

SALVATORE TEDESCO*

*Bild unserer irren Anwesenheit /
auf der Oberfläche der Erde.*

**L'immagine come storia naturale del presente nella poetica di
W. G. Sebald**

I. Wie ein Naturlaut.

La difficoltà interpretativa del celebre inizio della *Prima sinfonia* di Mahler – secondo quanto raccontava una volta Luigi Nono, che ne aveva parlato in questi termini con Claudio Abbado – consisterebbe nel fatto che si tratta di un *attacco* che deve risultare assolutamente inavvertito, sicché occorrerebbe piuttosto trovarsi già dentro quel suono di natura, «meravigliati dall'esserci già senza aver saputo l'inizio»¹. Il *Naturlaut* mahleriano comincerà cioè “ad un certo punto”, all'inizio della effettiva composizione musicale, ad essere recepito dall'orchestra e a divenire con ciò percepibile anche per gli ascoltatori, ponendosi tuttavia come un *suono di natura* già presente, come il suono del dolore di una natura gravata dal peso tutto umano del tempo e della caducità, ma al tempo stesso come perdurante presenza di una possibilità messianica di salvezza, di una gioia luminosa ancora intatta alla fine e al di là di quel gravame luttuoso².

Difficile non stazionare in quest'orbita di pensieri, quando si cerca di rendere esplicita la densità tematica della parola nella poesia di W.

* Università di Palermo

¹ Restagno (1987), p. 262.

² Si tratta del resto del percorso già individuato dal giovane Walter Benjamin della prima riflessione sul Trauerspiel: «dal suono naturale, attraverso il lamento, alla musica». Cfr. Benjamin (1916), p. 138; Benjamin costituirà, come vedremo, il nostro principale interlocutore per l'interpretazione del discorso poetico sebaldiano. La prossimità fra la poetica di Sebald e Benjamin, più volte avvertita dalla migliore critica, è stata fatta oggetto di un'ampia analisi nell'ottima monografia di Hutchinson, (2009).

G. Sebald, a partire dal titolo stesso, *Nach der Natur*, del poemetto che ne raccoglie la cifra stilistica essenziale e ne propone i più compiuti esiti estetici, prefigurando al tempo stesso buona parte delle tematiche della successiva produzione in prosa dell'autore. *Nach der Natur*, per un verso, vale palesemente 'secondo natura', e quest'accezione si presenta appunto se si pensa a espressioni peraltro poetologicamente desuete come *Nachahmung der Natur*, imitazione della natura, che sembrano rinviare a un'estetica settecentesca dell'*imitatio*³, magari persino alla tradizione efrastica da Alexander Pope alle *Alpen* di Haller⁴, posta persino alle spalle dei prediletti autori di certo Ottocento minore o marginale che saranno così presenti nella prosa di Sebald. L'espressione, d'altro canto, sarebbe traducibile anche come "dopo la natura"⁵, con riferimento al carattere *secondo*, derivato, e ancora di più all'*esilio dalla natura nella storia*, che caratterizza appunto in quanto «irre»⁶, "senza meta", o addirittura "insana", la presenza dell'uomo sulla terra, «auf der Oberfläche der Erde».

L'unica occorrenza della locuzione nel poemetto stesso, peraltro, sembra in certo senso condurre sino a un punto d'indistinzione le due accezioni dette, dal momento che la raffigurazione "secondo natura" si farà carico adesso di dare forma a un presagio di apocalisse, all'immagine del conclusivo trapassare di questo mondo:

*Wahrscheinlich hat Grünewald
die katastrophale Umnachtung,
die letzte Spur des aus dem Jenseits
einfallenden Lichts nach der Natur
gemalt und erinnert*⁷.

³ Cfr. ad es. Jorgensen (1984), ll. 337-341; Kemper (1981).

⁴ Haller (1729) e (1999). Si vedano *infra* alcune considerazioni sulla rilevanza del tema della neve e delle Alpi nel poemetto di Sebald. Lo stesso Sebald si riferisce alle «settecentesche/ descrizioni della natura» e alla poesia «di Hölderlin e di Haller» ma, aggiunge, «anche lì è già smarrimento,/ fin dove giunge il cuore» (*NN*, p. 89; *SN*, p. 94).

⁵ Su queste alternative cfr. Riordan (2004), pp. 45-57, e in breve Agazzi (2007), p. 19.

⁶ *NN*, p. 23; *SN*, p. 29. Stesso riferimento per la cit. che segue.

⁷ *NN*, p. 26, *SN*, pp. 31-32: «È verosimile che Grünewald/ abbia dipinto dal vero/ quell'oscuramento catastrofico,/ l'ultimo bagliore della luce/ che strapiomba

Il Grünewald di Sebald, il personaggio cui è dedicata la prima delle tre sezioni del poemetto, *dipinge e ricorda dal vero, secondo natura*, l'immagine che dice del convertirsi del presente della storia umana in natura e di questa in passato. È in effetti esattamente a questa condizione che allude anche il sottotitolo del poemetto: *Ein Elementargedicht*; gli "elementi" sono colti in questo transito e in questo scambio (propriamente allegorico) fra natura e storia per il quale vale quanto scriveva Walter Benjamin a proposito della scrittura barocca: «Auf dem Antlitz der Natur steht 'Geschichte' in der Zeichenschrift der Vergängnis [In fronte alla natura sta scritto "storia": nei caratteri della caducità]»⁸.

