



Salvato dalle acque

Rimotivazioni di una scena biblica

Saved from the waters. Resemantization of a biblical scene

Daria Biagi

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Tra le figure riconducibili al libro dell'Esodo che tuttora informano l'immaginario contemporaneo, una delle più persistenti è quella del neonato salvato dalle acque, il "figlio di nessuno" destinato a compiere imprese straordinarie. Se l'eroe-trovatello è una figura che accomuna narrazioni antiche (dalla Bibbia alle fiabe popolari) e romanzi dalla modernità (da *Tom Jones* a *Harry Potter*), l'orfano sopravvissuto alle acque ne rappresenta una sorta di sottoinsieme particolare: capace di attraversare incolume un passaggio precluso ai più, è spesso colui che dà risposta al bisogno di conciliazione e pacificazione tra mondi o popoli ostili. Soffermandosi in particolare su due scene del romanzo *Austerlitz* di W.G. Sebald (2001), l'intervento si propone di indagare le metamorfosi contemporanee di questa figura, il cui valore positivo sembra rimanere intatto oltre la frattura di una modernità che tende in genere a rileggere in chiave parodica temi e personaggi del passato. | Thanks to its countless rewritings and representations, the "Finding of Moses", the biblical scene of the infant rescued from the waters, can be considered one of the figures from the book of Exodus that most persistently inform our contemporary imaginary. The foundling, the orphan destined to perform extraordinary feats, is a figure shared by ancient narratives (from the Bible to popular fairy tales) and modern novels (from *Tom Jones* to *Harry Potter*), and the 'nobody's child' who survived the waters represents a sort of subset of this wide category. He often responds to the need for peace and reconciliation between hostile worlds or peoples, a task symbolised by his ability to cross unharmed a passage precluded to most. Moreover, the positive values he embodies seem to remain constant even beyond the fracture of modernity, in a time that generally rereads ancient themes and characters from a parodic angle. The paper aims to investigate the contemporary metamorphoses of this figure, by focusing on two scenes from the novel *Austerlitz* by W.G. Sebald (2001).

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Mosè, acque, tipologia, Sebald, Austerlitz | Moses, Foundling, Typology, Sebald, Austerlitz

1 Riscrivere il codice

Nessuna società, neanche una società provvista di scrittura, è capace di tenere vivi nella memoria culturale i propri miti fondamentali se questi non vengono costantemente riraccontati: ce lo ricorda Northrop Frye

nel suo libro sul “grande codice”, uno dei primi studi ad affrontare la complessità delle Scritture con gli strumenti dell’analisi letteraria (Frye 1982: 48). Il recupero di immagini provenienti dalla Bibbia – e dal libro dell’Esodo in particolare – sembra essere un tratto persistente nelle narrazioni della nostra contemporaneità, che decisamente non lesina le occasioni di riproporci situazioni e terrori veterotestamentari: dagli arbusti in fiamme alle alluvioni, dalle epidemie che si abbattono sugli animali a quelle che colpiscono gli uomini, nulla sembra mancare nell’epoca dell’emergenza permanente. E tra le scene che con maggior insistenza vengono presentate ai nostri occhi, e insieme alla nostra coscienza, una è senza dubbio quella del bambino salvato dalle acque, associata all’origine della storia di Mosè (Es. 2, 1-10) e tenuta viva nell’immaginario occidentale dalle innumerevoli versioni che ne hanno dato per secoli le arti figurative, la letteratura, la musica.

L’orfano trovato, che cresce a metà tra mondi diversi senza appartenere pienamente a nessuno di essi, è infatti una figura che trapassa senza apparenti discontinuità dalle leggende arcaiche al romanzo moderno: da Tom Jones a Harry Potter, passando per i molti protagonisti orfani dei romanzi di Dickens, il “figlio di nessuno” traduce nella modernità valori positivi e speranze di antichissima tradizione. All’interno di questa vasta categoria, il tipo del “salvato dalle acque” costituisce una sorta di sottotipo particolare: come Mosè – ma anche come Romolo e Remo, affidati dalla madre alla corrente del fiume Aniene, e come Sargon il Grande, primo sovrano dell’impero accadico – è un personaggio a cui viene spesso assegnato il compito di fondare nuove civiltà o di trovare una mediazione fra culture in conflitto, grazie alla capacità, simboleggiata dal superamento dell’acqua, di attraversare incolume passaggi che nessun altro può attraversare. Gli elementi distintivi di questo nucleo narrativo sono sempre gli stessi: una nascita minacciata (dalla paura, dalla vergogna), l’esposizione del neonato in una cesta (o in una cassetta, o in un canestro), il ritrovamento e l’adozione del neonato, e infine la rivelazione del destino eccezionale che lo attende – rivelazione che assume la forma di una chiamata divina nei testi religiosi del mondo antico, e che diventa, nella modernità, la convinzione di essere nato per compiere imprese straordinarie. Questo materiale mitico, che come sottolinea Jan Assmann è diffuso in tutto l’antico Oriente fin dall’VIII secolo a.C., nel libro dell’Esodo si intreccia alla storia delle sofferenze inflitte agli Israeliti durante la prigionia in Egitto, marcando un netto scarto all’interno nella narrazione:

