

MICAELA LATINI

VUOTI DI MEMORIA

Quattro voci sull'oblio

How happy is the blameless vestal's lot!
The world forgetting, by the world forgot.
Eternal sunshine of the spotless mind!

Alexander Pope

1. Queste note su memoria e oblio prendono le mosse da due fenomeni noti, pur nella loro enigmaticità, e apparentemente opposti come il *déjà-vu* e il *jamais-vu*. Accade qualcosa e si ha l'impressione che si stia ripetendo un evento già vissuto, oppure ci si trova in un luogo praticato da anni e, a un certo punto, letteralmente, non lo si riconosce più, percependolo come nuovo ed estraneo¹. Si tratta di sentimenti che, pur facendo parte dell'esperienza più comune, conservano un alone di opacità. Sia nella "familiarità estranea" sia nella "estraneità familiare" si ha a che fare con uno spaesamento, una vertigine emotiva che sulle prime fa retroagire la nostra comprensione². In entrambi i casi lo stupore si accompagna all'inquietudine: la portata dirompente del nuovo strappa fuori dal riparo delle proprie certezze, dall'impalcatura delle proprie conoscenze. Sono i momenti di interferenza di livelli temporali diversi, in cui alla finitudine dell'evento vissuto si giustappone l'illimitata dimensione del ricordo. La simultaneità delle sfere contrapposte, il loro cortocircuitare e sovrapporsi, dà luogo a uno spaesamento, che talvolta assume un carattere demonico, perturbante (*unheimlich*), per dirla con Freud. Il senso dell'*Unheimlichkeit* fa tutt'uno con il sentimento di angoscia o di terrore che si genera nella conversione dell'opposto, quando il noto diventa fonte di terrore, quando il familiare

1 Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari, 1986, p. 111.

2 Cfr. E. Bloch, *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch* (raccolta di interviste rilasciate da Bloch, a cura di A. Münster), Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1977, tr. it. a cura di V. Marzocchi, con prefazione di A. Münster, *Marxismo e utopia*, Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 74.

si fa estraneo, o anche quando l'estraneo appare come familiare. Il ritorno del rimosso, sotto forma di paure o desideri inconfessabili, rinvia ai conflitti dell'infanzia e alle fase arcaiche della vita umana. In questo senso rappresenta una "promessa" che il presente non ha saputo esaudire, e che sopravvive in tutta la sua carica sovversiva.

All'interno di queste coordinate si collocano le riflessioni di Ernst Bloch sulle esperienze perturbanti del *déjà-vu* e del *jamais-vu*. In diversi passi della sua opera il filosofo definisce curiosa e *unheimlich* la sensazione vissuta in questi momenti di straniamento, quando cioè l'attimo che si è appena vissuto s'interseca con la dimensione della memoria, fa i conti con quanto è rimasto indietro, con qualcosa che è nel passato appunto sfuggito e che pur tuttavia continua ad accompagnare il nostro vissuto quotidiano.

Gli scritti di Bloch sui fenomeni del "perturbante" sono condensati nel volume di esperimenti letterari *Spuren (Tracce, 1959)* e in un saggio del 1924, dal titolo *Immagine del déjà-vu*, successivamente ospitato nella raccolta degli *Scritti letterari* (1965), e più precisamente nella sezione *Janusbilder (Volti di Giano)*.

Bloch sottolinea in questi passi il sentimento di sorpresa, ma anche di orrore, che accompagna il *déjà-vu*:

Talvolta l'attimo che stiamo attualmente vivendo (*ein Jetzt*), pare esserci già stato, e precisamente così, com'è ora. Tutto quel che vi accade, compreso il luogo in cui accade, pare perfettamente noto. Spesso, fulmineamente, con una sorpresa che confina con l'orrore, ci sembra familiare proprio ciò che di più singolare ci sta intorno e che non abbiamo mai visto prima d'ora. E la strana impressione non ci lascia con la stessa rapidità con cui era venuta³.

Nel *déjà-vu* accade che ci sembra di conoscere da sempre una zona in cui di fatto non siamo mai stati, ovvero che ci appare familiare il non-familiare: «tutti i dettagli di un attimo, esattamente nel modo in cui sono, appaiono rivissuti come già vissuti»⁴. È il sentimento che soprattutto i bambini possiedono dinanzi alle cose, cioè di essere stati già una volta al mondo – in cui un insieme fino a quel momento mai esperito si presenta come un evento ben noto. Di qui l'impressione inquietante che si stia ripetendo esat-

3 E. Bloch, *Verfremdungen I (Janusbilder)*, 1965, in Id., *Literarische Aufsätze, Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1962-1977, vol. IX, pp. 220-400, tr. it. a cura di T. Cavallo, *Volti di Giano*, Marietti, Genova, 1994, p. 23.