Per limitarci in questo momento a un unico esempio, l'*elemento* (la materia) della neve e del suo biancore svolge un ruolo centrale nell'impianto metaforico e nella stessa architettura complessiva di *Nach der Natur*: l'immagine ormai incolore della terra coperta di brina, «weiß wie der Schnee/ auf den Alpen»⁹ chiude la prima sezione del poemetto, in cui il biancore della natura contrappunta la violenza estrema della storia umana («wenn der Sehnerv/ zerreißt»)¹⁰, mentre la seconda sezione ci descrive il protagonista ormai morto che giace «im Schnee/ wie einen erschlagenen Fuchs»¹¹, ed infine la collisione fra il bianco della neve e il rosso della volpe uccisa si riverbera contro ogni attesa in un'inedita apertura di felicità nel vagheggiamento lontano dello «Schnee- und Eisgebirge/ des fremden, unerforschten

dall'aldilà, e/ tale lo rammenti»; il riferimento storico è alla grande eclissi solare del primo ottobre 1502 che interessò buona parte della Germania e della Polonia, come ricorda lo stesso Sebald, che qui illustra il trattamento da parte di Grünewald della scena della *Crocifissione* del dipinto di Basilea.

⁸ *UDT*, p. 353; *DBT*, p. 183.

⁹ *NN*, p. 33; *SN*, p. 38: «bianco/ come la neve sulle Alpi».

¹⁰ *NN*, p.33; *SN*, p. 38: «quando il nervo ottico/ si lacera». C'è qui un evidente richiamo alla orripilante «mattanza di occhi cavati/che continuò a lungo/ tra il Lago di Costanza/ e la Foresta di Turingia», a seguito della tremenda battaglia di Frankenhäusen del 15 maggio 1525 nella cosiddetta "guerra dei contadini", battaglia di cui Sebald racconta alla fine della strofa precedente della sezione (*SN*, p. 36).

¹¹ *NN*, p. 68; *SN*, p. 74: «nella neve/ come una volpe abbattuta».

und/afrikanischen Kontinents»¹², che chiude la terza ed ultima sezione del poemetto.

Gli “elementi naturali” appaiono dunque carichi di storia, e reciprocamente il presente si proietta su uno sfondo naturale la cui infinita distanza appare tuttavia come prossimità incombente («aus der unendlichen Ferne in die unendliche Nähe»¹³, come diceva Adorno ancora con riferimento alla valenza *naturgeschichtlich* dell’allegoria benjaminiana).

Come il *Naturlaut* mahleriano, la scrittura sebaldiana è “sempre già cominciata” perché percepita dall’ascolto umano come suono di una natura luttuosa, o per dir meglio: come traduzione nella scrittura luttuosa di una voce della natura. Walter Benjamin è ancora in questo senso colui che a preferenza di ogni altro riferimento filosofico ci guida nell’architettura poetica di Sebald: il silenzio della scrittura descrive una metà di quell’arco che trova il suo prolungamento nella musica della natura.

Un esempio, forse in effetti il più chiaro ed insieme il più esteticamente riuscito, di questa architettura vertiginosa, ci viene fornito da Sebald con lo straniante inizio della terza sezione, quella autobiografica, del poemetto *Nach der Natur*. Mette conto citare per intero il testo in questione:

*Schwer zu entdecken sind nämlich
die zwischen den Schiefertafeln
eingelagerten geflügelten Wirbeltiere
der Vorzeit. Seh ich aber die Nervatur
des vergangenen Lebens vor mir
in einem Bild, dann denk ich immer,
es hätte dies etwas mit der Wahrheit
zu tun. Das Gehirn arbeitet ja fortwährend
mit irgendwelchen und sei es ganz
schwachen Spuren der Selbstorganisation,*

¹² *NN*, p. 99; *SN*, p. 104: «il massiccio di neve e di ghiaccio/ che svetta nella luce scemante/ dello sconosciuto e inesplorato/ continente d’Africa». Non credo, in ragione di questi elementi, che si possa concordare con l’opinione di Coetzee, che ritiene questa chiusa «un momento poco convincente di trascendenza»; Coetzee (2010), p. 246.

¹³ Adorno (1931), p. 357.

*L'immagine come storia naturale del presente
nella poetica di W. G. Sebald*

*und manchmal entsteht daraus
eine Ordnung, stellenweis schön
und beruhigend, doch auch grausamer
als der vorherige Zustand der Ignoranz¹⁴.*

Apertura straniante, indubbiamente, se è vero che le *lamine di scisto* che custodiscono fossilizzati i volatili preistorici sono introdotte quasi come antefatto *naturgeschichtlich* della storia personale dell'autore, quasi fossero l'autentica lastra litografica da cui si svilupperà l'immagine – di lì a breve rievocata – dei nonni dello stesso autore intirizziti dal freddo che vanno a sposarsi in una mattina di gennaio del 1905. Di più, la *bellezza* e il *piacere* legati alla costruzione di un ordine del vivente e al rinvenimento delle *pur deboli tracce dell'autorganizzazione* risultano intimamente intessuti nella *Nervatur/ des vergangenen Lebens*, il paesaggio della forma si dispiega cioè nella sua costruzione in quanto *storia naturale*. In altri termini, non solo la forma naturale si apre qui a una comprensione storica ma, anzitutto, forma naturale e comprensione storica vengono agitate da una tensione non altrimenti risolvibile che è quella che, in senso proprio, *ha a che fare con la verità* e con la sua messa in immagine.

Con il che, circolarmente, verremmo ricondotti alla lettura sebaldiana di Grünewald proposta dalla prima sezione del poemetto, se però nel testo pocanzi citato non fosse custodita, *schwer zu entdecken*, un'autocitazione che aggiunge, a mio parere, un ulteriore e decisivo livello alla *stratigrafia* qui disposta da Sebald. L'intero passo, infatti, non è a ben vedere che una riscrittura/variazione del primo testo poetico pubblicato da un giovanissimo Sebald su una rivista studentesca:

Schwer zu verstehen

¹⁴ *NN*, p. 71; *SN*, p. 77: «Difficili da scoprire sono invero,/ custoditi fra lamine di scisto,/ i preistorici vertebrati/ con le ali. Se vedo tuttavia,/ davanti a me in un'immagine, la nervatura/ della vita trascorsa, penso sempre/ che questo abbia a che fare/ con la verità. D'altra parte il cervello/ lavora inesausto su tracce,/ ancorché labili, di auto-organizzazione,/ e talvolta ne risulta/ un ordine, a tratti bello/ e rappacificante, ma anche più crudele/ del tempo passato, il tempo dell'ignoranza».