all'andamento realistico della prima parte subentra infatti, con l'entrata in scena di Mosè, una modalità narrativa che assume contorni marcatamente finzionali, fiabeschi (Assmann 2015: 138-47).

Frye chiama "types" questi nuclei narrativi che, ricombinandosi e modificandosi nel tempo, presiedono alla costruzione del nostro immaginario (1982: 48). Prendendo prudentemente le distanze dal concetto di "archetipo", da lui utilizzato in studi precedenti ma per sua stessa ammissione inevitabilmente monopolizzato dall'accezione junghiana, in *The Great Code* il critico si richiama piuttosto al concetto auerbachiano di "figura", sottolineando come il termine, progressivamente impostosi nelle culture romanze, fosse anche quello con cui il latino standard traduceva il greco "typos" (79, 239). Per Frye il riferimento a una concezione tipologica (o figurale che dir si voglia) ha la funzione primaria di rimettere in primo piano la centralità del processo storico tramite cui gli immaginari si costituiscono, meccanismo di costruzione sociale estraneo a qualsiasi innatismo. La "figura" o "tipo" non scavalca la dimensione temporale, anzi *presuppone* una concezione progressiva del tempo storico, indispensabile affinché ciò che nella figura è celato o alluso trovi compimento e manifestazione in un tempo a venire. "Typology is a figure of speech that moves in time" (80): riscrivere, riraccontare, rimotivare non significa insomma altro che ricollocare il "tipo" in un punto diverso della Storia.

Spostarsi nel tempo implica però cambiamenti radicali, come ben sa chi si occupa di riscritture moderne e postmoderne di temi antichi. Se è vero che la modernità non si stanca di riprendere, citare e reinterpretare storie e personaggi provenienti dal passato, vero è anche che lo fa in genere invertendo di segno i valori di cui essi sono portatori, parodiandoli in un gesto simultaneo di accettazione e di rifiuto, impossibilitata com'è sia ad accantonarli del tutto sia ad accoglierli senza alterazioni (Fisch 1998: VIII). Basti su tutti il nome di Kafka, autore preso in esame sia da Harold Fisch che da Robert Alter appunto per saggiare la persistenza del canone biblico nelle opere della modernità: la scrittura di Kafka diventa paradigmatica della tendenza a ribaltare di centottanta gradi il testo d'origine, facendo emergere da esso "ideas and values antithetical to its own ostensible intentions, and certainly antithetical to the interpretive consensus of tradition" (Alter 2000: 66). Accade così che l'episodio biblico della Torre di Babele, evocato nel racconto noto come *Lo stemma della città*, finisca per illustrare l'ineguagliabile indolenza dell'uomo più che la sua vocazione all'assoluto; o che il personaggio di Ulisse, emblema stesso

della razionalità occidentale, appaia nel frammento *Il silenzio delle sirene* come il più sordo e più ottuso dei naviganti.

Peculiarità del salvato-dalle-acque, tuttavia, sembra essere piuttosto il fatto che questa immagine-tipo, malgrado la varietà delle riletture e i diversi passaggi di codice e genere artistico a cui è stata sottoposta nel tempo, mantiene un valore positivo anche oltre la frattura della modernità. Le pagine che seguono si propongono dunque di verificare se la ricollocazione di questa scena in contesti storici diversi conservi realmente inalterato il suo valore di fondo, o se piuttosto non trasformi profondamente, come più spesso accade nelle moderne riscritture, i suoi significati. Occupandosi in primo luogo di forme narrative, nel corso dell'analisi sarà inevitabile uscire dal sentiero della scrittura letteraria per addentrarsi anche nei territori delle arti figurative e del cinema: da queste brevi incursioni mi limiterò tuttavia a trarre alcuni elementi di confronto che serviranno poi per tornare ad analizzare un testo letterario contemporaneo, *Austerlitz* di W.G. Sebald.