4 Ivi, p. 29.

tamente qualcosa di già accaduto: «qualcosa che finora è stato totalmente estraneo viene qui indicato come ciò che sta più vicino»⁵.

Bloch sottolinea l'affinità tra l'effetto finale del *déjà-vu* e quello del fenomeno specularmente opposto e complementare del *jamais-vu*. Con questo termine si fa riferimento alla sensazione che si prova quando si sta per lasciare un luogo in cui si è vissuti a lungo, e ci si guarda insistentemente intorno, nell'intento di afferrarlo nella sua totalità, ma non lo si riconosce più. Come in un "campo di macerie" di benjaminiana memoria, ciò che si riesce a cogliere nel *jamais-vu* sono sempre e solo frammenti, tracce, cumuli di rovine, che lasciano trasparire la totalità panoramica, ma che al contempo ne rimarcano anche l'alterità impenetrabile⁶. Accade così che un luogo praticato da anni viene percepito come del tutto nuovo ed estraneo, quasi si trattasse di un posto in cui si è sbarcati per la prima volta. Insomma qui il già noto mostra il suo "volto nascosto". A farla da protagonista è quella oscurità che permea intimamente ogni nostra conoscenza determinata e che, dopo essere stata cacciata dalla porta, rientra dalla finestra. Si tratta, per Bloch, di quella stessa sensazione che accompagna alcuni ingenui e immaginifici interrogativi su come appaiono gli oggetti quando noi ci allontaniamo⁷: «le cose che stanno sulle scale o nella mia camera non sono certo più rassicuranti quando di notte si muovono da sole e mostrano l'altra parte, quella che dissimulano durante il giorno»⁸.

In Bloch lo scacco di ogni pretesa di sguardo totalizzante si manifesta nel permanere dell'incognito, dell'estraneo nelle pieghe della quotidianità, di un residuo non afferrabile concettualmente. Di qui la sensazione di spossatezza, di caducità, il percepire che, a dispetto di ogni nostro sforzo di comprensione, "qualcosa manca (*etwas fehlt*)". Inevitabilmente resta un "che" di non afferrato, «lo si porta comunque con sé per ricominciare altrove»⁹. Vale la pena riportare il passo blochiano per intero:

5 Id., *Spuren* (1930), *Gesamtausgabe*, vol. I, 1959, tr. it. a cura di L. Boella, *Tracce*, Coliseum, Milano, 1989, p. 80.

6 Cfr. *ivi*, p. 87.

7 Cfr. anche R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 88.

8 E. Bloch, *Tracce*, cit., p. 154.

9 *Ivi*, p. 96. Leggiamo, sempre in *Tracce*: «Gli adulti sanno qualcosa che il bambino non sa, oppure che lui stesso, diventato adulto, non ha trovato e che si cela nello sguardo greve che egli getta intorno nel prendere congedo da una camera d'affitto, per vedere cosa potrebbe aver dimenticato, o nel disagio altrettanto greve che egli prova quando non trova più una frase che stava per dire in quel momento e che, proprio perché è scomparsa, gli sembra essere immensamente importante» (*ivi*, p. 118).

Ciascun di noi conosce la sensazione, nella sua vita cosciente, di aver dimenticato qualcosa, di cui non si è riusciti a venire a capo e che non è diventato chiaro. Ecco perché spesso appare tanto significativo quel che proprio ora si voleva dire e che è sfuggito. E quando si lascia una stanza in cui si è vissuto a lungo, ci si guarda stranamente attorno prima di andarsene. Anche qui è rimasto qualcosa che non si è afferrato. Lo si porta via egualmente e si ricomincia altrove con esso¹⁰

Alla base di tutto questo sta il fatto che non ci liberiamo totalmente del passato. Spesso ciò che è stato resta in noi ma, soprattutto se non è stato vissuto fino in fondo, continua ad aleggiare sotto mentite spoglie¹¹. Bloch parla di questo fenomeno comune ma anche inquietante in un passo degli *Scritti letterari*: «Senz'altro noi non possiamo vedere il nostro attimo appena vissuto, né l'Io che lo vive, né il contenuto immediato che di volta in volta viene vissuto. Ma questa oscurità è anche il luogo di un costante oblio di un non-so-che-cosa»¹².