*ist nämlich die Landschaft,
wenn du im D-Zug von dahin
nach dorthin vorbeifährst,
während sie stumm
dein Verschwinden betrachtet*¹⁵.

I due testi si corrispondono, se vogliamo, come un polpastrello e la sua impronta digitale, o piuttosto come in una trasformazione anamorfica, e la distanza abissale fra i *vertebrati con le ali* e la memoria familiare viene in questo modo ricondotta alla misura più ordinaria degli “esordi letterari” dell’autore; per altro verso proprio questo punto rende l’apparente inizio ancestrale del poemetto effettiva ripetizione di una scrittura più antica; e tuttavia, quell’immagine che *Nach der Natur* proporrà come il deposito di una sedimentazione geologica (*eingelagert*), si rivelerà qui invece come il volto silenzioso di un paesaggio, della natura stessa dunque, che contempla la non consistenza, la *caducità* della presenza umana: *la risposta del paesaggio*, leggiamo in un’altra poesia giovanile sebaldiana apparsa nella stessa rivista studentesca, *non attende repliche*¹⁶.

La storia del genere umano, dirà Sebald parecchi anni dopo in occasione di un colloquio sulla sua attività di prosatore, non è autonoma né indipendente dalla *storia naturale*, ma ne rappresenta piuttosto un *Sonderfall*, un caso specifico, dotato di proprie peculiarità¹⁷.

L’ammutolare luttuoso della natura, il suo rendersi difficile da comprendere e poi persino da scoprire, sono insomma colti, rintracciati in relazione a quell’indice di passatezza (*dein Verschwinden*) che l’essere umano porta con sé.

In questo scambio e reciprocità fra l’istantaneità del *cogliere* e la densità materica del *seguire le tracce* sta, credo, l’origine della ben nota funzione che in tutta la poetica di Sebald sarà chiamato a

¹⁵ *Schwer zu verstehen* (1964), ora in *LW*, p. 7: «Difficile da comprendere/ è invero il paesaggio,/ quando tu in treno da qui/ a lì trascorri viaggiando,/ mentre esso silenzioso/ contempla il tuo svanire».

¹⁶ *Nicht mehr bewegen* (1964), ora in *LW*, p. 9: «Die Antwort der Landschaft/ erwartet keine Erwiderung».

¹⁷ Cfr. Schlotter (1997), p. 180.

svolgere il dialogo fra il testo scritto e l'immagine fotografica.

Ma prima ancora che rinviarci alla fotografia, ancora una volta queste considerazioni ci invitano a confrontarci con le sequenze iniziali del poemetto, cioè con quella rilettura poetica sebaldiana della pittura di Grünewald, che è intesa appunto, nell'economia di *Nach der Natur*, a dar corpo nel modo più compiuto all'analisi della *nervatura della vita trascorsa*.

Dissimulata quasi dietro i modi eruditi e distaccati di una monografia storico-artistica, l'apparizione del protagonista Matthias Grünewald, cui è dedicato l'*incipit* del poemetto, è affidata a un vero e proprio procedimento *per negazione*, sicché l'immagine del volto del pittore si presenta alla fine di una duplice chiusura: *zumacht, verschließt*.

*Wer die Flügel des Altars
der Pfarrkirche von Lindenthal
zumacht und die geschnitzten Figuren
in ihrem Gehäuse verschließt,
dem kommt auf der linken
Tafel der hl. Georg entgegen*¹⁸.

Sebald segue la disseminazione di quel volto nell'opera pittorica di Grünewald e persino nelle vicende storiche della sua interpretazione (Fraenger i cui libri furono bruciati dai nazisti, le notizie riportate nella *Teutsche Academie* di Sandrart del 1675, la monografia di Zülch dedicata al compleanno di Hitler del 1938), e quel volto acquisisce in tal modo i tratti di un paesaggio naturale, un paesaggio luttuoso come quello cui si accompagna:

*Immer dieselbe
Sanftmut, dieselbe Bürde der Trübsal,
dieselbe Unregelmäßigkeit der Augen, verhängt
und versunken seitwärts ins Einsame hin*¹⁹.

¹⁸ NN, p. 7; SN, p. 13: «Chi nella parrocchiale di Lindenthal/ accosta le ante dell'altare/ e rinserra nella loro dimora/ le lignee figure intagliate,/ vedrà sul pannello sinistro/ San Giorgio venirgli incontro».

La parola poetica si fa immagine – gareggia con l'immagine pittorica, dialoga con l'immagine fotografica, rinvia alla tradizione quintiliana dell'*evidentia* – perché l'immagine viene riconosciuta carica di una valenza antropologica imprescindibile, vale cioè in quanto *Beschreibung des Menschen* per dirla con Hans Blumenberg²⁰; è infatti profilandosi in quanto immagine che l'uomo acquisisce la propria posizione come *Sonderfall* nella storia naturale. Ciò significa per l'altro verso che appunto ad essa, all'immagine, è demandata la possibilità di cogliere nelle *nervature* del passato il dissolvimento della contrapposizione²¹ fra natura e storia e la possibilità che tale dissolvimento non si declini meramente in senso luttuoso, ma apra uno spazio *musicale* di libertà²².

La reciprocità fra istantaneità e densità materica vale insomma come *indice storico* dell'immagine, e al tempo stesso come correttivo (come obiezione), alla pura e semplice riconduzione dell'immagine, e dell'umano, a *configurazione storica*. Senza che occorra citare esplicitamente la formulazione adorniana per cui «la forma che tocca a un contenuto è essa stessa contenuto sedimentato»²³, appare chiaro come tutto ciò si traduca nelle concrete scelte stilistiche di Sebald, nella sua lingua poetica, come più tardi nella prosa. La considerazione di fatto, difficilmente contestabile e del resto spesso ripetuta, per cui la poesia di Sebald è stata per lo più messa in ombra dalla sua produzione in prosa²⁴, rischia di velare a sua volta il fatto che la scrittura del poemetto *Nach der Natur* (a differenza di quanto avviene

¹⁹ *NN*, pp. 7-8; *SN*, p. 14: «Sempre la stessa/ mansuetudine, lo stesso fardello d'afflizione,/ la stessa irregolarità degli occhi, velati,/ che sprofondano di sbieco nella solitudine». Andrea Köhler ha messo in rilievo come questa descrizione contenga molti evidenti elementi di una autorappresentazione dello stesso autore; cfr. Köhler (2003), pp. 72-78.