2 **Sull'iconografia del Mosé salvato dalle acque**

Nel caso dell'Esodo, libro particolarmente "denso di valore figurale", le riscritture hanno inizio già nel I secolo d.C. e di fatto non conoscono fino al presente soluzione di continuità (Boitani 2021: 191). Prima di soffermarci sul testo di Sebald sarà dunque utile farsi un'idea di come abbiano circolato nella cultura occidentale le sue scene-tipo – in particolare quella in cui Mosè, posto dalla madre in un canneto sulle rive del Nilo per sfuggire alla persecuzione dei primogeniti ebrei, viene messo in salvo e adottato dalla figlia del faraone.

Dato il ruolo preponderante che in questo percorso rivestono le arti figurative, cominciamo con alcune immagini. Unita agli altri episodi dello stesso ciclo biblico, la scena è ovviamente molto diffusa tra le decorazioni di chiese, basiliche, residenze ecclesiastiche ed edifici di culto in genere: tra le versioni più note si possono menzionare i mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, e soprattutto l'affresco realizzato da Raffaello e dalla sua scuola, tra il 1517 e il 1519, per le sale del Palazzo Apostolico Vaticano. A partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, inoltre, l'episodio del ritrovamento di Mosè va incontro a un processo di secolarizzazione che ne favorisce ulteriormente la popolarità. Rappresentato ora come scena

singola – dunque come “tipo” o “figura”, nei termini di Frye –, assistiamo a una sua crescente diffusione non solo in contesti religiosi, ma anche all’interno di abitazioni ed edifici laici, su richiesta di committenti privati che desiderano augurare o celebrare la felicità di una discendenza, non importa se di sangue o di elezione (Terribile 2016). Da Bonifacio de’ Pitati a Tintoretto, da Paolo Veronese – che ne realizza almeno dieci differenti versioni – a Orazio Gentileschi, da Cornelis de Voos e Nicolas Poussin fino a Giambattista Pittoni e a Giambattista Tiepolo, per secoli pittori attivi in tutta Europa reinterpretano l’episodio, che ancora in pieno Novecento continua ad affascinare artisti della più varia provenienza: tra il 1912 e il 1920 tre diverse versioni ne vengono realizzate da Armando Spadini, pittore toscano vicino ad Ardengo Soffici ed esponente della cosiddetta Scuola Romana; e nel 1945 sarà Frida Kahlo, ispirata dal saggio di Freud su Mosè e il monoteismo, a darne una delle più attuali e impressionanti letture.

Né il modificarsi dei contesti storici né la varietà delle tecniche pittoriche adottate dai diversi artisti oscura in alcun modo la riconoscibilità dell’episodio, identificabile in primo luogo dagli elementi iconografici che lo accompagnano nel tempo. È noto come la storia di Mosè – trovato sulle rive di un fiume, destinato a guidare alla salvezza il popolo ebraico separando le acque del Mar Rosso e a dissetarlo nel deserto facendo scaturire acqua da una roccia – sia primariamente associata al “motivo” dell’acqua (Alter 1981: 57-58; 95), e tuttavia queste rappresentazioni pittoriche ci obbligano a osservare come per il riconoscimento della scena non sia tanto l’acqua ad essere imprescindibile, quanto piuttosto la piccola cesta in cui il bambino è posto. In molte delle reinterpretazioni sopra menzionate – per esempio nell’influente versione di Bonifacio de’ Pitati, realizzata tra il 1540 e il 1545 e oggi conservata all’Accademia di Brera – la cesta è ben visibile in primo piano, mentre l’acqua del fiume compare solo in lontananza tra numerosi altri elementi di sfondo. Lo stesso schema è presente nei tre dipinti del Prado, il Mosè di Tintoretto (1555), quello di Veronese (1580 ca.) e quello di Gentileschi (1633), nei quali, mentre la cesta è sempre presente, il Nilo è ridotto alle dimensioni di un placido ruscello, che sembra alludere più alla tranquilla operosità dell’uomo che non alla possibilità della catastrofe. In alcuni casi poi, come nei dipinti settecenteschi di Pittoni e Tiepolo o nella versione marmorea realizzata dallo scultore lombardo Francesco Barzaghi nel 1870, l’acqua è assente del tutto. Che si tratti insomma di un’arca di legno – come vuole la tradizione ebraica –

o di un canestro intessuto di giunchi – come vuole quella cristiana, basata sulla traduzione della Bibbia dei Settanta (Ulmer 2009: 321; Assmann 2015: 420), è la cesta a caratterizzare il personaggio di Mosè bambino, che viaggiando su di essa sopravvive alle acque del Nilo e alle trasformazioni millenarie del nostro immaginario.