In queste "obliose visioni" si fa esperienza di ciò che è inquietante nel quotidiano e nel familiare, di quanta alterità costituisce il proprio, e di quanti spettri si aggirino quasi indisturbati nella nostra stanza. È il fantasma del proprio sé che compare agli occhi di Mach, quando salito su un filobus a Vienna, vede la propria figura riflessa allo specchio, ma non la riconosce – e quindi non si riconosce – scambiando la propria sagoma per quella di qualcun altro, di un intruso¹³. La forma di cecità dimostrata da Mach nei confronti della sua stessa fisionomia – «incognito di fronte a se stessi»¹⁴ – viene spiegata da Bloch nei seguenti termini: «dinanzi allo specchio l'Io ha ceduto, non si è riconosciuto: desiderava un aspetto diverso da quello che aveva [...] Come se si lasciasse la propria voce sconosciuta all'ufficio oggetti smarriti, così nel caso di Mach viene insolentita la propria immagine, indesiderata»¹⁵.

10 Ivi, p. 96.

11 Ivi, p. 69.

12 Id., *Volti di Giano*, cit., p. 37.

13 È questo un episodio accaduto a Mach e da lui riportato in *Analisi delle sensazioni* (1900), dal quale Bloch prende spunto per alcune interessanti riflessioni sul tema dell'immagine del proprio sé. Cfr. *Volti di Giano*, cit., p. 11. Lo stesso episodio viene citato da Sigmund Freud nel suo famoso saggio *Il perturbante* (1919), in Id., *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino, 1989, pp. 77-118, p. 109, nota 1.

14 Così il titolo di un racconto di *Tracce*. Cfr. Id., *Tracce*, cit., pp. 122-124.

15 Id., *Volti di Giano*, cit., p. 11.

2. Le riflessioni di Bloch nel testo *Immagini del déjà-vu* si incentrano su una novella di Ludwig Tieck, del 1796, e raccolgono – come si precisa nell'Aggiunta¹⁶ – i nodi portanti di una discussione portata avanti con Walter Benjamin, in una osteria a Marina di Capri:

Mi ricordo di un colloquio che durò fino all'alba su Tieck, su *Der blonde Eckbert*, una novella di Tieck, durante il quale furono sollevate insolite questioni sul contenuto della novella, in parte provocate dall'eccentricità di Benjamin, connesse con il fenomeno del *déjà vu*, con il sentimento che soprattutto i bambini possiedono dinanzi alle cose, cioè "d'essere già stati una volta al mondo"¹⁷.

Di fatto la novella *Il biondo Eckbert*¹⁸ è solo apparentemente una fiaba per bambini. Scritta da Tieck in pieno classicismo tedesco, rappresentò una vera e propria esplosione *ante litteram* di elementi romantici. E questo non solo per la portata dirompente dei motivi che caratterizzano il testo, ma anche per l'irruzione dell'"orrorismo", dell'assurdo, in un *plot* che inizialmente si profila come *naiif*¹⁹. Come un fiume in piena, nel racconto tieckiano i segni inquietanti del sogno, del presagio, del mistero travolgono il "sempre uguale" della vita quotidiana, ma soprattutto rivelano il senso della precarietà dell'umano. Il filo rosso che attraversa questo racconto, da molti considerato come l'espressione più compiuta del mondo fantastico di Tieck, è la consapevolezza che il senso dell'esistenza cade fuori dalla capacità di comprensione umana. Ogni qual volta ci si illude di aver colto l'essenza delle cose, ecco che un qualche tratto rimette tutto in discussione, dimostrando come il nostro comprendere sia sempre anche un non-comprendere.

