

LUIGI SASSO

UNA VITA BUCATA
IPOTESI DI UN PERCORSO TRA NOMI E MEMORIA

Abstract: The exploration of the interplay between names and memory can unveil the latter as a complex entity, marked by various movements, each possessing distinct characteristics and trajectories (representing different forms of memory, thereby exhibiting both clear pathways and, at times, intricate networks). Simultaneously, it can shed light on the less predictable facets of how names function within literary works. As such, three potential connections between names and memory have been proposed: the name as *obsession*, as *testimony*, and as a *fragment of life*. These connections are scrutinized within the writings of three distinct authors (Emily Brontë, W.G. Sebald and Albert Camus), who hail from equally diverse historical and cultural backgrounds. Importantly, these identified categories are not mutually exclusive; rather, they collectively delineate the contours of a plausible path forward.

Keywords: forms of memory, obsession, testimony, biographema.

«Ciò che la memoria ha in comune con l'arte», ha detto una volta Iosif Brodskij, «è il dono della scelta, il gusto del particolare».¹ In altre parole, la capacità di mettere in rilievo una porzione, anche minima, della realtà, un residuo dei giorni trascorsi: per esempio, nel caso di Brodskij, i nomignoli con i quali ogni membro della sua famiglia era solito rivolgersi alla madre. Nomi dettati dalla vicinanza e dall'affetto. Suoni che dicono poco, o forse non dicono niente, della persona designata, ma che testimoniano di un legame che nemmeno il tempo riesce a sciogliere. Quelle sillabe, resistenti all'oblio, riportano in superficie la stagione dell'infanzia, le rovine di un mondo perduto.

Ma ci sono indubbiamente altri modi con cui nomi e memoria possono stabilire dei nessi. Esaminarli può contribuire a mettere in evidenza un'immagine della memoria non statica e chiusa come se fosse un magazzino, ma al contrario inquieta, disomogenea, una dimensione fatta di percorsi, ognuno dei quali con caratteristiche e direzioni differenti; forme di memoria dunque, aperture, diramazioni a volte labirintiche, a volte deviate, interrotte. E dal canto loro i nomi possono rivelarsi in grado di svolgere un ruolo non sempre prevedibile, se non del tutto inedito, nella dinamica di un'opera letteraria.

¹ IOSIF BRODSKIJ, *In una stanza e mezzo*, in Id., *Fuga da Bisanzio*, Milano, Adelphi 1987, p. 229.

Per condurre questa indagine abbiamo ipotizzato tre possibili rapporti tra i nomi e la memoria: il nome come *ossessione*; il nome come *testimonianza*; il nome come *frammento di vita*. Ma queste differenti relazioni non vanno considerate tali da escludersi l'una con l'altra. C'è un sentiero che le unisce, e che si potrebbe percorrere all'interno di ogni campione vagliato. Analizzarle separatamente, isolarle, è stata una nostra scelta: una procedura da laboratorio. E per rendere questa scelta ancora più chiara ci siamo rivolti a tre differenti scrittori, a tre diversi contesti storico-culturali.

Il nome come ossessione

Nella prefazione del romanzo *Le bleu du ciel*, Georges Bataille esprime una convinzione che non solo sta alla base della sua opera narrativa e della sua ricerca filosofica, ma che costituisce un punto ineludibile per chiunque intenda lasciare un segno nella memoria del lettore. La scrittura, a suo giudizio, quella scrittura che si presenta nella forma di racconti, di romanzi che rivelano «la molteplice verità della vita», deve imporsi all'autore come una necessità alla quale non è dato sottrarsi. Bataille prosegue: «Ne sono convinto: solo la prova asfissiante, impossibile dona all'autore il mezzo di spingere lontano la sua visione, di andare incontro alla attesa del lettore stanco dei limiti angusti imposti dalle convenzioni».²

Scrivere, in questa prospettiva, diventa una realtà alla quale non si può sfuggire, un'ossessione. Tale condizione, del resto, appare l'unica in grado di garantire autenticità alle pagine, di rendere quest'ultime degne di essere lette. «Come si può», si domanda infatti Bataille, «perdere tempo su libri alla cui creazione l'autore non sia stato manifestamente *costretto?*».³ A sostegno delle sue affermazioni Bataille offre non una ragionata giustificazione, ma un semplice elenco di opere che da quella necessità, da quella ossessione sono nate: *Cime tempestose*, *Il processo*, *À la recherche du temps perdu*, *Le rouge et le noir*, *Eugénie de Franval*, *L'Arrêt de Mort*, *Sarrazine*, *L'idiota*. Bataille è pronto a riconoscere nel suo modo di procedere un certo disordine, ma forse non a caso il romanzo di Emily Brontë occupa, nella breve lista che ci è stata offerta, il primo posto. Perché in tale posizione lo ritroviamo nell'importante raccolta di saggi letterari che il filosofo pubblica in quello stesso anno, il 1957: *La Let-*

² GEORGES BATAILLE, *L'azzurro del cielo*, Torino, Einaudi 1990, p. 3. «Je le crois: seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions» (*Le bleu du ciel* [1957], in *Romans et récits*, Paris, Gallimard 2004, p. 111).

