



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



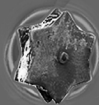
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Raul Calzoni, Francesco Rossi



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

*Walter Benjamin, Th. W. Adorno,
W. G. Sebald e il
“Denkbild nach Auschwitz”*

Raul Calzoni

Abstract

The article deals with the relapses of the Denkbild on German literature after WWII at the wake of Th.W. Adorno's reflections on the “World after Auschwitz” and on Walter Benjamin's Einbahnstraße. In particular, the paper focuses on W.G. Sebald's oeuvre in order, on the one hand, to underline the reenactment of the Denkbild in German literary production after WWII and, on the other hand, to investigate the role played by such a genre in a world offended by Nazism.

Questo contributo si pone l'obiettivo di indagare il ruolo che la forma filosofico-letteraria del *Denkbild* ("immagine-pensiero") svolge nell'opera narrativa di W.G. Sebald alla luce della riflessioni che, nel secondo dopoguerra, Th. W. Adorno ha proposto sul pensiero critico di Walter Benjamin e sul "mondo dopo Auschwitz". Grazie ad Adorno si rese, infatti, immediatamente evidente la lacerazione inferta dal nazismo a una cultura e a una civiltà letteraria che, come quella di lingua tedesca del primo Novecento, aveva inteso le "immagini-pensiero" come

evocazioni paraboliche di qualcosa che non può essere detto a parole. Esse non vogliono interrompere il pensiero concettuale quanto piuttosto colpire con la loro forma enigmatica e con ciò fare in modo che il pensiero diventi mobile, perché il pensiero nella sua forma tradizionale appare rigido, convenzionale e obsoleto¹.

Questa riflessione risale allo scritto adorniano del 1955 intitolato *Einbahnstraße di Benjamin*, con il quale il filosofo di Francoforte indicava implicitamente alla letteratura tedesca del secondo dopoguerra una via per ricostruire la cultura tedesca successiva alla tempeste nazista e per elaborare il passato recente della nazione anche grazie al genere del *Denkbild*. Le considerazioni di Adorno sulla scrittura del primo Novecento, consegnate fra le altre a opere come *Prismi* e *Note per la letteratura*, sono, cioè, di fondamentale importanza per porre le basi di un'indagine attorno al *Denkbild* che si collochi nel solco della continuità

¹ Adorno (2003), pp. 680-681.

con la grande stagione di questo genere letterario. Da un lato, i rimandi ai *Denkbilder* di Walter Benjamin, ma pure di Ernst Bloch, Alfred Döblin, Franz Kafka e Siegfried Kracauer² sono evidenti nella scrittura e nel pensiero filosofico del secondo dopoguerra tedesco, come testimonia peraltro lo stesso Th. W. Adorno nella sua opera apparsa fra il rimpatrio dall'esilio statunitense e la morte avvenuta nel 1969, ma, dall'altro lato, è proprio nella ricerca di continuità con la tradizione del *Denkbild* della prima metà del Novecento che, per converso, si possono cogliere la difficoltà e la complessità del processo di ricostruzione della cultura tedesca superstita del nazismo.

Già nell'immediatezza della sconfitta tedesca, per riabilitare la cultura e, al contempo, promuovere un duplice processo di rieducazione della popolazione e di elaborazione del passato³, la sperimentazione letteraria cercò, attraverso le riflessioni di Adorno, di ripercorrere le vie del frammento e del *Denkbild* per rappresentare la "*Welt nach Auschwitz*". Il concetto di "mondo *dopo* Auschwitz", riconducibile ancora ad Adorno⁴, conduce al cuore del problema della rappresentabilità della realtà successiva alla tragedia della Shoah, ma al contempo illumina anche la prospettiva dalla quale uno scrittore come W.G. Sebald avrebbe mosso la propria penna per contribuire a ricostruire, anche attraverso il *Denkbild*, una cultura percepita ancora a distanza di decenni dalla caduta del Terzo Reich come irrimediabilmente of-

2 Cfr. Kemp (2016).

3 Per una ricognizione sulla Scuola di Francoforte e su queste tematiche, cfr. Wiggershaus (1992) e Calzoni (2013a), pp. 48-64.

4 Cfr. Meyer (2011), in particolare, pp. 313-324.

fesa dal nazismo. Si tratta di un “mondo” da considerarsi cronologicamente successivo ad Auschwitz e, al contempo, da contemplare e indagare “secondo” la “frattura di civiltà” causata dalla Shoah⁵. La duplicità della preposizione *nach* in tedesco trasmette, in effetti, l’idea di un mondo postbellico doppiamente ‘secondo’: una realtà psicologico-sociale ‘seconda’, in senso temporale, quindi successiva a una precedente – il dodicennio nero – da indagare ‘secondo’, in senso modale, una nuova *forma mentis*. Era, d’altronde, all’assunzione responsabile di questa posizione che Adorno richiamava nel 1955 in *Critica della cultura e società* – saggio apparso significativamente nei *Prismi* che pure accolgono il *Profilo di Walter Benjamin*, sul quale si dirà qui in seguito –, quelli che definiva i “predicatori dell’*engagement* per l’*engagement*”⁶, con il suo celebre e altrettanto spesso frainteso precetto secondo il quale “scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie”⁷.

In altri termini, rispetto al gesto letterario di Kra-cauer, Benjamin, Döblin, Kafka e Bloch, la contingenza storica in cui si colloca il “*Denkbild nach Auschwitz*” rende necessario considerare l’“immagine-pensiero” da una prospettiva duplice, ovvero non solamente come superstite e successiva alla Seconda guerra mondiale e ad Auschwitz, ma soprattutto dalla prospettiva di questi due macroeventi. Inoltre, la scrittura

5 Cfr. Diner (2005) e Calzoni (2013b).

6 Adorno (1972), p. 9.

7 *Ivi*, p. 22.

di *Denkbilder*, così come l'arte in generale, avrebbe dovuto tenere ben presente il ruolo pedagogico che, secondo Th.W. Adorno, si imponeva alla cultura *nach Auschwitz*⁸. Si dirà subito, perciò, che il *Denkbild* dopo/secondo Auschwitz è, come scrisse Adorno, in primo luogo un'espressione estetica dell'impossibilità di una letteratura disimpegnoata dopo la Shoah: "dire che dopo Auschwitz non si possono scrivere più poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena"⁹.

Nessun possibile "principio speranza", quindi, per il *Denkbild* e la scrittura *tout court* dopo Auschwitz? Ci troviamo dinanzi alla negazione di quella "speranza infinita, ma non per noi" che, secondo Adorno, "potrebbe essere il motto della sua [di Walter Benjamin, n.d.A.] metafisica, se mai si fosse indotto a stenderne una"¹⁰?

Da questa domanda, che Adorno si pone nel *Profilo di Walter Benjamin*, muovono le riflessioni che seguono e coinvolgono gli stessi Adorno e Benjamin accanto a W.G. Sebald, che dal pensiero della Scuola di Francoforte è stato, per sua stessa ammissione¹¹, esplicitamente influenzato e le cui opere costuisco-

8 Cfr. Adorno (1971) e Adorno (1977). A tale proposito, cfr. Banchelli (2001).

9 Adorno (1979b), p. 277.

10 Adorno (1972), pp. 235.

11 Già durante la stesura della sua tesi di laurea, poi apparsa in volume con il titolo *Karl Sternheim: Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära* (1969), Sebald lesse ampiamente Adorno ed ebbe con il filosofo di Francoforte anche uno scambio epistolare a proposito dei *Minima moralia*, nei quali il giovane laureando ravvisava un passo oscuro riferito all'autore del quale si stava occupando. Cfr. Hutchinson (2011), Agazzi (2012), p. 21 e sgg.

no dei veri e propri *Naufragi con spettatore*¹², ovvero sono allegorie di un mondo "il cui estremo referente [...] è la Shoah", sullo sfondo del quale si stagliano immagini-pensiero di una cultura occidentale che ha perso qualsiasi possibilità di redenzione, ma non di speranza, e "il cui paradigma interpretativo continua ad essere determinato dal precetto di Adorno relativo alla poesia dopo Auschwitz"¹³.