²⁰ Mi riferisco ovviamente a Blumenberg (2006).

²¹ Adorno (1931), p. 345.

²² *CS*, pp. 223-239; *MM*, pp. 11-30.

²³ Adorno (1970), p. 217; Adorno (2010), p. 400.

²⁴ È quanto osserva, per esempio, Sven Mayer all'inizio del suo *Nachwort* all'edizione antologica delle poesie di Sebald. Cfr. Mayer (2012), p. 105, e nello stesso senso anche Iain Galbraith nella premessa all'edizione inglese: Galbraith (2011), p. 12.

in altri momenti anteriori e posteriori della poesia di Sebald, spesso affidata a versi brevi o brevissimi) giusto nel suo andamento ampio, sapientemente oratorio, a volte proprio di una prosa quasi artificiosamente spezzata nella divisione in versi, lontana da qualsiasi avanguardia e fornita di una strana temperatura interna e di strane incandescenze, appare – come la poesia di Baudelaire nel giudizio di Walter Benjamin – contare su «lettori che la lettura della lirica mette in difficoltà»²⁵.

Insomma, come abbiamo già visto nel caso prima proposto dell'autocitazione, lo *straniamento temporale* prospettico della lingua reso possibile dallo stile di narrazione distaccata²⁶, quella sua tendenza alla “non localizzabilità” che forse è l'elemento maggiore che per altro verso accomuni Sebald a Thomas Bernhard, crea una sorta di sfasatura fra attesa e compimento dell'attesa, una produttiva «Ungleichzeitigkeit der Zeit»²⁷ in cui si installa tanto il “sapere storico”, quanto la possibilità di forzarne le coordinate.

2. *Schutzengel*.

Sebald dedica la quinta parte della sezione su Grünewald di *Nach der Natur* al capolavoro del pittore, la celebre *Pala* dell'altare di Isenheim, il cui impianto figurativo viene qui correlato alle vicende del locale ospedale e della cura degli infermi, che a partire dalla fine del Quattrocento erano soprattutto epilettici e sifilitici. Nel vero e proprio percorso terapeutico di mortificazione immaginato dal precettore di Isenheim, leggiamo adesso²⁸, alla pala d'altare di Grünewald spetta di compiere nei colori insieme *più belli e più raccapriccianti* la presentificazione (*Vergegenwärtigung*) «dell'ora/ dei lividi secreti purulenti» («der Stunde der bleichen/ Eitergewässer»). *L'evidentia*

²⁵ Benjamin (1938), p. 607; Benjamin (1982), p. 89.

²⁶ Cfr. la densissima intervista con Andrea Köhler apparsa nel 1997 sulla *Neue Zürcher Zeitung*, adesso, col titolo *Katastrophe mit Zuschauer*, in *DE*, pp. 154-164, qui a p. 159. Si tratta indubbiamente di un documento fondamentale per la comprensione della poetica di Sebald.

²⁷ Un'*asincronia temporale*, potremmo rendere, sulla cui funzione positiva (e sulla cui assenza persino nella topografia della Germania federale contemporanea) Sebald torna più volte nelle interviste; cfr. ad es. *DE*, p. 83 e ancora *DE*, p. 87.

²⁸ Qui e di seguito *NN*, p. 22; *SN*, p. 28.

dell'immagine – anzi, scrive Sebald con un improvviso scarto storico della lingua, «die Krafft und die Würckung/ des Bildes», *la forza e l'efficacia dell'immagine* – fa sì che il presente acquisti il volto arcaico del dolore della natura, e che nella forma di questo dolore la vita organica in quanto tale si proietti in uno sfondo di *passatezza storica*²⁹.

Ritroviamo qui uno dei tratti più significativi della poetica di Sebald, nonché – direi – una delle più significative “spie” della sua situazione storica come autore e del modo in cui essa viene elaborata in forma di riflessione teorica.

Sebald s'inscrive senz'altro, per un verso, nella tradizione moderna della forma allegorica inaugurata dal *Trauerspielbuch* di Walter Benjamin, ma “ritraduce” la *scrittura* benjaminiana in *immagine* – e in modo ancor più specifico in *paesaggio naturale*. In questo senso, la transizione allegorica da natura a *carattere* storico (“*Zeichenschrift*”) viene raddoppiata per il tramite della riconversione degli stessi caratteri storici in lineamenti naturali³⁰.

Il paesaggio che in tal modo emerge – la *storia naturale del presente*, se così vogliamo caratterizzarlo³¹ – può essere concepito come una sorta di terra di mezzo, un paesaggio tracciato nei suoi confini dall'allegoresi di Walter Benjamin e abitato dalla narrazione poetica delineata dallo sguardo (“*Unerzählt*”) e dalla voce (*Nach der Natur*) di Sebald.

L'esperienza appare dirottata dal *senso* ormai perduto dell'accadere storico-naturale alla sua densità materiale e figurativa: la creazione stessa appare, in quella tacita imitazione delle sue grida luttuose che è adesso la pittura, *il farfugliare di uno spettacolo patologico* («das

²⁹ A queste condizioni, aggiunge Sebald, appare a Grünewald «die Erlösung/ des Lebens als eine vom Leben»: «che la vita è redenta/ quando l'uomo da essa si redime».

³⁰ Penserei qui al celebre Benjamin (1917). Si tratterebbe, in certo senso, di ripensare questo lavoro giovanile in connessione con il *Trauerspielbuch* e dunque alla luce dell'allegoria.