³ *Ibid.*

teratura e il Male. Qui Bataille si affretta a definirlo «uno dei più bei libri della letteratura di tutti i tempi [*l'un des plus beaux livres de la littérature de tous les temps*]». ⁴ Ma evidentemente questa affermazione perentoria non gli basta, se poche righe più avanti precisa che «il Male, come si incarna nel libro di Emily Brontë, appare forse nella sua forma più perfetta». ⁵ Un male che si presenta tutto nel furore di Heathcliff, in una passione a cui nemmeno la morte della donna amata, di Catherine, riesce a porre un limite.

Ciò che occorre verificare, a questo punto, è in che modo questa tensione, questa impossibilità di allontanare dalla propria mente e dalla propria memoria i nodi e i sussulti d'amore di tutta una vita, questa ossessione si riversi sulla componente onomastica, la contagi, la renda, in alcuni passaggi del romanzo, protagonista. Siamo di fronte al primo modo di operare della memoria che intendiamo mettere a fuoco: la presenza, possiamo definirla così, di un nome che non si cancella.

Cime tempestose ha un inizio, almeno dal punto di vista onomastico, sorprendente. Il narratore, il signor Lockwood, che ha preso alloggio a Thrushcross Grange e che, dopo aver conosciuto il suo padrone di casa, il signor Heathcliff, è in visita per la seconda volta alla sua residenza, Wuthering Heights, è protagonista di una serie di gaffes. Si tratta di errori di identificazione comprensibili, visto che le persone che ha di fronte gli sono del tutto sconosciute: scambia la nuora del padrone di casa per la moglie, defunta ormai da anni; quindi pensa di rivolgersi al figlio di Heathcliff, e si sente rispondere che il suo nome è in realtà Hareton Earnshaw. Il problema, fino a questo momento, è semplicemente costituito da un errato abbinamento nome-persona. Sufficiente tuttavia a mettere a disagio il visitatore, che infatti commenta:

Cominciavo a sentirmi assolutamente fuori di posto in quella piacevole riunione familiare. Il disagio spirituale cresceva, rendendo sempre meno sensibile il benessere puramente fisico che mi circondava: e decisi di pensarci su bene, prima d'avventurarmi una terza volta sotto quelle travi! ⁶

⁴ Id., *La Letteratura e il Male*, Milano, Rizzoli 1973, p. 14 (*La Littérature et le Mal*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard 1970-1987, vol. IX, p. 174).

⁵ Ivi, p. 16.

⁶ EMILY BRONTË, *Cime tempestose*, Milano, Rizzoli 1997, p. 22. Questo il testo originale: «I began to feel unmistakably out of place in that pleasant family circle. The dismal spiritual atmosphere overcame, and more than neutralized, the glowing physical comforts round me; and I resolved to be cautious how I ventured under those rafters a third time» (*Wuthering Heights*, London, Vintage 2008, d'ora in avanti *WH*, 13).

Ma tra equivoci e vari altri accidenti il narratore, stordito e un po' malandato, finisce per farsi accogliere a *Wuthering Heights* e si appresta a passare la notte nella camera che Zillah, la governante, gli ha preparato. E qui di nuovo i nomi entrano in gioco, ma in un altro modo:

Il cornicione della finestra, sul quale posi la mia candela, era coperto d'iscrizioni fatte, con la punta di un coltello, sulla vernice; e vi stavano ammucchiati, in un angolo, alcuni libri tutti pieni di macchie. Le iscrizioni erano costituite da un solo nome ripetuto a caratteri grandi e piccoli di ogni sorta: *Catherine Earnshaw*; qua e là mutato in *Catherine Heathcliff* oppure in *Catherine Linton*.⁷

Per il narratore quei nomi sono altrettante formule di un enigma, al punto che presto la loro fitta presenza si traduce in una litania e alla fine, nelle pieghe del sonno, in un'inquietante visione:

Stanco e intontito com'ero, appoggiai il capo contro la finestra e continuai a sillabare: *Catherine Earnshaw... Heathcliff... Linton...* finché i miei occhi si chiusero. Ma non erano chiusi da cinque minuti che uno splendore di lettere bianche, vivide come spettri, uscì dall'oscurità: l'aria formicolava di *Catherine*. Sollevandomi per scacciare quel nome ossessionante, vidi che il lucignolo della mia candela s'era inclinato sopra uno degli antichi volumi, originando così un odore di cuoio bruciato.⁸