Adorno, amico e critico di Benjamin, aiuta già a ritessere i fili di un rapporto e di una continuità di pensiero fra la poetica del *Denkbild* benjaminiano e la scrittura di Sebald, se si ricorda che secondo il filosofo di Francoforte il procedere benjaminiano si sviluppa grazie a "microcosmiche figure" e "in avvisi sempre rinnovati cerca di sfuggire al procedere classificatorio, così l'immagine originaria di ogni speranza è per lui il nome delle cose e degli uomini, e quel nome appunto la sua riflessione cerca di ricostruire"¹⁴. Grazie a questo metodo gnoseologico, in Benjamin, "la filosofia si ispessisce a esperienza affinché le si dischiuda la speranza. Questa appare tuttavia unicamente come rifratta"¹⁵. Come scrive ancora Adorno, perciò

[s]e Benjamin sovraespone deliberatamente i suoi oggetti per farne risaltare i contorni nascosti che un giorno dovranno palesarsi nello stadio della conciliazione, al tempo stesso si spalanca, inaccessibile, il baratro tra questo e l'esistenza. Il prezzo della speranza è la vita: "messianica

12 Cfr. Blumenberg (1985).

13 Kilbourn (2007), p. 141.

14 Adorno (1972), pp. 235.

15 *Ivi*, p. 247.

è la natura per la sua eterna e totale fugacità” e la felicità, secondo un frammento dell’ultimo periodo che tutto pone in gioco, è “il ritmo suo proprio”. Pertanto al centro della filosofia di Benjamin sta l’idea della salvezza di ciò che è morto, come restituzione della vita snaturata attraverso il compimento della reificazione sua propria, giù giù sino all’inorganico. “Solo per chi non ha più speranza ci è data la speranza”, conclude il saggio su *Die Wahlverwandtschaften* [*Le affinità elettive*]¹⁶.

Queste riflessioni di Adorno non si limitano a individuare i cardini attorno ai quali si sviluppa il pensiero benjaminiano, ma rendono pure perspicua la prospettiva *nach Auschwitz* nella quale lo stesso Adorno pone l’orientamento della filosofia stessa dopo la lacerazione nazista, che deve cristallizzarsi attorno all’immagine teologica della felicità, della conciliazione e dell’adempimento. Tuttavia, questa ‘immagine’ deve diventare ‘idea’, ossia non può fermarsi al piano immediato, dogmatico, empirico e positivo delle tradizioni religiose, così come lo stesso Adorno dimostra nella sua raccolta di aforismi e *Denkbilder* intitolata *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. L’opera, apparsa nel 1950 e destinata a forgiare l’immagine dell’intellettuale *engagé* nella Germania occidentale del dopoguerra, consta di 153 aforismi, brevi saggi e *Denkbilder* composti fra il 1944 e il 1947 durante l’esilio americano di Adorno e rappresenta ben più di un corollario alla *Dialettica dell’illuminismo*, alla cui stesura il filosofo attese con

16 *Ibidem*.

Horkheimer in quegli anni. I *Minima moralia* condividono con quest'ultima i cardini della critica adorniana all'antisemitismo, inteso come vertice della barbarie fascista, al totalitarismo, al capitalismo, alla ragione strumentale e all'alienazione come prodotto dell'industria culturale. Il titolo dell'opera potrebbe far pensare a uno studio incentrato sull'etica filosofica, in realtà essa ribadisce più volte l'impossibilità di elaborare una dottrina etica durante e dopo la seconda guerra mondiale, perché nella civiltà contemporanea è ormai irrimediabilmente iscritta quella traumatica cesura che Adorno riassume nella cifra di "Auschwitz", un luogo che nella sua riflessione diviene sinonimo di Shoah. In seguito alla lacerazione nazista, l'uomo ha definitivamente perso ogni forma di autonomia e "la vita è diventata apparenza", mentre "la nullità dimostrata ai soggetti nei campi di concentramento investe ormai la forma stessa della soggettività"¹⁷. Si chiarisce, così, il titolo dell'opera, in cui *Minima* indica le occupazioni e gli oggetti banali della vita quotidiana, espressione dello spirito di un'età totalitaristica in cui l'uomo vive in una organizzata e globale condizione di minorità, a sua volta indice dell'incapacità dell'individuo di servirsi del proprio intelletto in autonomia. Con la sua analisi, Adorno mostra, perciò, le strategie di penetrazione del capitalismo nelle sfere più intime della vita quotidiana, laddove l'uomo e la macchina si incontrano e i confini fra i due diventano a tal punto labili che persino la morale – i *Moralia* – finisce per ricadere nelle questioni industriali che concernono la produzione

¹⁷ Adorno (1994), p. 4.

del mondo. Il nucleo utopico dell'opera risiede nella volontà di liberare non solo gli uomini, ma pure gli oggetti dal dominio contemporaneo della tecnologia, cosicché l'intento dei *Mimima moralia* è quello di

considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione. La conoscenza non ha altra luce che non sia quella che emana dalla redenzione sul mondo: tutto il resto si esaurisce nella ricostruzione a posteriori e fa parte della tecnica. Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole, nella luce messianica. Ottenere queste prospettive senza arbitrio e violenza, dal semplice contatto con gli oggetti, questo e questo soltanto è il compito del pensiero. È la cosa più semplice di tutte, poiché lo stato attuale invoca irresistibilmente questa conoscenza, anzi, perché la perfetta negatività, non appena fissata in volto, si converte in volto, si converte nella cifra del suo opposto. Ma è anche l'assolutamente impossibile, perché presuppone un punto di vista sottratto, sia pure di un soffio, al cerchio magico dell'esistenza, mentre ogni possibile conoscenza, non soltanto dev'essere prima strappata a ciò che è per riuscire vincolante, ma, appunto per ciò, è colpita dalla stessa deformazione e manchevolezza a cui si propone di sfuggire¹⁸.

18 *Ivi*, pp. 248-249.