3 Ceste, arche, navicelle, capsule

L'individuazione di questo elemento ci serve qui a uno scopo molto semplice, ovvero a isolare la scena-tipo anche dove si presenta in maniera meno esplicita. Non sono infatti gli elementi esteriori della storia a garantirne la persistenza, quanto i significati di cui essi sono veicolo: nella cesta intessuta di giunchi e spalmata di bitume perché l'acqua non possa penetrarvi c'è il gesto generoso e insieme sconsiderato di una madre che non vede salvezza per il figlio nel proprio mondo, e che preferisce allontanarlo e affidarlo all'ignoto piuttosto che metterne a rischio la vita tenendolo con sé; nell'acqua c'è la minaccia della distruzione, quella definitiva, una distruzione che può però manifestarsi in infinite altre forme, nella persecuzione, nella sete, sotto le bombe di una guerra moderna. Sembra dunque del tutto coerente che nella nostra contemporaneità la figura del Mosè-salvato riaffiori facilmente nella fantascienza e nei generi affini, dove la distruzione dei mondi è spesso un antecedente o una condizione di partenza. Ne è un esempio la storia di Superman, capostipite dei moderni supereroi, la cui nascita è legata a un gesto analogo a quella della madre di Mosè, compiuto stavolta dal padre: di fronte all'imminente esplosione del pianeta Krypton, per salvare il figlio piccolo l'uomo non può far altro che lanciarlo con una navicella spaziale verso il luogo che gli appare più ospitale, il pianeta Terra, dove il bambino verrà in effetti trovato e adottato da due contadini del Kansas. Nei campi di grano del Kansas possiamo leggere un'allusione all'acqua, ma anche senza di essa la scena ha già i suoi elementi caratterizzanti: una nascita messa a repentaglio, la "cesta della salvezza" (qui in versione navicella spaziale), l'adozione e la crescita in un mondo diverso, la scoperta di doti eccezionali. Kal El/Superman è anche qui colui che attraversa il passaggio che nessuno può passare, e che per questo ha di fronte a sé un destino diverso da tutti gli altri.

Un'ulteriore apparizione ultracontemporanea del Mosè-salvato è quella utilizzata nella serie science-fiction norvegese *Beforeigners*

(Rubicon TV AS - HBO Nordic, 2019-2022). Qui, in una modernissima Oslo che vive l'integrazione culturale come un fatto ormai acquisito, iniziano misteriosamente ad affiorare nelle acque di fronte alla città numerosi "migranti temporali", uomini provenienti dalla preistoria, dall'epoca vichinga e dall'età vittoriana. Ignari del come e del perché le loro vite siano state catapultate in un tempo successivo, questi uomini cercano faticosamente di inserirsi in una realtà per loro incomprensibile e ostile – ostile persino a quanti si aspetterebbero legittimamente di ricevervi onori: tra i migranti del tempo giunge infatti a Oslo anche re Olaf il Santo, fondatore della Chiesa norvegese, che agli occhi dei suoi concittadini moderni è ormai però solo un invasato guerrafondaio. Protagonista della serie è una giovane poliziotta di origini vichinghe che, come si scoprirà, è la sola ad aver potuto percorrere in due sensi il varco temporale, dal passato al presente ma già, in precedenza, dal presente al passato: Alfhildr Enginnisdóttir – il cognome significa "figlia di nessuno" – è stata infatti salvata in mare da una nave di vichinghi che l'hanno cresciuta come una guerriera, e solo quando viene mostrata in flashback la scena in cui la bambina ha indosso un moderno giubbotto di salvataggio arancione lo spettatore capisce che la "figlia di nessuno" è tale perché nata, in realtà, nel nostro presente. La potenza della scena, che marca uno snodo importante anche a livello di trama, è data dallo scontro di elementi in aperto conflitto: il motivo arcaico del salvato-dalle-acque (non importa che se ne conosca l'ascendenza biblica), l'estetica "vichinga" che domina la scena e insieme l'immagine realistica, tristemente presente agli occhi di qualsiasi europeo contemporaneo, dei migranti recuperati in mare con indosso i giubbotti di salvataggio arancioni. Ad Alfhildr, figlia di un vichingo e di una contemporanea, sarà affidato il compito di ricomporre la frattura tra i gruppi che si contrappongono, dominando il passaggio che nessuno può passare (e che naturalmente è il tempo, non l'acqua).