La trama della novella di Tieck non è facile da riassumere, visto che il testo presenta diverse cornici che si aprono e si chiudono. La riporto di seguito, sulla scia del tracciato blochiano. In una sera d'inverno, accanto al caminetto, una donna di nome Bertha, caldeggiata dal marito (il cavaliere Eckbert, protagonista della novella), racconta a un di lui amico, Walther, un segreto della sua giovinezza. Di qui si apre la prima cornice, quella del racconto di Bertha nel racconto. Alla tenera età di otto anni, fuggita dalla

16 Ivi, pp. 23-37. L'Aggiunta è a p. 34.

17 Id., *Marxismo e utopia*, cit., p. 74.

18 L. Tieck, *Il biondo Eckbert*, tr. it. di L. Tofi, Marsilio, Venezia, 2009.

19 Si rimanda alla significativa introduzione di Leonardo Tofi, *Eckbert il folle? Polarità percettive e orizzonti soprasensibili*, in L. Tieck, *Il biondo Eckbert*, cit., pp. 9-27.

miseria e dalla ostilità della casa dei propri genitori, si inoltra in un bosco (metafora dell'errare e dell'orrore). Dopo quattro giorni di fame e di visioni di orrore, allo stremo delle forze, la bambina trova rifugio ai margini della foresta, presso una strana vecchia. Inizia così il suo soggiorno presso la donna, che abita in compagnia di un cane, e di un particolare pappagallo, capace sia di deporre uova contenenti pietre e gemme preziose, sia d'intonare un canto che celebra la "solitudine del bosco (*Waldeinsamkeit*)". Ospite della strana vecchia, Bertha porta avanti il suo percorso di *Bildung*, e conduce anni di vita tranquilla e serena, familiare. La vecchia è contenta, e le dice una frase che sul momento Bertha non comprende: «Sei brava, figlia mia, se continui così le cose ti andranno sempre bene [...] mai prospera chi si allontana dalla retta via»²⁰. Fin qui sembrerebbe profilarsi un percorso morale. Ma a questo punto si accende nell'animo di Bertha il desiderio irrefrenabile di una via di fuga. D'un tratto la felicità della tranquillità non la soddisfa più, e la piccola e modesta casa inizia a non essere più all'altezza dei suoi sogni di riscatto sociale. Un giorno la vecchia si allontana per alcuni giorni, e al congedo Bertha la segue a lungo con lo sguardo, in una sensazione di inquietudine, quasi già sapesse inconsciamente cosa avrebbe fatto di lì a poco. Nel giro di alcuni giorni, sempre più dominata da una smania di conoscere il mondo, alimentata anche dalla lettura di libri, lega l'affezionatissimo cane (di cui non ricorderà più il nome) stretto con la corda a una stanza, e si congeda da lui in lacrime. Lo ricorda con queste parole: «Il cane fece ogni sforzo per seguirmi ma dovette restare lì dove era»²¹. Bertha sfugge dalla vecchia, sottraendole anche il magico e remunerativo pappagallo. Il viaggio di fuga è però costellato per lei da incubi sulle minacce della vecchia, ma soprattutto dal rimorso per il cane abbandonato.

Nel suo peregrinare arriva in un paese che, con una impressione di spavento di cui non sa darsi ragione, riconosce come il suo luogo di origine. Ma Tieck non concede alla protagonista alcun recupero del passato. E infatti nel paese natale Bertha trova tutto cambiato, e la sensazione di irrecusabile estraneità si fa ancor più forte, quando scopre che tanto suo padre, il pastore Martin, quanto sua madre sono ormai morti. Distrutta da questa tragica scoperta, riprende il suo vagare senza meta. Approda infine in una cittadina dove tenta di ricostituire una serenità esistenziale. La sua coscienza è tuttavia infastidita dal continuo canto del pappagallo, che intonando indefesso la nostalgia per la casa (*Heim*), fa affiorare i sensi di colpa nell'anima di Bertha. Per questa ragione, la donna, in un improvviso