Emergono da questa citazione, che chiude i *Minima moralia*, diversi punti di contiguità fra il pensiero di Adorno e quello di Benjamin, in particolare per quanto concerne il *Denkbild*, inteso come genere della scrittura che, muovendo dalla micrologia – quindi dai *Minima*, dagli oggetti più insignificanti del quotidiano –, si sviluppa in una forma filosofica sperimentale capace di connettere il regno astratto delle idee con quello concreto degli individui e degli oggetti sociali. Perciò, il *Denkbild* ha fornito la possibilità di (ri)pensare in un modo “pluralistico” e “antisistematico”¹⁹, in cui oggetti come treni, finestre, cucchiaini, orologi, telefoni diventano soglie, “passaggi” e ingressi epistemologici. Lo scrittore di *Denkbilder* perlustra la contingenza alla ricerca di materia ‘grezza’, quotidiana, perché, come scrive Kracauer in *Quelli che attendono* (1922), “a causa dell’eccessiva tensione del pensiero teorico ci siamo smisuratamente allontanati da questa realtà, che è colma di cose e di individui concreti e vuole quindi essere vista in maniera concreta”²⁰. Rappresentativo del modo di procedere del *Denkbild* attorno a questa realtà interrogante è *Comò dell’Infanzia berlinese* di Benjamin:

Il primo armadio che si apriva quando volevo, fu il comò [...]. Vi era riposta la mia biancheria. Fra tutte le camicie, mutande, magliette che dovevano esserci, e di cui non ricordo nulla, c’era però qualcosa che non si è perduto e che mi faceva sembrare ogni volta di nuovo seducente e avventuroso l’accesso a questo armadio. Dovevo

19 Deleuze (2006), p. 31.

20 Kracauer (2002), p. 144.

farmi strada fin nell'angolo più riposto; allora incontravo i miei calzini, che se ne stavano l'uno accanto all'altro arrotolati e rincalzati come si usava un tempo, sicchè ogni paio aveva le sembianze di una piccola borsa. Nessun piacere era più grande dell'immergere la mano quanto più a fondo possibile nel suo interno. E non solo per il tepore della lana. Era il «regalo» che avevo sempre in mano in quell'interno arrotolato, e che mi attirava verso il fondo. Quando lo tenevo ben in pugno ed ero certo del possesso della tenera massa lanosa, aveva inizio la seconda fase del gioco, che portava alla stupefacente rivelazione. Ora infatti mi accingevo a estrarre il «regalo» dalla sua borsa lanosa. Lo tiravo sempre più verso di me, sino a quando lo sconcerto era colmo: il «regalo» era liberato completamente dalla sua borsa, ma questa non esisteva più. Ripetevo di continuo la dimostrazione di una inquietante verità: che forma e contenuto, custodia e custodito, il «regalo» e la borsa erano un'unica cosa. Un'unica cosa – e precisamente una terza: quella calza, in cui ambedue si erano trasformati. Se ripenso a come sono stato insaziabile nell'evocare questo prodigio, sono tentato di immaginare nel mio stratagemma un piccolo, fraterno *pendant* delle favole, che a loro volta mi invitavano nel mondo degli spiriti e degli incantesimi²¹.

In questo *Denkbild*, Benjamin dipinge una breve scena ricalcata sui proprio ricordi di infanzia, in cui rievoca i suoi “calzini, che se ne stavano l'uno accanto all'altro arrotolati e rincalzati come si usava un tem-

21 Benjamin (2003), pp. 387-388.

po, sicchè ogni paio aveva le sembianze di una piccola borsa". Benjamin era solito aprire questi calzini arrotolati per estrarne quello che gli sembrava essere un "regalo". Si tratta di un gioco per il piccolo Benjamin, eppure il vero "regalo" dei calzini, in cui prodigiosamente si trasforma la borsa, è il loro "disvelamento", che assume un valore epistemologico. La prodigiosa apparizione, la "stupefacente rivelazione" dei calzini concerne la natura della verità rivelata e della conoscenza. Infatti, per Benjamin, questa prassi diventa la "dimostrazione di una inquietante verità: che forma e contenuto, custodia e custodito, il «regalo» e la borsa erano un'unica cosa". Da una riflessione su un oggetto e su un gesto quotidiano si è giunti a un modo di vedere e di pensare: è da un oggetto concreto, più che da un concetto astratto, che si può estrarre il "regalo". Il *Denkbild* sottolinea che il vero processo di conoscenza risiede nell'"estrarre" il contenuto della borsa per vedere cosa ci sia dentro, ma quando questo accade, Benjamin rivela qualcosa di sconcertante: "il «regalo» era liberato completamente dalla sua borsa, ma questa non esisteva più". In altri termini, si tratta di un regalo che continua a "non-darsi", a non "svelarsi" e, perciò, i calzini offrono l'immagine di un pensiero critico che vede, sente e si muove, che a sua volta si estroflette e si introflette, come la biancheria del piccolo Benjamin, non si ritira dal mondo concreto, ma emerge direttamente da esso. Si tratta di un pensiero giocoso e allo stesso tempo ansiogeno, perché può cercare di raggiungere la verità, ma non può mai estrarla dal reale. Questa inquietudine epistemologica era destinata ad aumentare nel mondo *nach* Auschwitz, in

cui mentre l'arte era impegnata a trovare una via per provocare una trasformazione della coscienza che potesse diventare una trasformazione della realtà, come sostenne Adorno nella sua *Teoria estetica*²² apparsa postuma nel 1970, il *Denkbild* divenne una forma ancor più 'fluida' della scrittura, disconnessa dal flusso del tempo e, soprattutto, incapace di affermare qualsiasi unità di "forma e contenuto", così come ancora si legge nell'introduzione ai *Minima moralia*:

lo specifico assunto dei *Minima moralia*, il tentativo cioè di rappresentare momenti della filosofia comune dal punto di vista dell'esperienza soggettiva, fa sì che i frammenti non reggano del tutto di fronte alla filosofia di cui sono una parte. La forma sciolta e non impegnativa, la rinuncia all'esplicita connessione teoretica, vogliono esprimere indirettamente questo fatto. Questa ascesi, d'altra parte, vorrebbe riscattare una parte dell'ingiustizia implicita nel fatto che solo uno di noi [Adorno e Horkheimer] ha continuato a lavorare a ciò che può essere portato a termine solo da tutti e due, e da cui non intendiamo desistere²³.

L'impressione che si ricava da questa citazione e da quella precedente, che rispettivamente chiudono l'introduzione ai *Minima moralia* e l'opera stessa, è quella di una filosofia possibile attraverso lo sguardo epistemologico di medusa, per parafrasare ancora Adorno, che nel suo contributo dedicato a Benjamin e pubblicato in *Prismi* scrive a proposito dell'amico:

²² Adorno (2013), p. 365.

²³ *Ivi*, p. 18.

lo sguardo della sua filosofia è uno sguardo di Medusa. Se in essa, specie nella sua prima fase, dichiaratamente teologica, il concetto di mito detiene il posto centrale come contraltare della conciliazione, tutto, e in particolare l'effimero, diventa a sua volta, per il suo pensiero, mitico. La critica del dominio della natura, che l'ultimo aforisma di *Einbahnstraße* programmaticamente annuncia, rimuove il dualismo ontologico di mito e conciliazione: questa è quella dello stesso mito. Nel progresso di tale critica il concetto di mito viene secolarizzato. La sua teoria del destino come nesso colpevole del vivente trapassa in quella del nesso colpevole della società: «Finché c'è ancora un mendicante, c'è ancora mito». In tal modo la filosofia di Benjamin, che un tempo, ad esempio nella *Kritik der Gewalt* [*Critica della violenza*], intendeva evocare immediatamente le essenze, si volge sempre più decisamente alla dialettica. Questa non si è aggiunta dall'esterno o per mera evoluzione ad un pensiero in sé statico, era invece già prefigurata nel *quid pro quo* della massima rigidità e del massimo movimento, che ritorna in tutte le sue fasi. Sempre più distintamente venne in primo piano la concezione della «dialettica in stato di quiete» (*Dialektik im Stillstand*)²⁴.