È significativo come in molte riscritture contemporanee della scena biblica, soprattutto nei generi artistici più cari alla cultura pop come il fumetto o le serie televisive, permanga ancora qualcosa della "straordinarietà" propria del salvato-dalle-acque, che viene incaricato – e che effettivamente sarà capace – di redimere la sorte di quanti si identificano in lui (non necessariamente un popolo ma comunque un "gruppo": i buoni, o i diversi, o gli oppressi). Per quanto lontani siano i mezzi artistici impiegati, sembra insomma sussistere una chiara continuità di principi e di valori con le rappresentazioni più antiche a noi note. Un caso diverso

è invece quello che propongo di esplorare nella seconda parte di questo lavoro, a partire da un testo letterario tra i più acclamati degli ultimi anni.

4 Una versione letteraria: da *Austerlitz* di W.G. Sebald

Il tipo del salvato-dalle-acque compare ancora, in una forma più marginale e insieme più problematica, in *Austerlitz* di W.G. Sebald (2001), storia dell'espatriato Jacques Austerlitz raccontata a uno sconosciuto. Nulla di più prevedibile, da un certo punto di vista, che un richiamo al libro dell'Esodo affiori in un romanzo che ricostruisce l'esilio forzato di un bambino di origini ebraiche nell'Europa degli anni Trenta: il riferimento, esplicito, non è infatti sfuggito agli studiosi dell'opera sebaldiana, che vi leggono in genere, per contrasto con il palinsesto biblico, il presagio di una salvezza impossibile per il protagonista (Long 2007; Agazzi 2012; Jacobs 2015; Zornberg 2016).

Sebald esamina il trauma individuale del personaggio nel quadro di un trauma collettivo, che non vuol essere però soltanto quello degli ebrei di cui il piccolo Austerlitz ha condiviso la sorte. Il passaggio del romanzo in cui è inserito il riferimento all'Esodo, e in particolare all'episodio del ritrovamento di Mosé, ha in questa chiave una posizione significativa all'interno della storia. Nel corso della narrazione che pezzo a pezzo ricostruisce il passato di Jacques Austerlitz veniamo infatti a sapere che il piccolo, cresciuto a Praga e separatosi dalla madre a quattro in anni per riparare in Inghilterra tramite il sistema del *Kindertransport*, era stato affidato a un predicatore calvinista di nome Emyr Elias, che insieme alla moglie Gwendolyn lo avrebbe cresciuto in un paesino del Galles impartendogli una severa educazione religiosa:

Mi vedo ancora, disse Austerlitz, sillabare continuamente da capo, biasciando fra me e me come in uno scongiuro, la storia di Mosé in un'edizione concepita apposta per bambini e a grossi caratteri di stampa [...]. Mi basta sfogliare anche solo qualche pagina di quel libro, disse Austerlitz, e torno a rivivere la paura provata allora leggendo il passo in cui si raccontava come la figlia di Levi avesse fabbricato un canestro di giunchi, lo avesse spalmato di bitume e pece, per mettervi poi dentro il bambino e deporre il canestro nel canneto sulla riva del fiume – yn yr hesg ar fin yr afon, così, credo, recitava il testo [...] (Sebald ed. 2002: 64-65)

A questo punto della narrazione, tuttavia, né il lettore né il personaggio – ancora ignaro persino di quale sia il suo vero nome – sanno che la sorte di Mosè è stata in qualche modo condivisa dal piccolo Austerlitz. Il suo fugace ricordo infantile è anzi incastonato in una scena più ampia di cui è protagonista non Austerlitz bensì Elias, che ricorda come il suo paese natale, Llanwddyn, sia stato inghiottito dalle acque del lago artificiale di Vyrnwy:

Per quel che ricordo, fu al ritorno da uno dei suoi impegni fuori sede, forse a Abertridwr o a Pont Llogel, che Elias fermò il calesse sulla riva del lago e mi condusse fino a metà della diga, dove mi raccontò della sua casa paterna, che era là sotto nell'acqua scura alla profondità di forse cento piedi, e non fu solo la sua casa paterna, ma furono anche per lo meno una quarantina di altre case e cascine e la chiesa di San Giovanni d'Acri e tre cappelle e tre birrerie a essere sommerse, tutte insieme, dall'acqua a partire dall'autunno del 1888 dopo che l'argine fu completato. [...] Quell'unica volta in cui, sulla diga di Vyrnwy, Elias mi aprì, di proposito o inavvertitamente, il suo animo di predicatore, io ne condivisi a tal punto i sentimenti che proprio lui, il Giusto, mi apparve come l'unico sopravvissuto alla catastrofe dell'inondazione di Llanwddyn, mentre tutti gli altri, i genitori, i fratelli, i parenti, i vicini e in generale gli abitanti del villaggio, li immaginavo ancora sul fondo, dove continuavano a starsene nelle loro case o ad andarsene in giro per i vicoli, senza poter parlare però e con occhi spalancati, troppo spalancati. [...] Di notte, prima di addormentarmi nella mia stanza gelida, avevo spesso la sensazione di essermi inabissato anch'io nell'acqua scura [...] (Sebald ed. 2002: 60-62)