20 L. Tieck, *Il biondo Eckbert*, cit., p. 67.

21 Ivi, p. 71.

raptus, lo strangola e lo sotterra nel giardino. Sembra essersi così liberata definitivamente del suo passato, che tuttavia non tarda a farsi valere sotto forma di incubi uditivi che riproducono l'abbaiare incessante del cane e il dolente canto del pappagallo. Nella cittadina Bertha conosce il giovane cavaliere Eckbert, che sposa e con il quale va a vivere in un castello. Si realizza così nella vita di Bertha una netta cesura tra la sua precedente vita di vagabonda – ora rinnegata – e la dimensione di convenzioni sociale, cui la donna è approdata. È a questo punto che si chiude la cornice del racconto della protagonista femminile. Dopo aver sentito il curioso resoconto della vita di Bertha, al momento di congedarsi, Walther stupisce la coppia, mostrando di conoscere il nome del cane della vecchia, *Strohman*, nome che la stessa Bertha dal momento del congedo aveva obliato: «Nobile signora, vi sono grato, posso raffigurarmi in modo vivissimo voi in compagnia dello strano uccello e il modo in cui nutrite Strohman»²². Il giorno dopo, ancora in preda allo sgomento per questa rivelazione (del suo rimosso), Bertha confida a Eckbert: «Sono stata assalita da un orrendo spavento quando mi sono resa conto che un estraneo era venuto in soccorso dei miei ricordi»²³. A partire da questo evento Eckbert inizia a covare una forma di diffidenza nei confronti di Walther, fino a ucciderlo in una battuta di caccia. Rimasto solo, dopo il decesso di Bertha (che si è ammalata, anche a causa dell'orrendo spavento subito, di una malattia mortale), Eckbert stringe amicizia con un giovane, di nome Hugo, al quale confida la sua storia e anche le sue colpe. Ma improvvisamente riconosce nel volto del nuovo amico tratti di Walther, e così, preso dal terrore, fugge in un bosco.

Dopo un periodo di vagabondaggio nelle tenebre e nella solitudine della macchia, s'imbatte nelle figure del passato di Bertha, che appaiono al suo cospetto come i fantasmi del passato. Prima ode il canto del pappagallo, e poi, sul limitare del bosco, trova la capanna e incontra la vecchia che aveva ospitato Bertha. L'anziana donna prima lo scambia per Bertha e gli chiede: «mi riporti il mio uccello, le mie perle e i mio cane?», ma poi gli rivela di essersi già manifestata sotto le spoglie di Walther, e di Hugo. Ma soprattutto rende noto a Eckbert un segreto sconvolgente: Bertha altro non è che la sua sorellastra. È questo un punto molto importante, perché Tieck esplicita in questo passo una fatale rimozione ad opera di Eckbert. Alla domanda del cavaliere: «Perché ho sempre avvertito questo orribile presagio?» la risposta della vecchia è: «perché una volta ne sentisti parlare da tuo padre: egli, per causa di sua moglie, non aveva potuto allevare da sé questa figlia nata

22 Ivi, p. 77. Corsivo nel testo.

23 Ivi, p. 81.

da un'altra donna»²⁴. Questo significa che Eckbert sapeva della esistenza della sorella Bertha, perché da giovane aveva sentito suo padre confidare che da giovane che era stato costretto ad allontanare da casa la propria figlia naturale, e farla educare da un pastore. A questa rivelazione Eckbert cade a terra impazzito, «stordito e confuso sentiva la vecchia parlare, il cane abbaiare e l'uccello ripetere il suo canto»²⁵. Una conclusione che potrebbe essere un inizio e che rappresenta un'eternità dello stesso *déjà-vu*, la realizzazione mitica della sua comprensione bloccata.

Il perno del racconto è chiaramente la frase di Walther, che ora si può rileggere in tutta la sua valenza. Rivela la colpa di Bertha: la sua dimenticanza del cane in un luogo da cui si è allontanata per sempre. Il cagnolino abbandonato è indice di tutte le mancanze, di tutte le azioni interrotte, degli atti mancati. La colpa di Bertha «retroagisce nell'oblio del nome», è omissione dell'azione, mentre la dimenticanza è a sua volta allegoria del tentativo di rimozione del passato. La parola dimenticata segnala, in altre parole, un senso muto, interdetto, latente, o anche un aspetto «non redento», e quindi mai del tutto archiviabile come passato²⁶.

Ma la frase di Walther riporta l'attenzione sulla terribile mancanza di suo fratello Eckbert che ha sposato Bertha, in una rimozione della frase sentita da bambino. La sua colpa è di aver obliato quel che il destino ha riservato a sua sorella. Un fardello reso ancora più grave dal peso morale di aver vissuto nell'incesto²⁷.

Il *déjà-vu* è un riconoscimento incompleto e perturbante, dapprima negato o dichiarato come *jamais-vu* o altro da sé. Con sorprendente anticipo rispetto alla scoperta della psicanalisi freudiana, Tieck incentra la sua opera sull'intreccio indissolubile tra familiare e straniante, tra il proprio e l'estraneo: una polarità che investe irrimediabilmente la propria essenza. Come in uno specchio dell'anima, il protagonista Eckbert produce negli altri la sua colpa rimossa. Non è un caso se alla fine scopre di aver sposato in Bertha sua sorella, consumando così un connubio incestuoso con la propria impura fantasia. Nel *Biondo Eckbert*, Tieck mette in opera una consapevolezza fondamentale: il fatto che l'uomo è un essere più profondo, più perturbato e più perturbante di quanto non si creda. Proprio quando Eckbert si confida con l'amico Hugo per cercare in lui comprensione, entra nella profondità

24 Ivi, p. 91.

25 *Ibidem*.