I nomi si insinuano nel sogno, si trasformano in corpi evanescenti, in realtà spettrali. E al risveglio, sul frontespizio di quell'antico volume, una Bibbia a caratteri minutissimi e dal forte odore di muffa, Lockwood trova davanti ai suoi occhi l'iscrizione: *Catherine Earnshaw*. La stanza sembra insomma vivere della presenza di lei, del suo incancellabile ricordo, il nome è la forma vigile del suo sguardo. Qualcosa soprattutto che è impossibile dimenticare, ma che è altrettanto faticoso trattenere dentro di sé e di cui pertanto è necessario condividere l'esperienza. Il narratore lo farà non molto tempo dopo, al termine di quella notte tormentata dall'incubo appena descritto e da altre angoscienti apparizioni, quando si troverà di nuovo a conversare con Heathcliff.

⁷ Ivi, p. 27. «The ledge, where I placed my candle, had a few mildewed books piled up in one corner; and it was covered with writing scratched on the paint. This writing, however, was nothing but a name repeated in all kinds of characters, large and small – *Catherine Earnshaw*, here and there varied to *Catherine Heathcliff*, and then again to *Catherine Linton*» (WH, 18).

⁸ Ivi, pp. 27-28. «In rapid listlessness I leant my head against the window, and continued spelling over *Catherine Earnshaw* – *Heathcliff* – *Linton*, till my eyes closed; but they had not rested five minutes when a glare of white letters started from the dark, as vivid as spectres – the air swarmed with *Catherines*; and rousing myself to dispel the obtrusive name, I discovered my candle wick reclining on one of the antique volumes, and perfuming the place with an odour of roasted calf-skin» (WH, 18-19).

Ma restiamo ancora un poco in questo spazio che oscilla tra il sonno e la veglia. Perché, oltre al nome sul frontespizio, Lockwood legge, sugli altri libri della biblioteca, nei margini lasciati bianchi dallo stampatore, le annotazioni, le frasi staccate, i frammenti di diario che la mano di Catherine nel corso della lettura aveva vergato. È, a suo modo, una svolta nella narrazione, che infatti non viene lasciata senza commento: «Fui subito penetrato da un vero interesse per la sconosciuta Catherine e mi misi quindi a decifrare i suoi geroglifici impalliditi [*to decipher her faded hieroglyphics*]».⁹

Il nome conduce al racconto, seppur discontinuo e lacerato, e il racconto a poco a poco dipana la vicenda della sconosciuta. Assistiamo alla nascita del personaggio, alla creazione della sua fisionomia e del suo destino. Ciò che potrebbe apparire come una sequenza da romanzo gotico si rivela al contrario il procedimento di composizione di un'identità, di una figura che emerge tra le ombre e le ambigue risonanze di una notte. Lockwood, assediato da nuove sequenze oniriche, nelle quali i nomi non cessano di generare dubbi ed enigmi, prorompe finalmente in un urlo. Heathcliff interviene e a lui il narratore prova a spiegare quanto è accaduto. Ma non appena accenna al nome di Catherine inciso sul cornicione della finestra, Heathcliff reagisce con violenza. Racconta Lockwood:

Non sapevo se offendermi o proseguire la mia spiegazione: ma poi egli mi sembrò così profondamente colpito che ne ebbi pietà; e continuai la storia dei miei sogni, affermando che mai io avevo udito il nome di Catherine Linton, ma certo, avendolo letto parecchie volte, ne avevo ricevuta un'impressione che aveva preso forma poi, quando, in sogno, la mia fantasia era sfuggita ad ogni controllo.¹⁰

Come si vede, il narratore, passata la concitazione del momento, è ora in grado di dare una spiegazione razionale e pacata degli eventi. Ma le cose non stanno così per il suo interlocutore. Il nome, e la figura evocata, generano nel suo animo un profondo turbamento:

Mentre parlavo, Heathcliff si ritirava a poco a poco nell'ombra del letto, e finì per sedersi dietro di questo, quasi nascosto ai miei sguardi. Indovinavo tuttavia dal suo respiro irregolare e interrotto, ch'egli stava lottando per vincere un accesso di violenta commozione.¹¹

⁹ Ivi, p. 28.

¹⁰ Ivi, p. 36. «I did not know whether to resent this language, or pursue my explanation; but he seemed so powerfully affected that I took pity and proceeded with my dreams; affirming I had never heard the appellation of "Catherine Linton" before, but reading it often over produced an impression which personified itself when I had no longer my imagination under control» (WH, 27).