Si coglie qui un vero e proprio breviario poetico del *Denkbild*, che applicato all'opera di W.G. Sebald si rivela particolarmente efficace per un'ermeneutica (icono)testuale della sua opera²⁵. Si tornerà in segui-

24 Adorno (1972), pp. 238-239.

25 Sull'iconotesto, sulla sua tradizione e sulla ermeneutica, cfr. Cometa (2011) e Cometa (2012). Sull'iconotesto sebaldiano, cfr. Niehaus (2006).

to sulla questione, davvero centrale per la poetica del *Denkbild*, della “dialettica in stato di quiete”, perché preme qui rilevare che il riferimento di Adorno allo sguardo di Medusa riconduce alla capacità di Benjamin – e di Adorno con i suoi *Minima moralia* – di isolare e pietrificare oggetti, eventi ed episodi della vita quotidiana in “istantanee” testuali. Si tratta di vere e proprie trasposizioni di immagini in parole, cioè di frammenti poetici estrapolati dal flusso del tempo, di miniature lirico-filosofiche che prendono la forma di una scrittura condensata ed epigrammatica²⁶ e, perciò, manifestano una contiguità con il *Denkbild*. Considerati da Ernst Bloch come la più singolare forma estetica in cui si possono esprimere le idee²⁷, i *Denkbilder* hanno da sempre mirato, e questo vale anche per il secondo dopoguerra, a “ricongiungere” il mondo attraverso “figure di conoscenza, procedendo da quelle immagini e raffigurazioni in cui è rappresentato l’atto stesso di pensare e in cui la storia, la realtà e l’esperienza trovano la propria struttura e la propria espressione”²⁸. Si ricordino, a tale proposito, i due esempi più noti di *Denkbilder* benjaminiani, che ritroveremo non a caso come numi tutelari della scrittura di Sebald. Il primo è l’evocazione ecfrastico-allegorica della *Melencolia I* di Albrecht Dürer, che compare nel *Dramma barocco tedesco*, la tesi di dottorato rifiutata nel 1925 da un’università miope e davvero poco incline a comprendere il genio del giovane Benjamin, mentre il secondo è il celebre *Denk-*

26 Cfr. Richter (2007), p. 2.

27 Cfr. Czajka (2006), p. 82.

28 Weigel (1996), p. 51.

bild dell'“Angelo della storia”, ispirato dall'omonimo dipinto di Paul Klee e destinato a diventare il precipitato visuale di quella critica al progresso, alla quale Sebald sulla scia di Adorno avrebbe consacrato gran parte della sua scrittura narrativa e saggistica²⁹.

Si tornerà nella parte finale del presente contributo su questi due *Denkbilder*, che non sono riconducibili ai generi del saggio o all'aforisma per la loro asistematicità. Nel *Denkbild* benjaminiano, infatti, non converge solo il lessico filosofico tradizionale relativo allo sguardo, all'immaginazione, alla riflessione, all'illuminazione e all'introspezione, ma questi concetti sono ancorati alle onnipresenti pratiche moderne della cultura visuale. Scrivendo di *Strada a senso unico* di Benjamin, Adorno, per esempio, ha definito i frammenti testuali dell'opera come “immagini scarabocchiate di un puzzle”³⁰, mentre Ernst Bloch ha paragonato il *Denkbild* a un'istantanea, a un caleidoscopio, a un collage di oggetti familiari e sguardi dimenticati³¹. I titoli e i contenuti stessi dei testi riconducibili a questo genere letterario coinvolgono di per sé molto più di queste analogie. Si pensi a *Loggia* e a *Panorama nell'Infanzia berlinese* di Benjamin, oppure a *Finestra rossa* in *Tracce* di Ernst Bloch, oppure al motivo ricorrente della “natura morta” ne *I “passages” di Parigi* di Benjamin e ancora in Bloch³² – tutte analogie che rivelano la stratificazione semantica e visuale del *Denkbild*, nel quale convergono l'“immagi-

29 Cfr., a tale proposito, il paragrafo “«Beatific moments». Benjaminische Geschichtsphilosophie”, in Hutchinson (2009), pp. 162-165.

30 Adorno (2003), p. 681.

31 Cfr. Hoffmann (1977), pp. 67-139.

32 Cfr. Stadler (2008)

ne dialettica”, la costellazione e il mosaico. In questo contesto è interessante notare che tutti gli scrittori di *Denkbilder*, da Benjamin a Sebald, sono esplicitamente critici nei confronti delle pratiche capitalistiche della “visione”, ma che si avvalgono comunque di esse, seppure criticamente, per porre in questione la modernità stessa che le ha prodotte e proporre così una riflessione attorno al loro tempo.

In una riflessione attorno all’attualità e al significato del *Denkbild nach Auschwitz*, si tratta di parametri dei quali è possibile avvalersi anche per un’analisi dell’opera di W.G. Sebald, nella quale grazie alla sinergia fra visuale e testuale, l’“immagine-pensiero” offre al lettore lampi e balenii di una “conoscenza” che, dopo il nazismo, è definitivamente frammentata, sfrangiata e irrimediabilmente lacerata. Già da quello che appare essere un *Denkbild* tratto da *Austerlitz*, l’ultimo romanzo di W.G. Sebald apparso nel 2001, si tratta per lo scrittore superstite della seconda guerra mondiale di cogliere nella vita quotidiana e in eventi di per sé insignificanti “un balenio dell’irreale nel mondo reale”:

Quella notte d’estate siamo rimasti seduti fino all’alba, disse Austerlitz, nella conca lassù fra i monti, sopra la foce del Mawddach, a guardare le farfalle che ci volavano attorno, forse diecimila secondo la stima di Alphonso. Le tracce luminose (ammirate soprattutto da Gerard) che esse sembravano lasciarsi dietro in svariati cerchi, scie e spirali, in realtà non esistevano, ma erano pure tracce fantasma causate dalla neghittosità del nosto occhio, il quale crede di vedere ancora

uno sflogorio residuo nel luogo da cui l'insetto è già sparito, dopo aver brillato per una semplice frazione di secondo nel riflesso della lampada. Un balenio dell'irreale nel mondo reale, in [...] particolari effetti luminosi nel paesaggio che si stende davanti a noi o nello sguardo di una persona amata³³.

Il passo del romanzo rivela l'intenzione dell'autore di smantellare attraverso la prassi del *Denkbild* l'edificio del pensiero totalizzante e di avvalersi di una prosa filosofica, dalla quale emergano le contraddizioni, le incertezze, le prismatiche ed evanescenti qualità dell'essere e dell'esistenza stessa. Perciò, la citazione tratta da *Austerlitz* è un esempio rilevante della prosa filosofica di Sebald, la quale evidenzia una continuità con il pensiero benjaminiano. Da un lato, il *Denkbild* proposto ricorda la scrittura di Nabokov, in particolare quella della sua autobiografia *Parla, ricordo* (1967), in cui pervasiva è l'immagine della farfalla come simbolo del ricordo, del quale l'autore va a caccia per comporre la propria opera³⁴. Dall'altro lato, il passo tratto dall'opera di Sebald manifesta un'affinità, persino mimetica, con il pensiero di Benjamin, se si ricorda il *Denkbild* intitolato *A Caccia di farfalle* dell'*Infanzia berlinese*, in cui i lepidotteri diventano, come nel caso di Sebald, metafora del sapere e della conoscenza, di quel senso profondo delle cose, che è poi una riappropriazione del sé, al quale anela il *Denkbild* stesso. Scrive, infatti, Benjamin:

³³ Sebald (2001), p. 104.

³⁴ Sulla simbologia delle farfalle e sulla loro immagine dialettica nell'opera di Sebald, studiata anche attraverso il pensiero di Georges Didi-Huberman, si trovano importanti considerazioni in Pic (2009).