Come sottolinea Austerlitz, l'episodio dello sprofondamento di Llanwddyn rappresenta non soltanto un ricordo personale, ma anche il “pezzo forte” della “veterotestamentaria mitologia del taglione” (Sebald ed. 2002: 60) che il predicatore Elias, per mezzo di impressionanti sermoni domenicali, tenta di inculcare nei suoi parrocchiani e nel figlio adottivo. Una morale in cui il colpito è anche colpevole, e in cui solo “il Giusto” ha il diritto di salvarsi: ma pur identificandosi profondamente con il padre adottivo, nella cui sorte di sopravvissuto Austerlitz sembra avvertire il riflesso della propria che ancora non conosce, il bambino intuisce che c'è qualcosa di inaccettabile in questa morale e, poiché Elias non gli permette di parlarne, è costretto a sviluppare una teodicea alternativa col calzo-laio del paese, Evan, grande narratore di storie di fantasmi. Terza figura paterna – dopo quella del padre Maximilian e del padre adottivo, entrambe

costrette al silenzio dal trauma che hanno subito – Evan è finalmente un padre *che racconta*, e dalle sue storie si evince con assoluta chiarezza che quanti vengono strappati alla vita non solo non ne hanno alcuna colpa, ma hanno anzi tutto il diritto di ritornare a loro piacimento fra i vivi. Come osserva Austerlitz,

A differenza di Elias, il quale stabiliva sempre un collegamento tra malattia e morte da una parte e prova, giusta punizione e colpa dall'altra, Evan raccontava di morti che, colpiti anzitempo dal destino, sapevano di essere stati defraudati di ciò che spettava loro e cercavano quindi di ritornare in vita (Sebald 2022: 63).

Mentre Elias predica insomma una visione arcaica del male, in cui il nesso colpa-pena è stringente anche quando non immediatamente visibile (una visione “figurale” del male, verrebbe da dire), Evan – e Austerlitz con lui – non intravedono redenzione né giustizia in una sorte che priva l'uomo dell'unico bene concreto, la vita. A loro non basta invocare il precetto che ammonisce di santificare le feste per trovare un senso nella morte di chi, una domenica mattina, è stato colpito da una bomba perché invece che a messa andava al cinematografo. Col suo repertorio di storie arcaiche adattate ai bisogni del presente¹, Evan finisce così paradossalmente per apparire come il personaggio in cui il richiamo dell'Esodo agisce nel modo più profondo: è lui infatti a realizzarne l'ingiunzione “metanarrativa”, ovvero l'ingiunzione di continuare a raccontare, poiché più ancora della storia conta il suo perpetuarsi, pur con tutto il potenziale di cambiamento che la ricapitolazione implica di volta in volta (Fisch 1998: 3).

La conferma del fatto che i “sommersi” non sono in nulla più colpevoli dei “salvati” Austerlitz la troverà da adulto, quando attraverso Věra, l'amica di famiglia che gli aveva fatto da balia nei primi anni di vita, conoscerà finalmente il destino dei genitori e in particolare della madre Agáta, che lo aveva affidato al *Kindertransport* poco prima di essere deportata nel campo di concentramento di Terežin:

Věra ricordava, disse Austerlitz, che la gioiosa eccitazione, in cui Agáta venne a trovarsi per questo suo primo successo ottenuto grazie ai suoi sforzi, era offuscata dall'inquietudine e dall'affanno al pensiero di come mi sarei sentito io, un bambino di nemmeno cinque anni, sempre protetto e accudito, nel lungo viaggio in treno e poi in mezzo a estranei in un paese sconosciuto. D'altra parte, disse Věra, Agáta riteneva che adesso, fatto il primo passo, si sarebbe presto trovata una via d'uscita anche per lei,

sicché voi avreste, quando prima, potuto vivere tutti insieme a Parigi. Era perciò lacerata tra il sogno e la paura di commettere un atto irresponsabile e imperdonabile, e chissà, mi disse Věra, forse ti avrebbe tenuto con sé, se la tua partenza da Praga fosse stata differita anche solo di pochi giorni. Non mi è rimasta che un'immagine confusa, per così dire sfocata, dell'addio alla stazione Wilson, disse Věra, e dopo aver riflettuto qualche istante proseguì raccontando che io avevo tutte le mie cose in una valigetta di cuoio e un po' di provviste in uno zaino [...] Věra si ricordava anche della ragazzina di dodici anni con la fisarmonica cui mi avevano affidato [...] e della strana impressione, da lei avuta allora, che il treno, dopo essere arrivato con infinita lentezza, non fosse effettivamente partito, ma con una sorta di manovra diversiva, solo uscito per un breve tratto da sotto la volta in vetro e acciaio, e laggiù, a non molta distanza, si fosse poi inabissato (Sebald ed. 2002: 187-88)