¹¹ *Ibid.* «Heathcliff gradually fell back into the shelter of the bed, as I spoke, finally setting down

Il nome è l'origine e il corpo della sua ossessione, gli scuote l'animo, lo spinge fin sull'orlo di un cedimento. La vicenda su cui tutto il romanzo è costruito sta a poco a poco mostrando le sue pieghe, la trama può ormai iniziare a svolgersi: quella che ricostruisce la folle passione di Heathcliff, la storia di un amore che supera il limite dell'esistenza umana, al punto da impedire al protagonista, alla notizia della morte di lei, di pronunciare il nome di Catherine, di dargli il sostegno di una voce. Ora è la signora Dean che racconta come, in quella circostanza, Heathcliff avesse cercato di dire quel nome, ma non vi fosse riuscito: «Le labbra serrate, lottò silenziosamente contro l'angoscia mortale che lo invadeva; e sfidava intanto la mia simpatia con uno sguardo fisso e feroce».¹²

Ed è a questo punto quasi un prevedibile dettaglio che il nome della creatura, dando alla luce la quale Catherine era morta, sia lo stesso di quello della madre. La bimba viene però chiamata familiarmente Cathy, con un vezzeggiativo che le rimarrà anche da adulta. Il nome, e la sua forma alterata, faranno di lei l'ombra, la proiezione della figura della madre. Destinata a ricordarla, a portarne addosso il segno distintivo, ma non a reincarnarla fino in fondo. L'altra, soltanto l'altra sarà Catherine per sempre.

Il nome come testimonianza

L'ossessione può a volte tradursi in qualcos'altro, diventare la voce ferma, riconoscibile, di una testimonianza. Può rendere leggibili le vicende drammatiche vissute non solo da un singolo individuo, ma da un'intera epoca.

In un passo degli *Anelli di Saturno*, Sebald ricostruisce l'incontro, avvenuto nella località di Middleton, un villaggio della contea di Suffolk, con Michael Hamburger. Nato in una famiglia ebraica di Berlino, scrittore, poeta, traduttore delle poesie di Hölderlin, Celan e Benn, accademico, Michael era giunto in Inghilterra all'età di nove anni, nel 1933, fuggito dalla Germania insieme al fratello, alla madre e ai nonni materni. Nelle sue note autobiografiche scritte diversi anni dopo la guerra – ci informa Sebald –, Michael racconterà l'angoscia e le paure della famiglia in viaggio verso l'ignoto, e in particolare le conseguenze del sequestro alla dogana di Dover delle due piccole cocorite del nonno, evento che avrebbe rappresentato per il fanciullo il disperdersi

almost concealed behind it. I guessed, however, by his irregular and intercepted breathing, that he struggled to vanquish an access of violent emotion» (WH, 27).

¹² Ivi, p. 175. «He endeavoured to pronounce the name, but could not manage it; and compressing his mouth he held a silent combat with his inward agony, defying, meanwhile, my sympathy with an unflinching, ferocious stare» (WH, 175).

dei ricordi, «l'inizio del progressivo annullarsi dell'infanzia berlinese».¹³ Gli oggetti, i luoghi, i loro nomi puntualmente e meticolosamente indicati (le biglie in un giardino di Charlottenburg, i sedili in pelle nella Buick del nonno, la fermata di Hasensprung nel rione di Grunewald, la località balneare di Heringsdorf) appaiono come relitti, detriti di un mondo scomparso, qualcosa di simile a dei fantasmi. Ma offrono a Sebald anche l'occasione di spiegarci in cosa consiste, e come funziona, il dispositivo della nostra memoria:

Ogni volta che, per via di un piccolo spostamento che si verifica nella vita psichica, riemerge un frammento di questo tipo, si crede di poter ricordare. Ma in verità naturalmente non si ricorda: troppi gli edifici crollati, troppe le macerie accumulate, insuperabili i sedimenti e le morene. Se oggi volgo lo sguardo alla Berlino di allora, scrive Michael, vedo solo uno sfondo blu cupo con sopra una macchia grigia, un disegno a lapis, lettere e cifre indistinte...¹⁴