26 Cfr. E. Bloch, *Volti di Giano*, cit., p. 36.

27 Il connubio tra i due è del resto simbolizzato anche dall'assonanza onomastica dei due nomi, uniti nella radice *Bert*.

del proprio sé, scoprendosi colpevole. È in occasione di questo dialogo che lo smalto sul reale si scheggia, e affiora con tutta la sua veemenza la discrepanza tra l'azione umana e la comprensione: Eckbert si scopre più piccolo di sé stesso, estraneo alla sua più intima natura. Come l'uomo è un enigma incarnato, così la realtà quotidiana si rivela ben più problematica di quanto appaia a uno sguardo superficiale. Nel *Biondo Eckbert*, a segnalare come spesso proprio nella ripetizione della quotidianità si annidi una dimensione estraniante, è il motivo della solitudine nel bosco (*Waldeinsamkeit*), che scandisce il tracciato della novella: «Solitudine nel bosco che mi allietta, domani come oggi, per tutta l'eternità, oh come mi allietta la solitudine nel bosco»²⁸. Non è un caso se questo ritornello infantile, cantato dal pappagallo con una voce stridula e stonata, venga ripetuto con insistenza all'interno del racconto, quasi a monito. Il significato del *merken* sta nel fatto che il percorso tracciato da Tieck nel *Blonde Eckbert* è solo apparentemente circolare, mentre di fatto è invece caratterizzato da punti di svolta. Il racconto di Bertha in prima persona (il racconto interno) è infatti collocato all'interno di una cornice, i cui fuochi sono costituiti da un preambolo e da un prologo. Ma – al di là di una lettura basata sulla rigida demarcazione tra cornice e racconto in prima persona – sussistono almeno altre due possibili letture prospettiche. È infatti si può attraversare la novella seguendo un sistema binario, o anche sulla scia dei tre punti di fuga che la trama presenta. Ma quali che siano le coordinate scelte per approcciare il testo, il binomio estraneo-familiare ne resta la traccia fondamentale: una polarità che affiora in diversi ambiti del racconto. Resta ancora da sottolineare come i confini tra i diversi *topoi* della novella non siano affatto rigidi; si tratta semmai – per dirla con Bloch – di cornici mobili, che, come nel sogno, improvvisamente scompaiono, per poi altrettanto repentinamente riaffiorare.

I due archi narrativi della novella hanno la funzione di mettere in corto circuito il passato (non del tutto elaborato) e il presente, il reale e il possibile. Lo stesso accade per i due poli del familiare e perturbante, che si scambiano continuamente le maschere: «l'elemento del quotidiano e quello del meraviglioso incessantemente si combinano e si confondono per poi di nuovo disaggregarsi»²⁹. Almeno su un punto Benjamin e Bloch devono essersi trovati in accordo: è nella dialettica pendolare e onirica tra il presente vissuto e il passato sommerso, tra la memoria e l'oblio, che si esprime il tratto più autentico e più attuale della novella di Tieck.

28 Ad esempio L. Tieck, *Il biondo Eckbert*, cit., pp. 59, 75, 89.

29 Cfr. L. Tofi, op. cit., p. 13.

3. Poco sappiamo della lettura che, in quella notte a Marina di Capri, Benjamin aveva dato del *Blonde Eckbert*. La sua voce si confonde con quella di Bloch, che, assumendosi l'onere e l'onore della testimonianza, riporta la discussione. Scopriamo però dall'epistolario, che Benjamin aveva intenzione di scrivere qualcosa su questa novella. Questa "dichiarazione di intenti" è affidata a una lettera indirizzata all'amico Gerhard Scholem, e datata 20-25 maggio 1925: «Voglio offrire alla Bremer Presse, per il prossimo numero della sua rivista un lavoro sul *Blonde Eckbert* di Tieck, che intendo scrivere – probabilmente una cosa di poche pagine»³⁰. Di queste poche cartelle non ci resta che un accenno, contenuto nella cornice più ampia di un commento all'opera di Kafka: «Nel profondo racconto di Tieck, *Il biondo Eckbert*, il nome di un cagnolino – Strohm – è la cifra di una colpa enigmatica»³¹.