Cominciava a valere fra noi la primordiale legge della caccia: quanto più io stesso mi identificavo con la preda in tutte le fibre, quanto più nell'intimo mi facevo farfalla, tanto più il comportamento di quest'insetto si colorava di umana determinazione, ed alla fine era come se la sua cattura fosse il prezzo in virtù del quale unicamente mi era possibile riappropriarmi dell'umanità. Ma quando tutto era consumato, come faticoso era il cammino che mi doveva portare dal teatro delle mie fortune venatorie là dove avrei potuto sfoderare dalla mia cassetta d'erborista l'etere, l'ovatta, le pinzette e gli spilli dalle testine multicolori! E com'era ridotta la bandita di caccia alle mie spalle! L'erba era stata calpestata, i fiori giacevano recisi; lo stesso predatore aveva, ultima insania, gettato il suo proprio corpo dietro all'acchiappafarfalla; e sopra tanta devastazione, rozzezza e violenza la spaventata farfalla se ne stava, tremante e tuttavia piena di grazia, annidata in una piega della reticella. Lungo questo faticoso cammino lo spirito di vittima migrava nel carnefice. Questo segreto linguaggio, nel quale questa farfalla e i fiori s'erano intesi sotto i suoi occhi – ora egli ne aveva appreso alcuni insegnamenti³⁵.

Nell'identificazione fra la farfalla e il predatore, Benjamin non allude solo a quella "storia naturale della distruzione"³⁶ che, scandita dalla prevaricazione e dalla violenza, scorre parallela alla vita dell'uomo e, nelle sue più patologiche degenerazioni individuali e

³⁵ Benjamin (2003), p. 23.

³⁶ Cfr. Sebald (2004)

collettive, rappresenta uno dei temi privilegiati di Sebald, ma rimanda anche a una continuità fra le vittime e i carnefici della storia, che trova pure espressione nell'opera sebardiana³⁷. Mentre, però, Benjamin cerca di catturare le farfalle e quindi di raggiungere le profondità di un "segreto linguaggio", Sebald rimane solo uno spettatore dei lepidotteri che volteggiano davanti a lui e ciò veicola l'impossibilità di comprendere e spiegare con la parola il mondo *nach Auschwitz*. In altri termini, il suo *Denkbild* manifesta la benjaminiana migrazione dello spirito della vittima in quella del carnefice, per ragione della quale dopo la *Shoah* lo scrittore di *Denkbilder* non può che collocarsi sulla soglia fra due mondi, quello precedente e quello successivo ad *Auschwitz*, e comporre narrazioni in cui, come scrisse Adorno a proposito di Benjamin, "le citazioni [...] sono come predoni appostati lungo la strada, che balzano fuori a spogliare il lettore delle sue convinzioni"³⁸.

Da ciò discende anche la convinzione che, come ha rilevato Gerhard Richter, le "immagini-pensiero non riflettono solamente il contenuto di un sistema teorico in modo mimetico, ma lo raffigurano"³⁹. La divaricazione fra immagine e parola assume perciò un ruolo centrale nella prassi narrativa di Sebald, in cui le fotografie e i dipinti⁴⁰, interpolati alla narrazione, svolgono un ruolo ambiguo: traducono a livello iconico momenti di illuminazione, capaci di indicare

37 Cfr. Malkmus (2005).

38 Adorno (1972), p. 245. Sul valore epistemico della citazione in Sebald, cfr. il capitolo "Towards an Epistemology of Citation: Air War and Literature", in Jacobs (2015), pp. 75-101.

39 Richter (2007), p. 17.

40 Sui dipinti e sul loro significato nella narrativa e nella saggistica sebardiana, cfr. Öhlschläger (2006), pp. 176-190.

ad Austerlitz il percorso per giungere alla sorgente della sua memoria⁴¹, ma veicolano anche il senso di costante distruzione che domina l'esistente. L'album fotografico della storia, con la "s" minuscola, di Austerlitz trasmette con ciò la minaccia di distruzione che avvolge l'esistente, anche negli istanti in cui Sebald cerca di arrestare la logica di annientamento che soggiace alla Storia, con la "S" maiuscola, ovvero di salvare un riflesso di permanenza dallo scorrere inesorabile del tempo che è perciò costantemente dilatato nella prosa di Sebald, al punto che in diversi passi del romanzo si avverte la sensazione di una sua sospensione⁴². Anche per questa ragione, Austerlitz e

41 Figlio di ebrei praguesi, Austerlitz venne trasportato nell'estate del 1939 all'età di quattro anni in Inghilterra, per essere adottato dalla famiglia Elias, su uno di quei treni speciali che rappresentavano l'estrema possibilità per i bambini ebrei di Praga di scampare all'Olocausto. Dopo avergli nascosto la vera identità per anni, pochi giorni prima dell'esame di maturità il direttore della scuola rivela al piccolo Dafydd Elias che sul proprio foglio delle prove scritte deve indicare il nome Jacques Austerlitz, altrimenti il suo esame può essere invalidato. Il direttore, che aggiunge solamente di essere a conoscenza che i coniugi Elias avevano accolto Jacques in casa loro all'inizio della guerra, rimanda il ragazzo per ulteriori spiegazioni al padre adottivo, non appena questi si sia ripreso dalla demenza che, provocata dalla morte della moglie, lo costringe da un anno a vivere in manicomio. Austerlitz non riuscirà, tuttavia, ad avere dal padre adottivo alcuna informazione sul proprio passato, perché egli muore presto in delirio di follia. Il momento di rivelazione funge da diaframma nel romanzo, poiché da quel momento inizia il confronto di Austerlitz con il proprio passato, o meglio il suo difficile raffronto con un vissuto rimosso che preme, malgrado gli inconsci tentativi di repressione messi in atto dal protagonista, per tornare alla luce. Il romanzo racconta il difficile e spesso doloroso processo di (ri)appropriazione del passato intrapreso da Austerlitz, in cui "la questione rilevante per Sebald non è la memoria nel senso generale del termine, ma l'istante in cui il prezzo del non ricordare prevale sulle strategie difensive per la sopravvivenza, il momento della vita in cui una precedente conoscenza o esperienza repressa, remota e spesso orribile, si impone al centro dell'esistenza di un individuo", Bere (2002), p. 185. Sul ruolo ambiguo delle immagini in Austerlitz e nella prosa sebaldiana, cfr. Rovagnati (2001), Anderson (2003), Vangi (2005), pp. 237-244.

42 Anche R. Barthes ha riconosciuto nella fotografia questa dicotomia quando, ponendo una distinzione fra "Operator", il fotografo, e "Spectator", colui che osserva il risultato del lavoro di quest'ultimo, ascrive all'immagine il compito di

il suo interlocutore sembrano muoversi lungo l'asse della Storia come il funambolo sopra l'abisso descritto da Friedrich Nietzsche in *Così parlò Zarathustra* (1883):

E il funambolo, che credeva che ci si rivolgesse a lui, si mise all'opera. Ma Zarathustra guardò il popolo e si meravigliò. Poi disse: L'uomo è una fune sospesa tra l'animale e il superuomo, - una fune sull'abisso. Un pericoloso passare dall'altra parte, un pericoloso essere per via, un pericoloso guardarsi indietro, un pericoloso inorridire e arrestarsi. Quel che è grande nell'uomo è che egli è *transizione* e *tramonto*. Io amo coloro che non sanno vivere che se non per tramontare, perché sono coloro che passano dall'altra parte⁴³.