La memoria, per Hamburger e per Sebald, è questa sequenza di immagini lacunose, la cui precisa fisionomia e soprattutto il cui senso ci sfuggono, una realtà in larga misura estranea, come una lingua imparata male e, fatta eccezione per qualche segmento di frase, incomprensibile. I nomi ci danno l'illusione di poter ricomporre una geografia, la dinamica di un evento, la luce e i colori di un determinato ambiente. Ma ciò che resta sulle pagine di Michael e che infine affiora – sottolinea Sebald poche righe più avanti – è solo un disegno distorto, «l'immagine postuma del paesaggio di rovine [*ein Nachbild der Ruinenlandschaft*]»¹⁵ per il quale Hamburger si era aggirato nel 1947, dopo aver fatto ritorno nella città natale alla ricerca di tracce del suo tempo perduto. Simbolo e sintesi di questa realtà è l'edificio della Lietzenburgerstraße dove Michael fanciullo e la sua famiglia avevano abitato e che era rimasto intatto sotto i bombardamenti. Quel luogo, più che risvegliare ricordi, viene a disegnare la fisionomia di un enigma che i nomi, anziché sciogliere, contribuiscono ad aggrovigliare. È Hamburger a raccontare:

Sento ancora il freddo soffio che mi passò sulla fronte appena misi piede nell'in-

¹³ WINFRIED GEORG SEBALD, *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, Milano, Bompiani 2001, p. 160 (ed. orig., *Die Ringe des Saturn. Eine Englische Wallfahrt*, Frankfurt am Main, Eichborn 2008 [1995] (d'ora in avanti *DRdS*), p. 220: «der Anfang [...] des Verschwindens der Berliner Kindheit»).

¹⁴ Ivi, pp. 160-161. «Immer wenn aufgrund irgendeiner im Seelenleben vor sich gegangenen Verschiebung ein solches Bruchstück in einem auftaucht, dann glaubt man, man könne sich erinnern. Aber in Wirklichkeit erinnert man sich natürlich nicht. Zu viele Bauwerke sind eigenstürzt, zuviel Schutt ist aufgehäuft, unüberwindlich sind die Ablagerungen und Moränen. Schau ich heute, schreibt Michael, zurück auf Berlin, dann sehe ich bloß einen schwarzblauen Hintergrund und darauf einen grauen Fleck, eine Griffelzeichnung, undeutliche Ziffern und Buchstaben...» (*DRdS*, 221-222).

¹⁵ Ivi, p. 161.

gresso, e ricordo che la ringhiera in ferro battuto, le ghirlande di stucco alle pareti, l'angolo in cui si depositavano le carrozzine e i nomi rimasti per gran parte immutati degli inquilini sulle cassette di latta delle lettere, mi parvero elementi di un rebus che ora dovevo risolvere con esattezza per cancellare gli inauditi eventi occorsi dopo la nostra emigrazione.¹⁶

Ma Michael non riesce a trovare la parola chiave, il nome capace di sbrogliare quel groviglio. A lui resterà, uscendo dall'edificio, unicamente un senso di malessere allo stomaco e l'impressione di camminare senza avere una meta.

Tuttavia è proprio questa difficoltà a ricordare, a ritrovare il filo della narrazione, che si traduce in un'implacabile testimonianza di quei tragici eventi, della catastrofe, cioè, rappresentata dall'avvento del nazismo e poi dal secondo conflitto mondiale. I nomi conservano solo un'ingarbugliata connessione con il tragitto di esistenze disperse o cancellate, ma proprio per questo rendono visibili le cicatrici di un'epoca storica, il disastro di quei giorni. Sono impronte lasciate nella mente di un bambino, negli occhi di un adulto. Mostrano, intorno a loro, il vuoto, il silenzio.

Dopo averci accompagnato tra le frasi e le memorie dell'altro, Sebald, nelle righe successive, ci racconta finalmente l'incontro con Michael, la loro conversazione nel giardino della casa di campagna, ci descrive la luce del mese d'agosto solitamente, in quei confini orientali di Middleton, «vuoto e silenzioso [*leeren und lautlosen*]». ¹⁷ E soprattutto ci mette a parte di alcuni sospetti, di alcune sensazioni che hanno a che fare con i nomi, la memoria, la scrittura. Quest'ultima si rivela una pratica per nulla agevole, un percorso che procede per inciampi e deviazioni e del quale non si riesce a intravedere un punto di arrivo:

Per giorni e settimane ci si tortura invano e non si saprebbe dire, se qualcuno lo chiedesse, se si continua a scrivere per abitudine o per ambizione, oppure perché non si sa fare nient'altro, o perché la vita continua a stupire, per amore della verità, per disperazione o per indignazione, come del resto non si saprebbe dire se scrivendo si diventi più saggi o più folli.¹⁸

¹⁶ *Ibid.* «Ich spüre noch den kalten Anhauch, der mir über die Stirn strich beim Betreten des Foyers, und ich entsinne mich, daß das gußeiserne Treppengeländer, die Gipsgirlanden an den Wänden, der Platz, an dem immer der Kinderwagen gestanden hatte, und die größtenteils unveränderten Namen der Hausbewohner an den blechernen Briefkästen mir vorgekommen sind wie Elemente eines Rebus, das ich nur richtig auflösen müßte, um die unerhörten, seit unserer Auswanderung geschehenen Ereignisse ungeschehen zu machen» (*DRdS*, 222).