³¹ Si vedano al proposito le interessanti osservazioni di Santner (2006), pp. 97-141.

Geraune eines pathologischen Schauspiels») ³² cui, insiste nel rimarcare Sebald, lo stesso Grünewald con la sua arte è consapevole di appartenere. Tramite questa inversione catabatica del topos della *muta eloquentia* ³³, si manifesta l'immagine di una natura che non conosce equilibri, ma procede accumulando esperimenti privi di senso («blind ein wüstes/ Experiment macht ums andre») ³⁴, subito distruggendo quanto ha costruito. Quanto resta, di questo frenetico *sperimentare, germinare, perpetuarsi e riprodursi* (*Ausprobieren, Sprossen, Sichforttreiben, Fortpflanzen*), sono forme che, «in jenem/ irrealen und wahnwitzigen Getümmel» ³⁵ costruito da Grünewald, non sono propriamente tali se non appunto per virtù dell'occhio acutamente partecipe eppure marginale che le scorge adesso profilarsi nel loro ribollente prodursi *contro* lo scenario che sta alle loro spalle:

*schon die grünen
Bäume ihre Blätter verlassen und
kahl, wie oft zu sehen auf Grünewalds
Bildern, hineinragen in den Himmel,
überzogen das tote Geäst von einer
moosig herabtriebenden Substanz* ³⁶.

La riconversione della storia in natura, ed anzi della *Naturgeschichte* in immagine, si sviluppa nel pensiero di Sebald nel doppio registro della scrittura poetica e della riflessione saggistica; è forse utile ricordare che la pubblicazione in forma di volumetto di *Nach der Natur* nel 1988 fu preceduta dalla comparsa delle tre sezioni del poemetto sulle pagine di una rivista di letteratura negli anni dal

³² *NN*, p. 24; *SN*, p. 29. Siamo qui di fronte, mi sembra di poter dire, a un riferimento piuttosto esplicito al *Trauerspiel* nel suo senso letterale di rappresentazione luttuosa.

³³ Fumaroli (1998).

³⁴ *NN*, p. 24; *SN*, pp. 29-30: «cieca compie, l'uno dopo l'altro/ esperimenti privi di costruito».

³⁵ *NN*, pp. 22-23; *SN*, p. 28: «in quella/ tregenda irreal e folle».

³⁶ *NN*, p. 23; *SN*, p. 30: «gli alberi verdi/ già perdono le foglie e,/ nudi, come spesso si vedono nei quadri/ di Grünewald, sveltano incontro al cielo,/ ricoperti i rami morti/ d'una stillante materia paludosa».

1984 al 1987³⁷; negli stessi anni Sebald attende in quanto saggista alla stesura di una serie di lavori dedicati al tema della distruzione delle città tedesche durante la seconda guerra mondiale e all'elaborazione letteraria di quel lutto; il tema, destinato ad acquistare grande risonanza europea nell'ultima fase della produzione dell'autore grazie al ciclo di lezioni del 1997 su *Luftkrieg und Literatur*³⁸, è in effetti attestato già a partire da un lungo articolo del 1982 dal titolo emblematico: *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte*.

A essere chiamata in causa, dichiara ad apertura del saggio del 1982 Sebald, risulta in quanto tale *la funzione della letteratura*³⁹; è in particolare il confronto con la *prosa* di Hans Erich Nossack⁴⁰ a risultare per noi interessante per una messa a punto ulteriore dei temi teorici che di lì a breve verranno da Sebald dipanati nella scrittura poetica di *Nach der Natur*; sarà forse il caso di ricordare che lo stesso Sebald definì una volta la terza sezione del poemetto come «una sorta di storia naturale del Dopoguerra»⁴¹. A fronte della tendenza, presente in altri autori tedeschi del periodo, al travestimento mitico-romanzesco delle vicende, con Nossack emerge a giudizio di Sebald la possibilità contrapposta di una prosa che si fonda nel *referto*, nell'*annotazione*, nella *ricerca*, «al fine di dare spazio all'ambito della contingenza storica, che infrange la cultura romanzesca»⁴²; alla neutralità della posizione dell'autore nel romanzo si contrappone il tono testimoniale del documento, tono che si esprime in uno spostamento del punto di vista della *descrizione* dal centro al margine dell'evento⁴³.

Ma con questo tentativo di elaborazione letteraria della contingenza

³⁷ Cfr. Sebald (1984), Id. (1986), Id. (1987).

³⁸ *LL*; ed. it. *SND*.

³⁹ *GN*, p. 69.

⁴⁰ Sebald fa essenzialmente riferimento a Nossack (1948); nel testo del 1982, ma non poi nelle lezioni del 1997, Sebald cita anche un lavoro di dottorato da lui seguito e apparso a Norwich nel 1979, dedicato a *Problems of Historical Understanding in the Modern Novel*; l'autore, Andrew Bowie, ha poi proseguito le sue ricerche nel settore, e insegna attualmente alla Royal Holloway University di Londra.

⁴¹ *Die Sensation der Musik. Gespräch mit Walter Krause (1996)*, in *DE*, p. 135.

⁴² *GN*, p. 81.

⁴³ *GN*, p. 82.

radicale del divenire fa corpo l'altrettanto determinata messa in questione dell'umano alla luce della ritraduzione della storia in storia naturale: «la distruzione e le forme abbozzate di una nuova vita da essa determinate agiscono come esperimenti biologici»⁴⁴: appunto come quelli che Sebald rinviene nella pittura di Grünewald; è la forma umana in quanto tale ad essere fatta a pezzi con la distruzione propria del contesto storico-naturale, sostituita da un fare in proprio destinato a ripiombare nel vuoto.