Significativamente, Sebald rievoca questa immagine in un *Denkbild*, ancora incastonato in *Austerlitz*, allorquando il protagonista del romanzo sostiene di sentirsi:

Simile a un funambolo ormai incapace di mettere un piede davanti all'altro, avvertivo soltanto la piccola piattaforma ondeggiante sotto di me e mi accorgevo con orrore che gli estremi del bilanciare, lampeggianti ai margini del campo visivo, non erano più come una volta le mie luci

veicolare "il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di eidolón emesso dall'oggetto, che io chiamerei volentieri lo Spectrum della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo 'spettacolo' aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto", Barthes (2003), p. 11. Sul rapporto fra parola e immagine nella prosa di Sebald, cfr. Harris (2001), Bere (2002), Long (2003), Agazzi (2004), Ribatti (2012). Sulla dilatazione del tempo nell'opera dell'autore, cfr. Eshel (2003), Locher (2005), Calzoni (2010a).

43 Nietzsche (1980), p. 7.

di orientamento, bensì esche maligne per farmi precipitare nell'abisso⁴⁴.

Quest'immagine rappresenta una proiezione della posizione assunta dallo stesso Sebald nel romanzo che, come Austerlitz, procede su una "corda" (la Storia), non riconoscendo più alcuna certezza negli "estremi lampeggianti" (i ricordi) posti sul suo "bilanciere" (la memoria), ma solamente "esche maligne" (ricordi di copertura) che intendono farlo precipitare in un "abisso" (l'oblio). Sebald ribadisce, con ciò, attraverso *Austerlitz* la centralità del processo di rimemorazione del passato come opportunità offerta all'io letterario per liberarsi dai ricordi di copertura e conoscere la Storia. Austerlitz compie, tuttavia, il tentativo di pervenire alle sorgenti prime della propria memoria in un mondo sul quale, dopo la catastrofe, è impresso il marchio di un'escatologia rovesciata, ma nel quale ancora, come nell'universo teologico nihilistico di Kafka e Benjamin,

viene sottolineata l'urgenza, tanto avvertita dai pensatori ebrei di salvare il polo della memoria: Benjamin fa presente che l'oblio descritto da Kafka, quell'obliare che guadagna sempre terreno, rimanda anche a un compito ineludibile: quello della rammemorazione, della necessità di attuare il viaggio della memoria salvatrice: "Ricordare come compito", egli annota in un appunto a proposito del romanzo *Il Processo*⁴⁵.

44 Sebald (2001), pp. 135-136.

45 Schiavoni (2001), p. 264.

Attraverso Austerlitz, Sebald ha fatto proprio il monito di "ricordare come compito", ma nel "mondo dopo/secondo Auschwitz" non ha potuto che constatare l'assenza di qualsiasi "memoria salvatrice" e dinanzi all'inesorabile processo di distruzione, a cui è votato l'esistente imprigionato nello scorrere della storia naturale, ha cercato di pervenire alle sorgenti della memoria collettiva e culturale tedesche dalla prospettiva dell'"Angelo della Storia" di Benjamin⁴⁶. Un "Angelo" che, muovendosi fra i resti del passato, archivia e cataloga l'evolversi delle sciagure dell'umanità, compiendo un "lavoro di scavo archeologico fra le scorie accumulate della nostra coscienza collettiva"⁴⁷. Perciò, come Benjamin intendeva fare "la storia con i detriti della storia"⁴⁸, Sebald ha dato voce ai "balenii" dell'irreale nel mondo reale, ma entrambi attraverso immagini, il cui

indice storico [...] dice [...] non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità [...]. Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine

46 Cfr. Calzoni (2010b).

47 Sebald (2004), p. 66.

48 Benjamin (2010), p. 607.

è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio⁴⁹.

L'opera narrativa e saggistica di W.G. Sebald è volta a sondare le zone interstiziali fra storia e memoria attraverso "costellazioni" e "immagini dialettiche", che promuovono una riflessione attorno al Novecento e alle sue contraddizioni in forma di *Denkbilder*. Si tratta, nel caso di Sebald, di *Denkbilder* il cui io narrante compie una serie di peregrinazioni nella storia e nella memoria culturale europee raccogliendo, sotto l'egida della düreriana *Melencolia I*, i ricordi della gente comune.

Il melancolico io narrante dei *Denkbilder* iscritti nelle narrazioni sebaldiane è l'alter ego dell'autore stesso che, nato come l'autore sotto l'ascendente del "freddo pianeta Saturno"⁵⁰, perde ogni fondamento ontologico nel gesto dell'incontro con l'altro e compie vagabondaggi fisici e simbolici nelle lande del sapere e della fantasia umana. Anche *Gli anelli di Saturno* (1995) rispondono a questa precisa volontà del loro autore, poiché intessono, durante il *Pellegrinaggio in Inghilterra* compiuto da Sebald, un intenso dialogo con la storia e la memoria culturale europee attraverso un fitto gioco di allusioni, rimandi e *Den-*

49 Benjamin (2010), p. 517-518.

50 Sebald (2009), p. 81.

kbilder che l'immaginazione dello scrittore agglutina nella trama del romanzo. Essi vengono condotti all'ombra della melancolia, che trasfigura i vagabondaggi di Sebald in peregrinazioni il cui obiettivo non è raggiungere un luogo sacro *stricto sensu*, ma piuttosto quello di pervenire dinanzi al 'simulacro' della verità dei fatti, ricostruendo l'evolversi della storia attraverso la sua sinergia con il ricordo narrato e con il reperto fotografico⁵¹. Così, ne *Gli anelli di Saturno*, ma pure nelle sue altre opere narrative e liriche, Sebald "attraverso una serie infinita di flash e rinvii, denuncia la superficialità dei suoi contemporanei, colpevoli non solo di distruggere insensatamente la natura, ma anche di rimuovere e affossare nei baratri del silenzio un'imperdonabile catena di atrocità perpetrate contro innocenti"⁵².

In altri termini, muovendosi fra parola e immagine come un postmoderno picaro della melancolia⁵³, Sebald ha scandagliato con i *Denkbilder* presenti nella sua opera i luoghi interstiziali fra storia e memoria, smascherando i rischi sottesi all'oblio, in particolare a quello "passivo" del passato⁵⁴. Ciò a fronte della considerazione che, nel momento in cui la ricostruzione di un evento del passato non può avvalersi di alcuna oggettiva documentazione storica, "può essere invo-

51 In più passi delle sue opere, Sebald si richiama alla riflessione di Benjamin sulla fotografia e sull'aura, che qui non si può affrontare, ma per la quale si rimanda a Wolff (2014), pp. 69-99.

52 Rovagnati (2008), p. 183.

53 Cfr. Calzoni (2009).

54 Cfr. Ricoeur (1997), pp. 433-455, dove Ricoeur teorizza due forme di oblio, l'uno "attivo" e l'altro "passivo", sostenendo che quest'ultimo sarebbe una forma di "oblio come fuga, [...] espressione di una falsità, [...] di una strategia per evitare, che da parte sua è guidata dal desiderio oscuro di non volere sapere nulla dei misfatti del proprio ambiente, di non volersene informare o di chiederne" (p. 449).

cata solo la più discutibile di tutte le testimoni, la Signora Reminiscenza, una figura capricciosa, spesso sofferente di emicrania, e che inoltre gode della fama di essere comprabile a seconda della situazione di mercato”⁵⁵.