¹⁷ *Ivi*, p. 164.

¹⁸ *Ibid.* «Tage- und wochenlang zermartert man sich vergebens den Kopf, wüßte, wenn man danach befragt würde, nicht, ob man weiterschreibt aus Gewohnheit oder aus Geltungssucht, oder weil man nichts anderes gelernt hat, oder aus Verwunderung über das Leben, aus Wahrheitsliebe,

I nomi e la memoria, dal canto loro, giocano, in maniera diversa rispetto ai casi precedenti, a intessere legami tali da disegnare la curva di un destino, da proiettare l'ombra di un altro nella vita di un individuo, per esempio quella di Hölderlin nella vicenda esistenziale di Michael. Tra le domande che a questo punto Sebald si pone, ne scegliamo un paio: la prima riguarda una data (che spesso, come in questo caso, è soltanto un altro modo per dire un nome): «È possibile che si sia dovuto decidere di sistemarsi in questa casa del Suffolk, solo perché sulla leva della pompa dell'acqua in giardino è inciso il numero 1770, l'anno di nascita di Hölderlin?»;¹⁹ la seconda mette in relazione un toponimo e un cognome in base a un procedimento che a un'architettura razionale sostituisce una dinamica allucinata, onirica: «E poi Hölderlin non ha dedicato l'*Inno di Patmo* al langravio di Homburg, e Homburg non era il cognome della madre di Michael da nubile?».²⁰

Sono interrogativi che possono suscitare una reazione di perplessità. Ma non possiamo ignorarli, o ascoltarli con sufficienza. Perché ciò che abbiamo davanti è proprio la scrittura di Sebald, il movimento delle pagine del suo libro, la traiettoria di ogni sua frase. Ciò a cui assistiamo è l'intrecciarsi della trama, spesso incoerente, imprevedibile, dei nomi e dei brandelli di cui è fatta una vita.

I nomi, dunque, in Sebald, non ci restituiscono – in maniera immediata e diretta – il tempo perduto, il filo e le radici della nostra identità; al contrario, si presentano a volte come elementi che sembrano non più appartenerci, altre volte come dettagli che ci riportano il passato solo nella forma di un equivoco, di una bizzarra coincidenza: ma proprio qui, ai margini del silenzio, sta tutta la loro funzione di testimoni. Se cerchiamo un'ulteriore conferma di questa loro paradossale natura possiamo trovarla qualche riga più avanti, cioè nel momento in cui, interrogandosi sul valore di affinità elettive e corrispondenze, la voce narrante prova la sensazione di perdere il terreno sotto i piedi, sente vacillare, fin quasi a dissolversi, ciò che un nome per definizione individua, vale a dire quello che resta del proprio io:

Che io abbia attraversato per la prima volta la dogana inglese trentatré anni dopo Michael, che ora stia pensando di lasciare la mia professione di docente, come ha fatto lui, che tutti e due, l'uno nel Suffolk, l'altro nel Norfolk, ci tormentiamo con la scrittura, che entrambi mettiamo in dubbio il senso del nostro lavoro

aus Verzweiflung oder Empörung, ebensoenig wie man zu sagen vermöchte, ob man durch das Schreiben klüger oder verrückter wird» (*DRdS*, 226-227).

¹⁹ Ivi, p. 165. «Ist es möglich, daß man sich später in diesem Haus in Suffolk hat niederlassen müssen, nur weil in seinem Garten die Zahl 1770, das Geburtsjahr Hölderlins, auf einer eisernen Wasserpumpe steht?» (*DRdS*, 227).

²⁰ *Ibid.* «Und hat Hölderlin nicht die Patmoshymne gewidmet dem Landgrafen von Homburg, und war Homburg nicht der Mädchenname der Mutter?» (*DRdS*, 227).

e che soffriamo di allergia all'alcol, tutto questo non meraviglia più di tanto. Ma perché proprio la prima volta che feci visita a Michael ebbi l'impressione di essere io a vivere in quella casa, o comunque di averci già vissuto prima, e per di più proprio come lui in tutto e per tutto, questo proprio non riesco a spiegarmelo.²¹

Siamo di fronte al momento in cui un'esistenza sembra non riconoscersi più dentro i confini di un nome. Ma siamo anche a un passo dalla terza tappa del nostro percorso tra i nomi e la memoria.