A differenza della lettura adorniana⁴⁵ della *Naturgeschichte* benjaminiana, insomma, nel modello proposto da Sebald il riferimento biologico gioca un ruolo primario, in una direzione che verrebbe fatto di definire “jonasiana”⁴⁶, dal momento che lo sperimentare biologico della natura appare come l'ininterrotta produzione di patologie («wie ein unsinniger Bastler schon/ ausschachtet, was ihr grad erst gelang»)⁴⁷, e che sembra persino consapevole del concetto di “evoluzione regressiva” coniato nei dintorni di Ernst Haeckel e di Aby Warburg⁴⁸, ma che Sebald – il quale in effetti parla esplicitamente di una «fase regressiva dell'evoluzione»⁴⁹ – declina però in modo strettamente aderente ai propri “testi” letterari e visuali di riferimento, nel porre a contrasto l'immaginario di Grünewald e la letteratura tedesca della “catastrofe” dei primissimi anni del secondo dopoguerra (il citato Nossack, Kasack, Kluge):

Il comportamento della popolazione, inutilmente preda del panico, non corrisponde più affatto in alcun modo a norme di tipo sociale, ed è comprensibile unicamente come il riflesso biologico della distruzione [...]. La catastrofe collettiva segna il punto in cui la storia minaccia di

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Cfr. il già cit. Adorno (1931).

⁴⁶ Mi riferisco ad es. a Jonas (1994); ad es. Jonas (1999), pp. 65-67, § 4.3 *Deviazione e selezione: evoluzione come “patologia”*.

⁴⁷ *NN*, p. 24; *SN*, p. 30: «come insano bricoleur, ecco/ distrugge quanto appena ha creato».

⁴⁸ Mi riferisco al concetto di “disteleologia” coniato da Haeckel (1866), pp. 99-100, e alla ripresa di quei temi in Demoor, Massart, Vandervelde (1897), e infine in Warburg; al proposito si veda anche Nicastro (Diss.).

⁴⁹ *GN*, p. 85.

ripiombare in storia naturale [...]. In questo momento non è ancora chiaro se il resto dei sopravvissuti della popolazione o non piuttosto i ratti e le mosche che adesso dominano la città risulteranno da questa fase regressiva dell'evoluzione come la specie dominante [...]. Alla distruzione inorganica della vita tramite la tempesta di fuoco che, secondo la distinzione benjaminiana fra violenza sanguinosa e priva di sangue, potrebbe ancora apparire conciliabile con l'idea della giustizia divina, segue ora la decomposizione operata da mosche e ratti⁵⁰.

Proviamo dunque a raccogliere le fila da quanto è emerso sin qui: la *non localizzabilità* della narrazione – di cui abbiamo detto – costituisce, in maniera piuttosto paradossale, il più macroscopico dei contrassegni, quello che risulta immediatamente visibile anche a uno sguardo distratto, di una modalità stilistica assolutamente inconfondibile come è appunto quella di Sebald. Il poeta «narra a margine della scena o dalla platea e osserva quel che vi viene messo in scena»⁵¹; questa posizione apparentemente “distaccata” è di fatto per Sebald la descrizione più appropriata al fine della riconduzione dello sguardo storico alle condizioni della storia naturale. Osserva Sebald, con riferimento alle catastrofi del ventesimo secolo dalla Shoah ai bombardamenti di massa:

Questa è davvero l'unica forma in cui il narratore possa permettersi di spiegare tali cose – nel senso di una storia naturale. In effetti è appunto così, che nell'istante dell'irrompere della catastrofe la storia della civiltà viene infranta e risospinta indietro al livello della storia naturale [...]. L'istante della catastrofe è quello in cui la storia sociale e la storia della civiltà si dissolvono e diviene visibile il nesso ulteriore, cioè i decorsi della storia naturale⁵².

Dinanzi a un evento di questo tipo, il poeta/narratore assume una posizione peculiare («sta perplesso dinanzi ad esso, può solo descrivere l'aspetto in cui si è manifestato, il modo in cui è

⁵⁰ GN, p. 83 e p. 85. Il riferimento di Sebald va al celebre Benjamin (1920-1921).

⁵¹ DE, p. 157 (si tratta del citato colloquio con A. Köhler dal titolo *Katastrophe mit Zuschauer*).

⁵² Ivi, p. 161.

sopraggiunto») ⁵³, dal momento che il poeta, l'autore, dice ancora Sebald nella stessa occasione, «non ha alcuna risposta a tale forma di contingenza radicale» ⁵⁴. Tale nuova condizione del letterato ha un'immediata implicazione sul piano della "riuscita estetica", che verrà sempre di nuovo messa in questione caso per caso: «am einzelnen Text» ⁵⁵.

La forma poetica corrisponde dunque a questa duplice o doppia "contingenza" del divenire e dei propri stessi criteri valoriali.

Il poeta non sta più dunque al centro dell'evento, non ne domina il senso, che appare anzi definitivamente prendere congedo dall'accadere («Non è più "leggibile", perché la storia naturale non ha un senso. Ogni altra forma di storia reca in sé in qualche modo il tentativo di fondare un senso. Ma il decorso della storia naturale è *per definitionem* qualcosa di completamente neutrale, in cui non si lascia proiettare alcun senso, quantomeno non dal punto di vista attuale») ⁵⁶, ma ciò non ne riduce affatto, ma al contrario amplifica e radicalizza, il coinvolgimento tanto sul piano etico che personale.

Quanto alla responsabilità etica dell'autore, ciò implica una netta presa di distanza da qualsiasi poetica della "creazione" finzionale ⁵⁷, e l'assunzione di un impegno *testimoniale*, eticamente partecipe e insieme marginale, residuale. «Io credo anche», osserva infatti Sebald, «che oggi non si possa più scrivere come se il narratore fosse un'istanza eticamente neutrale [wertfreie]. Il narratore deve mettere le carte sul tavolo, ma farlo nel modo più discreto» ⁵⁸.

È l'immagine di Lot con le figlie che assiste all'incendio che distrugge le città di Sodoma e Gomorra a farsi carico per Sebald (che si riferisce al dipinto di Altdorfer conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna) di esprimere nella sua quasi irrisolvibile

⁵³ Ivi, p. 160.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 158.

⁵⁶ Ivi, p. 161.