Leggendo questa caratterizzazione della “Signora Reminiscenza”, offerta da G. Grass nella sua autobiografia *Sbucchiando la cipolla* (2006), la mente corre ancora una volta all’incisione di Albrecht Dürer, ovvero a quella *Melencolia I* dai cui attributi iconografici, come ha giustamente argomentato anche Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco* quando descrive questo vero e proprio incunabolo del *Denkbild*⁵⁶, emerge un’ambivalente dialettica saturnina. Essa caratterizza a tal punto i personaggi che abitano l’opera narrativa di Sebald che la melancolia si rivela essere una peculiarità dei personaggi innalzati dall’autore a dispositivi del processo gnoseologico del passato recente tedesco. I personaggi di Sebald sono infatti figli di Saturno, ossia di “un demone degli opposti”, che “rende l’anima da un lato inerte ed ottusa, e dall’altro le conferisce il vigore dell’intelligenza e della contemplazione”⁵⁷. Anche in ciò, non è forse evidente l’influsso di Walter Benjamin e della sua poetica della soglia che uniforma i *Denkbilder* de *I “passages” di Parigi?*

Si potrebbe, perciò, concludere richiamandosi alla filosofia della storia di tradizione tedesca e con essa ricordare che, come ha dimostrato Sebald con la sua opera,

⁵⁵ Grass (2007), p. 49.

⁵⁶ Benjamin (1999), p. 124.

⁵⁷ Klinbansky, Panofsky, Saxl (1983), p. 148. Imprescindibile sul tema Crescenzi (2013).

i fatti più prossimi paiono solo debolmente concatenati, in realtà in maniera di tanto più portentosa simpatizzano coi più discosti; e unicamente quando si sia in grado di abbracciarne collo sguardo una lunga serie e di non prender tutto alla lettera, e anche di non scompigliarne con capricciose fantasie il proprio ordine, si rivela il segreto legame che unisce il passato al futuro e s'impara a far la storia con la speranza e col ricordo. Tuttavia solo quegli cui tutto il passato è presente, può venir fatto di scoprire la semplice regola della storia⁵⁸.

Questa citazione non è, però, tratta dall'opera di Sebald, ma dallo *Heinrich von Ofterdingen* dello scrittore romantico Novalis. Tuttavia, la contiguità fra questa riflessione e la "metafisica della storia", che emerge da gran parte dell'opera narrativa di Sebald, "in cui il ricordo torna [...] ancora una volta a vivere"⁵⁹, induce a pensare che "la bacchetta magica dell'analogia"⁶⁰ romantica, di cui Novalis scrive in *La Cristianità ovvero l'Europa* (1799), possa offrire una via di uscita alla barbarie della poesia dopo la Shoah e sia in grado di promuovere un processo di apprendimento del passato, condotto attraverso *Denkbilder* e basato sulla speranza e sul ricordo. Non solo distruzione e melancolia, quindi, ma anche ricordo e speranza costituiscono i cardini della poetica di Sebald, il

58 Novalis (1978), p. 96.

59 Cfr. Sebald (2001), p. 19: "il modo in cui Austerlitz costruiva i suoi pensieri nell'atto stesso di conversare, come riuscì[va] a sviluppare le frasi più armoniose da una sorta di svagatezza e come la trasmissione delle sue conoscenze attraverso il racconto rappresentasse per lui l'avvicinamento graduale a una sorta di metafisica della storia, in cui il ricordo tornava ancora una volta a vivere".

60 Novalis (1993), p. 602.

quale ha posto il monito “distruggete anche l’ultima cosa, il ricordo no”⁶¹ ad epigrafe del primo racconto de *Gli emigrati*: un avvertimento che può essere messo a sigillo della produzione di questo scrittore e, in ultima analisi, dello stesso *Denkbild nach Auschwitz*⁶².

Detto altrimenti, il *Denkbild* nella Germania del secondo dopoguerra ha fatto “parlare ciò che l’ideologia nasconde”⁶³, come si legge in *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo* (1954), saggio dal quale si comprende il compito che Adorno ascriveva allo scrittore del suo tempo, ma dal quale si evince anche che il verdetto sulla barbarie della poesia dopo Auschwitz non rappresentava un divieto, bensì una provocazione lanciata agli intellettuali. All’arte – quindi pure a alla scrittura e alla musica –, che “riflette[va] senza concessioni e porta[va] alla superficie tutto ciò che si vorrebbe dimenticare”⁶⁴, Adorno ascrisse, infatti, un ruolo fondamentale nella sua critica alla cultura della rimozione e dell’oblio dominante nella Germania degli anni Cinquanta, perché solo grazie a essa sarebbe stato possibile, da un lato, formulare l’utopia di un mondo conciliato e armonico e, dall’altro, consegnare un messaggio di speranza alla società tedesca del dopoguerra, richiamandosi alla grande tradizione del *Denkbild* benjaminiano.

61 Sebald (2000), p. 5.

62 Sebald (2000), p. 5.

63 Adorno (1979a), p. 48.

64 Adorno (2002), p. 266.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Th. W. (2003): *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Band 11).
- Adorno, Th. W. (1977): *Erziehung nach Auschwitz*, in: Id.: *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedermann, vol. X, 2 (*Kulturkritik und Gesellschaft II*), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Th.W. (1971): *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, hrsg. v. G. Kadelbach, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Th.W. (1972): *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino: Einaudi.
- Adorno, Th.W. (1979a): *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it. di E. De Angelis, A. Frioli, Torino: Einaudi.
- Adorno, Th.W. (1979b): *Note sulla letteratura 1961-1968*, trad. di E. De Angelis, A. Frioli, Torino: Einaudi.
- Adorno, Th.W. (1994), *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. it. di R. Solmi, Torino: Einaudi.
- Adorno, Th.W. (2002): *Filosofia della musica moderna*, con un saggio di L. Reitani, trad. it. di G. Manzoni, Torino: Einaudi.
- Adorno, Th.W. (2013): *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino: Einaudi.
- Agazzi, E. (2004): "Spazi privilegiati d'incontro tra immagine e parola. Il rapporto tra letteratura e fotografia in alcuni esperimenti della narrativa contemporanea", in: Locatelli, A. (a cura di): *La conoscenza della letteratura. The Knowledge*

of Literature, vol. III, Bergamo: University Press, Edizioni Sestante, pp. 51-75.

Agazzi, E. (2012): *In difesa dell'uomo*, Firenze: Le Lettere.

Anderson, M.M. (2003): "Fino allo sciogliersi delle cose: la fotografia nell'opera di W. G. Sebald", in: Pulvirenti, G., Gambino, R., Scuderi, V. (a cura di): *Le muse inquiete. Sinergie nel Novecento tedesco*, Firenze: Olschki, pp. 141-154.

Banchelli, E. (2001): «*Schreiben nach Auschwitz*»: *letteratura come progetto pedagogico. Da Adorno a Grass*, in «Cultura Tedesca», vol. 18, pp. 173-187.

Barthes, R. (2003): *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guideri, Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (1999): *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di E. Filippini, introduzione di G. Schiavoni, Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2003): *Infanzia berlinese*, a cura di E. Ganni, Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2010): *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e E. Ganni, Torino: Einaudi.

Bere, C. (2002): *The Book of Memory. W. G. Sebald's The Emigrants and Austerlitz*, in «Literary Review: An International Journal of Contemporary Literature», vol. 46, pp. 184-192.

Bloch, E. (2006): *Tracce*, a cura di L. Boella, Milano: Garzanti.

Blumenberg, H. (1995): *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna: il Mulino.

Calzoni, R. (2009): "I Picari postmoderni di Günter Grass e W.G. Sebald", in: Bernard, M., Rota, I., Bianchi, M. (a cura di), *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*,

Bergamo: Edizioni Sestante (Bergamo University Press), pp. 93-99.

Calzoni, R. (2010a): "Poetica della distruzione e culto delle rovine in Austerlitz di W.G. Sebald", in: Borrelli, D., Di Cori, P. (a cura di), *Rovine future. Contributi per ripensare il presente*, Milano: Lampi di stampa, pp. 113-128.