Lo scenario è ancora una volta quello di un'imminente distruzione, la persecuzione degli ebrei per mano dei nazisti, e la salvezza sperata è nel trasporto su un mezzo di fortuna (il vagone di un treno) dove si è stati posti dalla madre – che per una volta ha la possibilità di far conoscere anche il suo punto di vista, il suo terrore di aver commesso un gesto “irresponsabile e imperdonabile”. Come nell'iconografia su cui ci siamo soffermati all'inizio (§ 2), anche in questo brano l'acqua è solo un elemento di sfondo (il convoglio dovrà attraversare la Manica per arrivare in Inghilterra), eppure non si può non notare l'ambiguità dell'immagine finale, con il treno che sembra essersi “inabissato” [*versunken*] – la stessa immagine (e lo stesso verbo) che il narratore aveva utilizzato riferendo la storia di Elias e del suo paese natale sommerso dalle onde [“seinem in den Wellen *versunkenen* Geburtsort”]². Il parallelismo che si crea tra la storia di Elias, nella quale Austerlitz bambino si era profondamente immedesimato, e quella che Austerlitz ricostruisce di sé da adulto ci obbliga a ricordare che il sopravvissuto alle acque è in parte anche l'inabissato, e che “il Giusto” non ha nessun merito a essere vivo, poiché gli uni e gli altri sono riuniti alla fine in un unico destino. Nel romanzo di Sebald il motivo dell'Esodo risuona con insistenza e talvolta, come abbiamo visto nel primo brano, persino in modo esplicito, ma insieme c'è la sottile messa in discussione della morale che in esso si perpetua, il fatto cioè che il salvato possieda particolari meriti o straordinarie capacità. Nel momento in cui viene a conoscenza della sua vera identità, intorno ai suoi quattordici anni, Austerlitz ricorda di aver provato per un intero anno scolastico

“la sensazione di essere un eletto”, sensazione a cui aveva continuato a prestar fede “per quasi tutta la vita” e che però, come ben sapeva, era “assolutamente incompatibile” con l’ambiguità della sua reale condizione (Sebald ed. 2022: 83). La sua condizione è infatti quella di un sopravvissuto senza radici, intimamente capace di comprendere la sofferenza degli altri ma non di costruire con loro relazioni durature, e che infine affida la propria storia a un uomo incontrato per caso, che conosce appena.

Almeno su questo punto, dunque, la continuità della tradizione si incrina, mandando in frantumi l’idea che un passato di straordinaria sofferenza debba necessariamente essere riscattato da un destino di altrettanto straordinaria grandezza. Non ci sorprende, in fondo: il genere del romanzo è tendenzialmente assai poco propenso ad attribuire ai suoi personaggi patenti di eccezionalità, e per quanto problematica possa essere la collocazione di *Austerlitz* all’interno di questo genere letterario (Schütte 2020: 385ss.), decisamente romanzesca e antieroica è la figura del suo protagonista, del tutto priva di quei tratti straordinari che persistono più facilmente, come abbiamo visto, in generi altrettanto propri della contemporaneità come i fumetti o le serie televisive. Nella modernità letteraria, più spesso, sommersi e salvati si confondono, non ci sono giusti e colpevoli – eppure, forse, non per questo smettono di esistere gesti assolutamente giusti o gesti assolutamente colpevoli: e uno di quelli giusti, da duemila anni a questa parte, è senza dubbio quello della madre (o padre) che lascia andare il figlio (o figlia) pur di garantirgli una speranza, e insieme quello dell’uomo (o donna) che lo accoglie per crescerlo con sé.