⁵⁷ *Wildes Denken. Gespräch mit Sigrid Löffler* (1993), in *DE*, p. 85: «Io ho orrore per ogni forma di finzione a buon mercato. Il mio medium è la prosa, non il romanzo».

⁵⁸ *Wie kriegen die Deutschen das auf die Reihe? Gespräch mit Marco Poltronieri* (1993), in *DE*, p. 95.

complessità la nuova “postura” del poeta dinanzi all’evento:

*Als ich dieses Gemählde
im vorvergangenen Jahr
zum erstenmahl sah,
war es mir, seltsamerweise,
als hätte ich all das
zuvor schon einmal gesehen,
und wenig später hätte ich
bei einem Gang über
die Friedensbrücke fast
den Verstand verloren*⁵⁹.

Giova ricordare come qui Sebald si riferisca alle vicende della propria madre che, subito dopo aver appreso di essere incinta, aveva assistito da lontano all’incendio di Norimberga distrutta dai bombardamenti del 28 agosto 1943; l’autore sarebbe poi nato il 18 maggio dell’anno seguente. Se in quest’immagine, probabilmente, Sebald ha dato spazio nel modo più drammatico a quella “duplice contingenza” di cui si è detto pocanzi, facendo del narratore il parto in senso proprio della grande combustione per mezzo della quale il tempo storico si cristallizza in *Naturgeschichte*, non meno rilevante risulta però anche l’altra immagine che, in un luogo assai più marginale (si tratta qui semplicemente di un’annotazione manoscritta alla copia da Sebald posseduta delle *Storie ferraresi* di Giorgio Bassani)⁶⁰, viene scelta a caratterizzare la posizione dell’autore: «Il narratore come angelo custode [*Schutzengel*], che non può aiutare le sue figure, ma rimane presso di loro»⁶¹.

⁵⁹ *NN*, pp. 74-75; *SN*, p. 80: «Quando due anni or sono/ vidi il dipinto/ per la prima volta,/ mi parve, stranamente,/ d’aver a sua tempo/ già visto tutto questo,/ e poco dopo, attraversando/ a piedi la Friedensbrücke,/ fui sul punto/ di perdere il lume della ragione».

⁶⁰ Cfr. Hutchinson (2009), pp. 57-76.

⁶¹ *Ivi*, p. 10. Altrove Sebald fa riferimento all’*atteggiamento dello spettatore*; di uno spettatore, chiarisce, «che considera con un grado assai alto di partecipazione emotiva le cose che hanno avuto luogo prima di lui e quelle che continuano incessantemente ad accadere»; *Die Sensation der Musik. Gespräch mit Walter Krause* (1996), in *DE*, p. 152.

Contingenza del divenire e contingenza della narrazione fanno tutt'uno per questo *angelus novus* della storia naturale, e guidano (per esprimerci con un altro dei nomi della costellazione teorica che abbiamo scelto come guida per questa lettura di Sebald, quello di Peter Szondi) sulla strada della descrizione di «un paesaggio che non è oggetto di ciò che si legge, bensì esso stesso ciò che si legge»⁶². Ampiezza del *ductus* della frase sebaldiana e forza d'attrito del materiale narrativo, ancora una volta in direzione di quella poetica secondo la quale l'immagine si fa carico della *nervatura della vita trascorsa*, trovano forse qui il loro radicamento.

E tuttavia l'immagine, nella poetica sebaldiana, porta in sé un potere del tutto irriducibile alla tensione verso il trascorrere indefinito e in ultima analisi rovinoso degli eventi; se la parola di un testo letterario, al pari in questo con la musica, per sua natura trascorre inarrestabilmente nel tempo, dice Sebald, l'immagine che in essa trova accoglienza ha invece la capacità di *sollevarsi al di fuori del tempo*, così da «costruire per così dire una barriera contro quel che continuamente va perduto [...]. E tale costruzione è anche un tentativo di opporsi almeno per un istante all'inevitabilità della fine»⁶³; è così che nel cuore del discorso poetico si apre – *nella forma dell'immagine* – lo spazio inatteso per immaginare un futuro possibile, lo spazio che dice «una mera, puramente speculativa, non religiosa [...] speranza»⁶⁴.

Si tratta forse del sogno, ricorrente nelle pagine di Sebald, di un volo che schiude orizzonti inattesi della vita:

*Ich weiß jetzt, wie mit dem Aug
eines Kranichs überblickt man
sein weites Gebiet, wahrhaftig
ein asiatisches Schauspiel,
und lernt langsam an der Winzigkeit
der Figuren und der unbegreiflichen
Schönheit der Natur, die sie überwölbt,
jene Seite des Lebens zu sehen,*

⁶² Szondi (1978), pp. 345-389; Szondi (1990), p. 15.

⁶³ *Die Sensation der Musik. Gespräch mit Walter Krause (1996)*, in *DE*, p. 140.

⁶⁴ *Ibidem*.

*die man vorher nicht sah*⁶⁵.

Con ciò, verrebbe fatto di dire, il percorso benjaminiano di Sebald è compiuto⁶⁶: la caduta nell'abisso del sapere allegorico *sfocia nel vuoto* e, *come chi precipita può rovesciarsi nella caduta*, così la fragilità di quel perdersi apparentemente infinito si ridesta in modo inatteso nel mondo libero. Laddove però Walter Benjamin poneva sul carattere storico l'accento della *Naturgeschichte*, e l'esito messianico di quel rivolgimento si attestava *nell'ultimo giorno*, una redenzione laica sempre revocabile, ma costantemente intessuta nel respiro e nello sguardo della narrazione poetica, abita l'immagine naturale sebaldiana.

Sigle e abbreviazioni

DBT W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980.

UDT W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.

CS W.G. Sebald, *Campo Santo*, Fischer, Frankfurt am Main 2006.

DE W.G. Sebald, *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*. *Gespräche 1971 bis 2001*, a cura di T. Hoffmann, Fischer, Frankfurt am Main 2015⁴.

GN W.G. Sebald, *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*, in *Campo Santo*, Fischer, Frankfurt am Main 2006.