Un frammento di vita

Nella *Camera chiara*, la riflessione sulla fotografia che Roland Barthes scrisse nel 1980, pochi mesi prima di morire, troviamo una definizione di *biografema*. Si tratta in realtà di una nozione che Barthes aveva cercato di mettere a fuoco già qualche anno prima, nel 1971, e precisamente nella prefazione a *Sade, Fourier, Loyola*. In quell'occasione, riprendendo un tema a lui caro, vale a dire la morte dell'autore, Barthes aveva chiarito che il piacere del Testo «comporta anche un amichevole ritorno dell'autore», non però come l'eroe di una biografia, ma in una pluralità di «minuti dettagli [*détails ténus*]»: ²² un soggetto disperso, come un pugno di cenere. Tali «*frammenti* del ricordo [*éclats du souvenir*]» sono appunto i biografemi, che da soli, in sé e per sé, non raccontano un destino, ma agiscono e si muovono come gli atomi di cui parlava Epicuro, pronti a riaggregarsi «in qualche corpo futuro, promesso alla stessa dispersione». ²³ Tutta l'esistenza si ridurrebbe, allora, a quella che Barthes chiama, fornendo come esempio quanto raccontato da Proust nella sua opera, «una vita bucata [*une vie trouée*]». ²⁴ La fotografia, per tornare adesso al libro del 1980, appare a Barthes come uno strumento in grado di offrire con generosità, e con il suo specifico linguaggio, schegge di esistenza. È proprio della fotografia, osserva in proposito il critico, rappresentare sempre un *qualcosa*, consegnandoci «quei "particolari" che costituiscono precisamente il materiale del sapere etnologico [*«ces "détails" qui font le matériau du*

²¹ *Ibid.* «Daß ich dreiunddreißig Jahre nach Michael zum erstenmal durch den englischen Zoll gegangen bin, daß ich jetzt daran denke, meinen Lehrberuf aufzugeben, wie er es getan hat, daß er sich in Suffolk und ich mich in Norfolk mit dem Schreiben plage, daß wir beide den Sinn unserer Arbeit bezweifeln und daß wir beide an einer Alkohoallergie leiden, das ist nicht weiter verwunderlich. Aber warum ich gleich bei meinem ersten Besuch bei Michael den Eindruck gewann, als lebte ich oder als hätte ich einmal gelebt in seinem Haus, und zwar in allem geradeso wie er, das kann ich mir nicht erklären» (*DRdS*, 228).

²² ROLAND BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi 1977, p. XIV (ed. orig.: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil 1971, p. 13).

²³ *Ivi*, p. XV.

²⁴ *Ibid.*

savoir ethnologique»].²⁵ Un'istantanea di William Klein può dirci come vestivano i Russi nel 1959, uno scatto di Nadar come, nella sua epoca, si portavano le unghie. Possiamo accedere, in tal modo, a un sapere imprevisto, estraneo alla logica, sotterraneo, possiamo provare, con un brivido che si avvicina al feticismo, – conclude Barthes – «un gusto amoroso» per la conoscenza. Un gusto che coinvolge il critico in prima persona, tanto da fargli ammettere: «io amo certi aspetti biografici che, nella vita di uno scrittore, mi affasciano al pari di certe fotografie; ho chiamato questi aspetti “biografemi”».²⁶

I nomi, a volte, possono funzionare nello stesso modo. Come fotografie, come tracce mute della memoria. Ciò vale per il nome di Catherine inciso sul legno di una finestra e trasformato, nelle pieghe del sonno, in innumerevoli presenze spettrali, vale per i nomi rimasti intatti sulle cassette delle lettere ricordati da Michael Hamburger, per quelli degli oggetti e dei luoghi da lui ritrovati nel suo viaggio a Berlino. Nomi come Heringsdorf o Buick hanno senz'altro una precisa origine, una storia, un'etimologia, ma assumono un significato e un valore diversi nelle pagine di Hamburger, nella sensibilità e nell'intelligenza di chi quelle pagine ha letto e ora, come fa Sebald, ce ne parla. Il nome si modifica, si carica o si spoglia di echi e sfumature ogni volta che stabilisce una relazione, che una bocca lo pronuncia, una mano lo scrive, gli occhi di un lettore lo catturano. E quando ci racconta non un destino, ma soltanto un pezzetto di vita, un dettaglio opaco, marginale, quando congela in poche lettere il luccichio di un istante, un'assoluta contingenza, allora forse il potere di un nome, di un nome che in questa forma possiamo chiamare biografema, si fa decisivo, dirimente, tale da rischiarare anche tutte le altre pagine del libro che stiamo leggendo.