Calzoni R. (2010b): "San Giorgio e gli angeli. Figure della redenzione e della dannazione nell'opera di W.G. Sebald", in: Idem (a cura di), *Forme del sacro*. Numero monografico della rivista «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», vol. 2 (http://193.204.255.75/elephant_castle/web/saggi/san-giorgio-e-gli-angeli-figure-della-redenzione-e-della-dannazione-nell-opera-di-w-g-sebald/31)

Calzoni, R. (2013a): *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)*, Roma: Carocci.

Calzoni, R. (2013b): "Krieg und Zivilisationsbruch. Eine Einleitung", in: Agazzi, E., Schütz, E. (Hrsg.): *Handbuch Nachkriegskultur: Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945 – 1962)*, Berlin-Boston: Walter de Gruyter, pp. 141-196.

Cometa, M. (2011): "Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura", in Idem: *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 63-101.

Cometa, M. (2012): *La scrittura delle immagini*, Milano: Cortina.

Crescenzi, L. (2013): *Melancholia occidentale. "La montagna magica" di Thomas Mann*, Roma: Carocci.

Czajka, A. (2006): *Poetik und Ästhetik des Augenblicks: Studien zu einer neuen Literaturauffassung auf der Grundlage von Ernst Blochs literarischem und literaturästhetischem Werk*, Berlin: Duncker & Humblot.

- Deleuze, G. (2006): *Nietzsche and Philosophy*, New York: CUP.
- Diner, D. (2005): “«Zivilisationsbruch»: la frattura di civiltà come epistemologia della Shoah”, in: Diner, D., Cattaruzza, M. et al. (a cura di): *Storia della Shoah: la crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX Secolo*, vol. 1 (*La crisi dell'Europa e lo sterminio degli ebrei*), Torino: UTET, pp. 16-46.
- Eshel, A. (2003): *Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's Austerlitz*, in «New German Critique», vol. 88, pp. 71-96.
- Grass, G. (2007): *Sbucciando la cipolla*, trad. it. di C. Groff, Torino: Einaudi.
- Harris, S. (2001): *The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebald's 'Die Ausgewanderten'*, in «The German Quarterly», vol. 74, pp. 379-391.
- Hoffmann, R. (1977): *Montage im Hohlraum: Zu Ernst Blochs "Spuren"*, Bonn: Bouvier.
- Hutchinson, B. (2009): *W.G. Sebald – Die dialektische Imagination*, Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
- Hutchinson, B. (2011): *The Shadow of Resistance: W. G. Sebald and the Frankfurt School*, in «Journal of European Studies December», vol. 41, pp. 267-284. Jacobs, C. (2015), *Sebald's Vision*, New York: Columbia University Press.
- Kemp, W. (2016): *Wir haben ja alle Deutschland nicht gekannt: Das Deutschlandbild der Deutschen in der Zeit der Weimarer Republik*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- Kilbourn, R.J.A. (2007): “‘Catastrophe with Spectator’: Subjectivity, Intertextuality and the Representing of History in *Die Ringe des Saturn*”, in: Fuchs, A., Long, J.J. (ed. by): *W.G. Sebald and the Writing of History*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 139-162.

- Klinbansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (1983): *Saturno e la malinconia, Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. it. di R. Federici, Torino: Einaudi.
- Kracauer, S. (2002): "Quelli che attendono", in Idem: *La fabbrica del disimpegno*, trad. it. di Claudio Groff, Napoli: L'ancora del mediterraneo, pp. 135-147.
- Locher, E. (2005): «*The Time is Out of Joint*». *Gli spettri di W.G. Sebald*, in «Cultura Tedesca», vol. 29 (*W.G. Sebald. Storia della distruzione e memoria letteraria*, a cura di W. Busch), pp. 67-91.
- Long, J.J. (2003): *History, Narrative, and Photography in W. G. Sebald's 'Die Ausgewanderten'*, in «Modern Language Review», vol. 1, pp. 117-137.
- Malkmus, B. (2005): 'All of them Signs and Characters from the Type-Case of Forgotten Things' – Intermedia Configurations of History in W.G. Sebald', in: Arnold-de Simone, S. (ed. by): *Memory Traces: 1989 and the Question of German Cultural Identity*, Oxford et al.: Peter Lang, pp. 211-244.
- Meyer, A.-R. (2011): *Homo dolorosus: Körper - Schmerz - Ästhetik*, München: Wilhelm Fink.
- Niehaus, M. (2006): "Ikonotext. Bastelei. *Schwindel. Gefühle* von W.G. Sebald", in: Horstkotte, S., Leonhard, K. (Hrsg.): *Lesen ist wie sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln: Böhlau, pp. 155-175.
- Nietzsche, F. (1980): *Così parlò Zarathustra*, Roma: Newton.
- Novalis (1978): *Enrico di Ofterdingen*, trad. it. di T. Landolfi, Parma: Guanda.
- Novalis (1993): *Opera filosofica*, vol. 2, a cura di F. Desideri, Torino: Einaudi.

- Novalis (1993): *Opera filosofica*, vol. 2, a cura di F. Desideri, Torino: Einaudi.
- Öhlschläger, C. (2006): *W.G. Sebald: politische Archäologie und melancholische Bastelei*, Berlin: Erich Schmidt.
- Pic, M. (2009): *W.G. Sebald, L'immagine papillon: Suivi de L'art de voler*, Paris: Presses du Réel.
- Ribatti, N. (2012): *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, Trento: Università degli Studi di Trento.
- Richter, G. (2007): *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford: Stanford University Press.
- Ricoeur, P. (1997): "Gedächtnis – Vergessen – Geschichte", in: Müller, K. E., Rüsen, J. (hrsg. v.): *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, pp. 433-455.
- Rovagnati, G. (2001): *Approdi negati. Destini di ebrei nella Prosa di W. G. Sebald*, in «Cultura tedesca», vol. 16, pp. 187-203.
- Rovagnati, G. (2008): "Un intrico di corrispondenze e allusioni. Il Conrad di W.G. Sebald", in: Bignami, M. (a cura di): *Compagni segreti. Joseph Conrad e i suoi traduttori in Italia*, Milano, Cisalpino, pp. 181-2016.
- Schiavoni, G. (2001): *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Torino: Einaudi.
- Sebald, W. G. (2000): *Gli emigrati*, a cura di G. Rovagnati, Milano: Bompiani.
- Sebald, W.G. (2001): *Austerlitz*, trad. it. di A. Vigliani, Milano: Adelphi.

- Sebald, W.G. (2004): *Storia naturale della distruzione*, trad. it. di A. Vigliani, Milano: Adelphi.
- Sebald, W.G. (2009): *Secondo Natura*, trad. it. di A. Vigliani, Milano: Adelphi.
- Stadler, U. (2008): "Aufgestöberte Stilleben. Über Statik und Bewegung in Ernst Blochs *Spuren*", in: Locher, E. (Hrsg.): *Ernst Bloch: "Spuren". Lektüren*, Innsbruck: Sturzflüge, pp. 187-200.
- Vangi, M. (2005): *Letteratura e Fotografia. Roland Barthes – Rolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W.G. Sebald*, Pasion di Prato (UD): Campanotto.
- Weigel, S. (1996): *Body and Image Space: Re-Reading Walter Benjamin*, London: Routledge.
- Wiggershaus, R. (1992): *La scuola di Francoforte: storia, sviluppo teorico, significato politico*, trad. it. di P. Amari ed E. Grillo, Torino: Bollati Boringhieri.
- Wolff, L. (2014): *W.G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography*, Berlin-Boston: Walter de Gruyter.