Se Bloch legge *Il biondo Eckbert* come una manifestazione letteraria del *déjà-vu*, Benjamin invece vede nella stessa novella il «*locus classicus*» della teoria dell'oblio³². È in questa stessa cornice tematica che troviamo un motivo benjaminiano fondamentale: «La dimenticanza riguarda sempre il meglio, perché riguarda la possibilità della redenzione»³³. In altre parole «Non dimenticare il meglio [*Vergiss das Beste nicht*]»: è questo il motto che Benjamin mutua dai fratelli Grimm, e che elegge a manifesto della sua indagine³⁴. Per lui il "dimenticato" si deposita soprattutto nel mondo degli animali: nel cagnolino Strohmian di Tieck, e in quell'affollatissimo bestiario che è la letteratura di Kafka.

Del resto, per Benjamin, tutta l'opera di Kafka è una variazione sulla questione della dimenticanza: «La scrittura di Kafka è piena di configurazioni dell'oblio, della muta preghiera di farci infine ricordare»³⁵. Ma queste

30 W. Benjamin, *Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1966, tr. it. A. Marietti e G. Backhaus, *Lettere 1913-1940 (raccolte e presentate da G.G. Scholem e T.W. Adorno)*, Einaudi, Torino, 1978, p. 118.

31 Questo passo di Benjamin si trova all'interno di quel bel capitolo di *Angelus Novus* dedicato a Kafka. Cfr. Benjamin, *Angelus Novus*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1955, tr. it. a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995 (prima ed. 1962), p. 297.

32 Sono le parole usate da Benjamin nella lettera ad Adorno del 7 maggio 1940. Cfr. W. Benjamin, *Lettere*, cit., p. 400.

33 Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 285.

34 È questo anche il titolo di un efficace lavoro sulla questione del *déjà vu*, incentrato proprio sulla novella di Tieck: Roberta Malagoli, «*Vergiss das Beste nicht*». *Déjà vu, memoria e oblio in Walter Benjamin*, in «Annali di Ca' Foscari» (Venezia), XXVII, 1-2 (1988), pp. 247-279.

35 Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus*, cit., p. 297.

forme della dimenticanza rivelano una interna stratificazione e ritrovano nella dimensione bestiale il loro “contenuto sedimentato”. Con le parole di Benjamin: «Il dimenticato [...] non mai puramente individuale. Ogni oggetto particolare di oblio si confonde col dimenticato della preistoria, entra con esso in combinazioni innumerevoli, cangianti, incerte [...]»³⁶. Come nel sogno, così nell'oblio le cose sono deformate e irriconoscibili (un esempio per tutti è l'Odradek)³⁷. A rendere particolarmente sfumati e rarefatti i confini del reale è la dimensione di opacità che si cela dietro le cose, un che di obliato che ci impedisce di riconoscerle nella loro identità. Questa dimensione di oblivione attraversa, secondo Benjamin, tutta la letteratura di Kafka. Non è un caso se nel *Castello* quando un personaggio deve dire qualcosa a K. lo fa come se questo avesse dimenticato, e quindi dovesse ricordargli qualcosa. C'è dell'altro. Benjamin non manca di aggiungere che la proprietà fondamentale dell'oblio di Kafka è quello di voler dimenticare se stesso. Una tensione che non può mai essere risolta, giacché è al fondo stesso del nostro ricordare, precede la memoria e, come in un passo incrociato, la fonda e la distrugge. Si tratta di un oblio che non riguarda affatto qualcosa di passato, ma che si nasconde dietro ogni ricordo determinato, e che anzi lo rende possibile.

Del resto tutta l'opera di Kafka si edifica su una verità che è già, sempre, anche non-dimenticanza. Se la figura di Bertha in *Tieck* ha rimosso il nome del cagnolino, i personaggi kafkiani – come illustra il caso K. – obliano se stessi, scordano la loro origine, dimenticano la dimenticanza stessa. Per questa ragione, proprio sulla traccia di un oblio sommerso, chiedono incessantemente, domandano infaticabilmente, cercano senza tregua. Ma il loro errore sta nella pretesa di voler sapere e ricordare tutto. Niente di più lontano dalla prospettiva di Kafka, per il quale la memoria si costruisce proprio come la sua “muraglia cinese” nell'omonimo racconto, ovvero sul-

