., *Werke. I: Die Gedichte*, a cura di F. Hörnigk, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1998.
- , *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution*, in Id., *Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*, Reclam, Stuttgart, 2003.
- , *Mauser*, Id., *Der Auftrag und andere Revolutionsstücke*, Reclam, Stuttgart, 2003.
- , *Ajax zum Beispiel*, in Id., *L'invenzione del silenzio*, Ubulibri, Milano, 1996.
- , *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2003.
- , *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M., 1990.

## Altri testi

- Bek, Alexandr, *Волоколамское шоссе* (1945); trad. it. di Pietro Zveteremich, *La strada di Wolokolamsk*, Roma, Edizioni di Cultura Sociale, 1955;
- Brecht, Bertolt, *Poesie 1933-1956*, Einaudi, Torino, 1977.
- , *La linea di condotta*, in Id., *Teatro*, Einaudi, Torino, 1963.
- Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994
- Čapek, Karel, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, Bevivino, Milano, 2006
- Kafka, Franz, *Der Stadtwappen*, in Id., *Die Erzählungen. Originalfassung*, Fischer, Frankfurt a.M., 1996
- Koestler, Arthur, *Darkness at Noon* (1941); trad. it. di Giorgio Monicelli, *Buio a mezzogiorno*, Mondadori, Milano, 1996.
- Miller, Arthur, *Morte di un commesso viaggiatore*, Il melangolo, Genova, 2005.
- Perec, Georges, *Je me souviens*, Hachette, Paris, 1978.
- Sebald, W.G., *Austerlitz*, Frankfurt a.M., Fischer, 2003;
- , *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Eichborn, Frankfurt a.M., 2001.
- Seghers, Anna, *Das Siebte Kreuz. Ein Roman aus Hitler Deutschland*, Aufbau, Berlin, 2008;
- , *Das Licht auf dem Galgen. Eine karibische Geschichte aus der Zeit der französischen Revolution*, Aufbau, Berlin, 1961.
- Sereni, Vittorio, *Appuntamento a ora insolita*, in Id., *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino, 1975.

Svevo, Italo, *La morte*, in Id., *I racconti*, Newton Compton, Roma, 1988.

Von Kleist, Heinrich, *Der Findling*, in Id., *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart, Reclam, 2004.

## 2) Letteratura secondaria.

### Su Heiner Müller

Buck, Theo e Valentin, Jean Marie (a cura di), *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven, Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993*, Peter Lang, Frankfurt a.M., 1995

Eke, Norbert Otto, *Heiner Müller*, Reclam, Stuttgart, 1999.

Fiorentino, Francesco, (a cura di). *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, Artemide, Roma, 2005.

Hendrik, Werner, *Im Namen des Verrats: Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001

Hörnigk, Franck (a cura di), *Heiner Müller Material*, Reclam, Leipzig, 1989.

Inauen, Yasmine, *Dramaturgie der Erinnerung. Geschichte, Gedächtnis, Körper bei Heiner Müller*, Stauffenberg Verlag, Tübingen 2001.

Lehman, Frank-Thies, *Heiner Müller's Spectres*, in Gerhard Fischer (a cura di), *Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY*, Stauffenberg, Tübingen, 1995.

- Lehman, Hans-Thies e Primavesi, Patrick, *Heiner Müller-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart, 2003.
- Löschner, Sascha, *Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche*, Lang, 2002.
- Raddatz, Frank-Michael, *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Metzler, Stuttgart, 1991
- Schulz, Genia, *Gelächter aus toten Bäumen. Dekonstruktion und Rekonstruktion des Erhabenen bei Heiner Müller*, in «Merkur», 43 (1989), 9/10.

Altra letteratura secondaria.

- Agazzi, Elena, «Memoria culturale», in M. Cometa (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004.
- Agazzi, Elena e Fortunati, Vita (a cura di) *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Meltemi, Roma, 2007.
- Anderson, Benedict, *Comunità immaginate*, Roma, Manifesti Libri, 1996.
- Assmann, Aleida, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002
- Assmann, Jan, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997, p. vii.
- Augé, Marc, *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 1993
- Barberis, Walter, *Il bisogno di patria*, Torino, Einaudi.