Un ultimo esempio potrà farcelo comprendere meglio. Il 4 gennaio 1960 a Villeblevin, in Borgogna, mentre viaggiava in compagnia di Michel Gallimard, il suo editore, Albert Camus morì in un incidente d'auto. Aveva con sé un manoscritto pieno di correzioni e cancellature, redatto in una grafia minutissima. Sarà pubblicato soltanto nel 1994, dopo un meticoloso lavoro filologico condotto dalla figlia Catherine. Titolo: *Il primo uomo*. Vi si narra la storia, in larga misura autobiografica, di Jacques Cormery, che fa ritorno ad Algeri sulle tracce del padre scomparso durante la prima guerra mondiale. Jacques ripercorre i luoghi della sua infanzia, ritrova storie e volti lontani, riabbraccia la vecchia madre, semisorda e analfabeta. Si confronta con un mondo molto diverso da quello che ormai è il suo, diverso anche da quello

²⁵ ID., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1980, p. 30 (ed. orig.: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil 1980, p. 52).

²⁶ *Ibid.* («j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certains photographies; j'ai appelé ces traits des “biographèmes”», *La chambre claire*, cit., p. 54).

che aveva trovato, da adolescente, per esempio nelle abitazioni degli amici e dei coetanei. Leggiamo:

Ciò che lo aveva colpito quando aveva scoperto altre case, quelle dei compagni di liceo o, più tardi, quelle di un mondo più fortunato, era stato appunto il gran numero di vasi, di coppe, di statuette e di quadri che ingombravano ogni stanza. Da lui si diceva: 'il vaso che c'è sul camino'; e la brocca, i piatti fondi e i pochi oggetti che si trovavano in casa non avevano nome. Da suo zio, invece, si invitava ad ammirare il gres porcellanato dei Vosgi e si mangiava nel servizio di Quimper. Jacques era cresciuto in una povertà nuda come la morte, fra nomi comuni; dallo zio aveva scoperto i nomi propri. E anche oggi, nella stanza col pavimento lavato di fresco, sui semplici mobili luccicanti, non c'era nulla, se non, sulla dispensa, un portacenere arabo di rame sbalzato, in previsione del suo arrivo, e un calendario delle Poste. Insomma, non c'era niente da vedere e c'era poco da dire, ed era per questo che ignorava tutto di sua madre, tranne quello che aveva imparato per conto proprio. E di suo padre.²⁷

Di rilevante, in queste righe, non è tanto la presa d'atto che anche gli oggetti possano avere un nome – lo sappiamo assai bene – quanto piuttosto che l'assenza di nomi propri finisca per delineare un ambiente senza colore e senza storia. E soprattutto che tale assenza renda persino impossibile conoscere pienamente – renda per così dire anonime – le persone a cui si è legati da vincoli indissolubili e profondi: un padre, una madre.

Biodata: Luigi Sasso ha insegnato italiano e storia presso gli istituti di istruzione superiore. Ha scritto diversi libri di critica letteraria: *Antonio Porta* (Firenze, La Nuova Italia 1980), *Il sogno del pavone*, (Pavia, Liber 1995), *Fuori dal paradiso* (Novi Ligure, Joker 2005), *Vocazioni* (Novi Ligure, Joker 2017), alcuni dei quali dedicati all'onomastica: *Il nome nella letteratura* (Genova, Marietti 1990), *Nomi di cenere* (Pisa, Edizioni ETS 2003), *Tutti i nomi del mondo* (Novi Ligure, Joker 2013). Di prossima pubblicazione il volume *A fondo perduto*, che raccoglie saggi, schede, appunti e altre pagine intorno alla scrittura.

luigisasso54@gmail.com

²⁷ ALBERT CAMUS, *Il primo uomo*, Milano, Bompiani 2016, pp. 66-67. «Ce qui l'avait frappé justement, quand il avait découvert d'autres maisons, que ce soit celles de ses camarades de lycée ou plus tard celles d'un monde plus fortuné, c'était le nombre de vases, de coupes, de statuetstes, de tableaux qui encombraient les pièces. Chez lui, on disait 'le vase qui est sur la cheminée', le pot, les assiettes creuses, et les quelques objets qu'on pouvait trouver n'avaient pas de nom. Chez son oncle, au contraire, on faisait admirer le grès flambé des Vosges, on mangeait dans le service de Quimper. Lui avait toujours grandi au milieu d'une pauvreté aussi nue que la mort, parmi les noms communs; chez son oncle, il découvrait les noms propres. Et aujourd'hui encore, dans la pièce au carrelage fraîchement lavé, sur les meubles simples et luisants, il n'y avait rien, sinon sur la desserte un cendrier arabe de cuivre repoussé, en prévision de sa venue, et au mur le calendrier des P.T.T. Il n'y avait rien à voir ici, et peu à dire, et c'est pourquoi il ignorait tout de sa mère, sauf ce qu'il en connaissait lui-même. Et de son père» (*Le premier homme*, Paris, Gallimard 1994, p. 73).