36 Ivi, p. 296

37 Come noto, è nei *Passages* che Benjamin stabilisce una connessione tra il ricordo e il risveglio. Mi riferisco particolarmente ai due passi che cito di seguito: «ciò che Bloch definisce l'oscurità dell'attimo vissuto, non è nulla di diverso da quel che qui va assicurato sul piano della storicità, e collettivamente. C'è un sapere “non ancora cosciente” di ciò che è stato, la cui estrazione dalla superficie ha la natura del risveglio» (W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982, tr. it. di R. Solmi et al., a cura di R. Tiedemann e di E. Ganni, *I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino, 2002 (prima ed. 2000). Ancora nello stesso testo si legge: «Struttura dialettica del risveglio: ricordo e risveglio sono strettamente affini. Il risveglio è cioè la svolta copernicana e dialettica della rammemorazione. È un capovolgimento dialettico straordinariamente composito dal mondo del sognatore al mondo dei desti» (ivi, p. 972).

le falle, su buchi, sui vuoti di memoria. In questo senso l'opera kafkiana espone l'incapacità di cogliere il tutto, così come l'impossibilità di raggiungere anche il villaggio più vicino, o di ricordare l'evento più prossimo. Quel che resta ai protagonisti della sua poetica sono solo brandelli di una totalità ormai definitivamente perduta. È quanto si legge in un aforisma dei Quaderni in Ottavo: «Debolezza della memoria [...] solo frammenti di un tutto»³⁸. Così nella interpretazione di Kafka, Prometeo, icona incontrastata dell'*homo faber*, ha voluto evitare il mondo, ha cercato di tenersi lontano dalle sofferenze umane, e per questo si è condannato a quell'unico dolore che poteva evitare. Per Kafka sono infatti la sofferenza e il castigo a dare un significato alla propria condizione terrena. Chi si rifiuta di vivere il dolore (e quindi la vita), si condanna a essere dimenticato dagli uomini e dagli dei. È quanto si legge in una delle quattro versioni della leggenda di Prometheus (1918):

Di Prometeo riferiscono quattro leggende. Secondo la prima, poiché aveva tradito gli Dei per gli uomini, fu incatenato al Caucaso, gli dei mandavano aquile a divorargli il fegato che sempre nuovamente ricresceva. Secondo la seconda, Prometeo per i dolori dei colpi di becco si addossò sempre più alla roccia fino a diventare una sola cosa con essa. Secondo la terza, nei millenni il suo tradimento fu dimenticato, dimenticarono gli dei, le aquile, lui stesso. Secondo la quarta ci si stancò di lui che non aveva più ragione di essere. Si stancarono gli dei, si stancarono le aquile, la ferita – stanca – si richiuse [...] Restò l'inesplicabile montagna di roccia [...] La leggenda tenta di spiegare l'inesplicabile. Poiché essa nasce da un fondo di verità, deve a sua volta per forza finire nell'inesplicabile³⁹.

Non c'è dubbio: per Kafka ciò che sopravvive alla potenza corrosiva del tempo – al tradimento, al dolore e alla ferita come testimonianza, all'oblio e alla stanchezza – è quella «inespugnabile montagna di roccia», meta-

38 Fr. Kafka, *Tagebücher*, Schocken Verlag, Berlin, 1935; *Gespräche mit Kafka*, Fischer, Frankfurt a.M., 1951, tr. it. a cura di E. Pocar, *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano, 1972, p. 708. Su questo punto cfr. anche G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1999, pp. 188-217, in particolare pp. 204-207.

39 Fr. Kafka, *Erzählungen und kleine Prosa*, Schocken Verlag, Berlin, 1935, tr. it. in Id., *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, p. 390. Per questa lettura si rimanda alle osservazioni di Michele Cometa, in *Obliosa memoria. Sulla reciprocità di ricordo e dimenticanza nella letteratura*, in F. Fiorentino (a cura di), *Figure e forme della memoria culturale*, Quodlibet, Macerata, 2011, pp. 31-44, in particolare pp. 38-43.

fora di una verità inatingibile, imperscrutabile e tuttavia inevitabilmente da ricercare. Ma questo è anche il compito di quella letteratura che, non dimentica della parte migliore del mondo, tenta di avvicinarsi all'essenza nascosta e irraggiungibile⁴⁰.

40 Cfr. G. Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino, 1984, p. 226.