- Baudrillard, Jean, *L'illusione della fine*, Milano, Anabasi, 1993
- Bauman, Zygmunt, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna, 1999.
- , *Vite di corsa. Come salvarsi dalla tirannia dell'effimero*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Einaudi, Torino, 1997
- , *Il narratore*, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962
- Berman, Marshall, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985
- Borsari, Andrea, *Georges Perec*, in «Riga», 4, num. monografico, 1993.
- Brecht, Bertolt, *Der Dreigroschenprozess*, trad. it. *Il processo da tre soldi*, in Id., *Scritti teatrali. III*, Einaudi, Torino
- Brooks, Peter, *Trame*, Torino, Einaudi, 1985
- Brossat, Alain et al., *A Est, la memoria ritrovata*, Torino, Einaudi, 1991
- Calzoni, Raul, *Walter Kempowski, W. G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Campanotto, 2005.
- Ceserani, Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2002;
- , *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997
- Derrida, Jacques, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova internazionale*, Milano, Raffaello Cortina, 1994;
- , *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1990.
- Draaisma, Douwe, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

- Emmerich, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Sammlung Luchterhand, Darmstadt, 1985.
- Forte, Luigi, *Il teatro di lingua tedesca, ovvero l'universo della contraddizione*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Genette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997
- Stephen Greenblatt, *Amleto in Purgatorio. Figure dell'aldilà* Carocci, Roma, 2002.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Mass. / London, Harvard University Press, 1997.
- Hobsbawm, Eric e Terence Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1987.
- Hobsbawm, Eric J., *De Historia*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Jedlowski, Paolo, *Memoria, esperienza, modernità*, Milano, Angeli, 1989.
- Judt, Tony, *Dalla casa dei morti. Un saggio sulla memoria dell'Europa moderna*, in *Dopoguerra. Com'è cambiata l'Europa dal 1945 a oggi*, Milano, Mondadori, 2007.
- Kapuściński, Ryszard, *Imperium*, Milano, Feltrinelli, 2007
- Kern, Stephen., *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983; trad. it. di Barnaba Maj, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 66-67.
- Klein, Kerwin L., *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, in «Representations», University of California Press, n. 69, 2000.

- Koselleck, Reinhart, *Futuro passato. Per una semantica dei temi storici*, Genova, Marietti, 1996
- Laplace, Jean e Pontalis, Jean-Bertrand (a cura di), *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- Le Goff, Jacques, «Memoria», in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino, 1977-1984.
- , *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1988;
- Levi, Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986
- Lotman, Jurij M. e Boris A. Uspenskij, *Sul meccanismo semiotico della cultura*, in Id., *Semiotica e cultura*, Milano, Bompiani, 1975.
- Löwith, Karl, *Fine e significato della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, Milano, Il Saggiatore, 1991
- Maier, Charles, *Un eccesso di memoria? Riflessioni sulla storia, la malinconia, la negazione*, in «Parolechiave», 9, 1995.
- Maj, Barnaba (a cura di), «*La struttura subatomica dell'esperienza*». *Questioni di teoria della storiografia*, num. monografico di «Quaderni di discipline filosofiche», XVI, I, Macerata, Quodlibet
- Maj, Barnaba e Albertazzi, Silvia, *Memoria e storia*, in Albertazzi, Silvia e Vecchi, Roberto (a cura di), *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2001.
- Maldonado, Tomás, *Memoria e conoscenza. Sulle sorti del sapere nella prospettiva digitale*, Feltrinelli, Milano, 2005
- Nietzsche, Friedrich, *Dell'utilità e del danno della storia per la vita*, in *Opere*, V, Milano, 1984.
- Nora, Pierre (a cura di), 3 voll., *Les lieux de memoire*, Paris, Gallimard, 1984-92

- Passerini, Luisa., *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Bollati Boringhieri, Milano, 2003, p. 29.
- Pavone, Claudio, *Prima lezione di storia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Pethes, Nicolas e Ruchatz, Jens (a cura di), Reinbek, Rowohlt, 2001; trad. it. *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano, 2001, p. viii.
- Pivato, Stefano, *Vuoti di memoria. Usi e abusi della storia nella vita pubblica italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Rampazi, Marita e Anna Lisa Tota (a cura di), *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Roma, Carocci, 2005.
- Renan, Ernest, *Cos'è una nazione?*, in Homi K. Bhaba (a cura di) *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- Segre, Cesare, *Avviamento allo studio del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Steiner, George, *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965.
- Stimilli, Davide, «Memoria», in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario tematico della letteratura comparata* Torino, Utet, 2006-2007.
- Szondi, Peter, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1999.
- Terdiman, Richard, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Cornell University Press, 1993
- Todorov, Tzvetan, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli-Los Angeles, 1996.

- Traverso, Enzo, *Postmemoria a uso degli smemorati*, in «Il Mulino», 2008, LVI, n. 430
- Uspenskij, Boris, *Storia e semiotica*, Bompiani, Milano, 1988.
- Weinrich, Harald, *Metaphora Memoriae*, in Id., *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1989;
- , *Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Wieviorka, Annette, *L'era del testimone*, Cortina, 1999.