LL W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Fischer, Frankfurt am Main 2005⁵.

LW W.G. Sebald, *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001*, a cura di S. Meyer, Fischer, Frankfurt am Main 2012.

⁶⁵ *NN*, p. 98; *SN*, p. 103: «Adesso io so come con l'occhio/ di una gru si possa abbracciare/ un'ampia contrada, davvero/ uno scenario asiatico, e come,/ dal minuscolo carattere delle figure/ e dall'incomprensibile bellezza/ della natura sovrastante,/ si impari lentamente a cogliere quel lato della vita/ a noi prima invisibile».

⁶⁶ Mi riferisco a *UDT*, pp. 405-409; *DBT*, pp. 248-253. In corsivo nel testo i luoghi che riformulano il discorso benjaminiano.

- MM* W.G. Sebald, *Moments musicaux*, Adelphi, Milano 2013.
NN W.G. Sebald, *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (I ed. 1988), Fischer, Frankfurt am Main, 2008⁴.
SN W.G. Sebald, *Secondo natura*, a cura di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2009.
SND W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2005².
U W. G. Sebald, J. P. Tripp, “*Unerzählt*”, Hanser, München und Wien 2003.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1931), *Die Idee der Naturgeschichte*, in *Gesammelte Schriften. Philosophische Frühschriften*, vol. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
Adorno, T.W. (1970), *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
Adorno, T.W. (2010), *Teoria estetica*, trad. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Mondadori, Milano.
Agazzi, E. (2007), *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Artemide, Roma.
Benjamin, W. (1982), *Angelus novus*, trad. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino.
Benjamin, W. (1916), *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 2, t. 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
Benjamin, W. (1917), *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 2, t. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 603-607.
Benjamin, W. (1920-1921), *Zur Kritik der Gewalt*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 2, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, pp. 179-203.
Benjamin, W. (1938), *Über einige Motive bei Baudelaire*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, t. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
Blumenberg, H. (2006), *Beschreibung des Menschen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
Coetzee, J.M. (2010), *Lavori di scavo. Saggi sulla letteratura 2000-2005*, trad. it. a cura di M. Baiocchi, Einaudi, Torino.

- Demoor, J.; Massart, J.; Vandervelde, E. (1897), *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, Felix Alcan, Paris.
- Fumaroli, M. (1998), *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au xvii^e siècle*, Flammarion, Paris.
- Galbraith, I. (2011), *Translator's Introduction*, in W. G. Sebald, *Across the Land and the Water*, Random House, New York.
- Haeckel, E. (1866), *Generelle Morphologie der Organismen*, vol. I, Georg Reimer, Berlin.
- Haller, A. von (1729), *Die Alpen*, Reclam, Stuttgart 1994.
- Haller, A. von (1999), *Le Alpi*, trad. it. a cura di P. Scotini, Tararà, Verbania.
- Hutchinson, W. (2009), *W. G. Sebald. Die dialektische Imagination*, De Gruyter, Berlin.
- Jonas, H. (1994), *Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Insel, Frankfurt am Main und Leipzig.
- Jonas, H. (1999), *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, trad. it. a cura di A.P. Becchi, Einaudi, Torino.
- Jorgensen, S. A. (1984), *Nachahmung der Natur*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 6, Schwabe, Basel, II. 337-341.
- Kemper, H. G. (1981), *Gottebenbildlichkeit und Naturnachahmung im Säkularisierungs-prozeß*, 2 voll., De Gruyter, Tübingen.
- Köhler, A. (2003), *Die Durchdringung des Dunkels*, in W. G. Sebald – J. P. Tripp, “*Unerzählt*”, Hanser, München und Wien.
- Mayer, S. (2012), *Portrait ohne Absicht: Der Lyriker W. G. Sebald*, in W. G. Sebald, *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001*, a cura di S. Meyer, Fischer, Frankfurt am Main.
- Nicastro, C. (Diss.), *L'esperienza dell'immagine: il Denkraum der Besonnenheit di Warburg*, Palermo 2015.
- Nossack, H. E. (1948), *Interview mit dem Tode*, Wolfgang Krüger Verlag, Hamburg.
- Restagno, E. (ed.) (1987), *Nono*, EDT, Torino.
- Riordan, C. (2004), *Ecocentrism in Sebald's "After Nature"*, in J. J. Long, A. Whitehead (ed.), *W. G. Sebald – A Critical Companion*, Edinburgh U. P., Edinburgh, pp. 45-57.
- Santner, E. L. (2006), *On creaturely life. Rilke, Benjamin, Sebald*, University of Chicago Press, Chicago and London.

Schlodder, H. (1997), *Die Schrecken der Überlebenden. Eine Dialog-Collage über Die Ausgewanderten und Die Ringe des Saturn*, in F. Loquai (ed.), *W.G. Sebald*, Isele, Eggingen.

Sebald, W.G. (1984), "Und blieb ich am äussersten Meer", *Manuskripte*, 85, pp. 23-27.

Sebald, W.G. (1986), "Wie der Schnee auf den Alpen", *Manuskripte*, 92, pp. 26-33.

Sebald, W.G. (1987), "Die dunckle Nacht fährt aus", *Manuskripte*, 95, pp. 12-18.

Szondi, P. (1978), *Durch die Enge geführt*, in *Celan-Studien*, in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 345-389.

Szondi, P. (1990), *L'ora che non ha più sorelle*, trad. it. a cura di G.A. Schiaffino, Gallio, Ferrara.

Abstract

The poem *Nach der Natur* by W. G. Sebald, real germinal place of its author's subsequent literary production, is a salient moment of confrontation for today's philosophical gaze; our historical time and our own humanity are configured as "natural history" (Benjamin), in a compositional game in which the present time acquires the character of a timeless distance projecting it on the background of a mournful nature, entrusting to the roughness of the poetic material and to its conceptual weaving the task of an unprecedented presentification of some layers of reality of rare density.

Keywords: Natural History, Time, Material, Form, Sebald.