NOTE

- 1 Le storie di fantasmi narrate da Evan, legate al folklore gallese, rappresentano in questa chiave una sorta di analogo del repertorio biblico che Austerlitz apprende a scuola, secondo la stessa logica per cui il paesaggio del Sinai gli ricorda le montagne del Galles in cui è cresciuto (Sebald ed. 2002: 65). Come è stato osservato (Long 2007: 164; Dubow e Steadman-Jones 2015: 15), la scelta dell'ambientazione gallese è da considerare non una mera sopravvivenza della vicenda storica di Susi Bachofer, da cui il romanzo trae ispirazione, quanto un modo indiretto di cui l'autore si serve per far sì che le vicende del popolo ebraico si riverberino in quelle dei gallesi sottomessi al dominio britannico. Un parallelismo che non intende comunque avallare letture nazionalistiche, come lascia ironicamente intendere la scena in cui Austerlitz viene premiato a scuola per la perfetta pronuncia *gallese* della Bibbia (Sebald ed. 2002: 64).
- 2 Mio corsivo. Si tratta di un verbo di cui nel romanzo si fa un impiego assai ampio e variegato: a inabissarsi/sprofondare [*versinken*] non sono infatti soltanto gli uomini, ma soprattutto i ricordi, le immagini, le lingue dimenticate che premono per tornare alla coscienza (Sebald 2001: 37, 74, 76, 167, 175 *et passim*).

BIBLIOGRAFIA

- Agazzi, Elena (2012), *W. G. Sebald. In difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere.
- Alter, Robert (1981), *The Art of Biblical Narrative*, London/Sydney, George Allen & Unwin.
- (2000), *Canon and Creativity. Modern Writing and the Authority of Scripture*, New Haven, Yale University Press.
- Assmann, Jan (2015), *Exodus. Die Revolution der Alten Welt*, München, C.H. Beck.
- Boitani, Piero (2021), *Rifare la Bibbia. Ri-Scritture letterarie*, Bologna, Il Mulino.
- Dubow, Jessica; Steadman-Jones, Richard (2012), *Mapping Babel. Language and Exile in W. G. Sebald's "Austerlitz"*, *New German Critique*, 115: 3-26.
- Fisch, Harold (1998), *New Stories for Old. Biblical Patterns in the Novel*, Hampshire & London, MacMillan Press.
- Frye, Northrop (1982), *The Great Code. The Bible and Literature*, London/New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Jacobs, Carol (2015), *Sebald's Vision*, New York, Columbia University Press.

- Long, J. J. (2007), *W. G. Sebald. Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Sebald, Winfried G. (2001), *Austerlitz*, München/Wien, Hanser.
- (2002), *Austerlitz*, trad. it. a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi.
- Schütte, Uwe (2020), *W.G. Sebald. Leben und literarisches Werk*, Boston/Berlin, de Gruyter.
- Terribile, Claudia (2016), “Un figlio per due madri. L'iconografia del Mosè salvato dalle acque”, in *Madri e padri sociali tra passato e presente. Per una storia dell'adozione*, eds. M. Garbellotti, M.C. Rossi, Roma, Viella: 67-95.
- Ulmer, Rivka (2009), “The ‘Finding of Moses’ in Art and Text”, *Egyptian Cultural Icons in Midrash*, Berlin, de Gruyter: 297-322.
- Zornberg, Avivah Gottlieb (2016), *Moses. A human Life*, New Haven and London, Yale University Press.

Daria Biagi si è laureata in lettere moderne all'Università di Bologna e ha conseguito il dottorato in letterature comparate all'Università di Trento. Tra il 2014 e il 2022 ha preso parte a progetti di ricerca su letteratura e traduzione presso l'Università Sapienza di Roma, l'Università di Padova e la Freie Universität di Berlino. Si occupa prevalentemente di letteratura del Novecento, di teoria del romanzo, di storia della traduzione. Ha pubblicato un saggio dedicato a *Horcynus Orca* (*Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano d'Arrigo*, 2017) e uno studio sulle traduzioni del romanzo tedesco in Italia (*Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, 2022). Ha tradotto racconti e romanzi di Franz Kafka, Anna Seghers, Jörg Fauser e Terézia Mora, ricevendo nel 2018 il Premio esordienti Italo-Tedesco per la traduzione letteraria. | Daria Biagi graduated from the University of Bologna and earned a PhD in Comparative Literature from the University of Trento. Between 2014 and 2022 she was a member of research projects on literature and translation at the Sapienza University of Rome, the University of Padua and the Freie Universität zu Berlin. Her research interests include literature of the 19th and 20th centuries, theory of the novel, history of translation. She is the author of a book on Stefano D'Arrigo's *Horcynus Orca* (*Orche e altri relitti*, 2017) and of a study on the translation of German novels in early 20th century Italy (*Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, 2022). As a translator, she mainly worked on novels and short stories by Franz Kafka, Anna Seghers, Jörg Fauser and Terézia Mora, and was awarded the Italian-German “Nachwuchspreis” for literary translation in 2018.