



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

FORME DEL SACRO

a cura di Raul Calzoni
ottobre 2010

RAUL CALZONI

San Giorgio e gli angeli.

Figure della redenzione e della dannazione nell'opera di
W.G. Sebald

Chi, s'io gridassi, mi udrebbe mai dalle sfere
degli angeli? E se pure d'un tratto
uno mi stringesse al suo cuore: perirei della sua
più forte esistenza. Poiché del terribile il bello
non è che il principio, che ancora noi sopportiamo,
e lo ammiriamo così, ché quieto disdegna
di annientarci. Ogni angelo è tremendo.
E così mi trattengo e serro in gola il richiamo
dell'oscuro singulto. Ah, di chi sappiamo
giovarci? D'angeli no, e neppure di uomini
e gli scaltri animali hanno certo sentore
che non siamo giusto di casa, sicuri,
nel mondo esplicato.
(Rilke 1994: 55)

L'angelo apostrofato da Rainer Maria Rilke nell'abbrivio della *Prima elegia duinese* rappresenta un'istanza sublime, tremenda e inaccessibile che, nella sua perfezione, incarna senza residuo l'archetipo del vero poeta. In altri termini, come ricorda Martin Heidegger in una lettura ormai canonica di questa figura della redenzione nell'opera dello scrittore praghese: "l'angelo delle *Elegie* è quella creatura in cui appare già compiuto quel rivolgimento del visibile nell'invisibile che noi ci sforziamo di attuare. L'angelo delle *Elegie* è



Fig. 2: Peter Vischer il Giovane, *Reliquario di San Sebald*, 1519.

(Sebald 2001: 81). Perciò ne *Gli anelli di Saturno*, dopo avere ripercorso le tappe principali della biografia del Santo, non senza riferire dei miracoli da egli compiuti, l'io narrante si sofferma sulla stele funeraria di peltro che “nel maggio del 1507, il patriziato di Norimberga” fece realizzare dal fabbro Peter Vischer per il “principe celeste San Sebald[o]” (Sebald 2001: 82). Di questo monumento, tutt'oggi conservato nella chiesa consacrata al patrono di Norimberga [Fig. 2], è fornita una densa descrizione che, non a caso, insiste sul fatto che essa rappresenti “l'intera storia cosmica della salvezza” (Sebald 2001: 82) attraverso l'interazione di elementi iconografici cristiani e pagani:

legrinaggio in Inghilterra, narrato ne *Gli anelli di Saturno*. Qui Sebald riferisce della vita e delle inquiete peregrinazioni del Santo attraverso l'Europa, il cui percorso non solo si sovrappone a quello dell'autore per quanto concerne le nazioni che attraversa, ovvero l'Inghilterra, l'Italia e la Germania, ma pure per la ragione che spinge Sebald(o) prima e W.G. Sebald poi a raggiungerle: “un profondo sconforto sul valore della vita”

Nel giugno del 1519, concluso il lavoro durato dodici anni, il monumento – pesantissimo, alto quasi cinque metri, sostenuto da dodici chioccioline e quattro delfini a ricciolo – che rappresenta l'intera storia cosmica della salvezza, viene collocato nel coro della chiesa dedicata al patrono della città. Sullo zoccolo del cippo funerario si affollano fauni, sirene, creature fantastiche e animali di ogni specie immaginabile attorno alle quattro virtù cardinali in effigie femminile: Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza. Sopra di loro si vedono le figure del mondo mitologico – Nimrod il cacciatore, Ercole con la clava, Sansone con la testa d'asino e il dio Apollo tra due cigni, nonché raffigurazioni del miracolo del ghiaccio, della distribuzione del cibo agli affamati e della conversione dell'eretico. Poi vengono gli apostoli, con i relativi strumenti del martirio e gli emblemi, e sulla cima la città celeste dalle tre guglie con le sue innumerevoli dimore, Gerusalemme, la sposa agognata, il rifugio di Dio tra gli uomini, il simbolo di un'altra, di una nuova vita. E nella parte più interna del loculo fuso in un solo pezzo e circondato da ottanta angeli, in uno scrigno coperto di lamine d'argento, riposano le ossa del mirabile defunto, precursore di un'epoca in cui le lacrime ci verranno asciugate dagli occhi e in cui non ci saranno più né dolore né sofferenza né affanno. (Sebald 2001: 82-84)

Nell'*ékphrasis* della stele è contenuta la commistione fra sostrato mitologico e cristiano che soggiace all'impianto narrativo e lirico di Sebald rielaborato con l'intento di trovare, attraverso la tradizione e l'evocazione del passato, una via di salvezza per l'umanità condannata a vivere nel culto del progresso e della tecnica, ovvero in un mondo che ha perso qualsiasi contatto con il divino e con la natura. La descrizione del monumento richiama, inoltre, un ulteriore tema della scrittura sebaldiana: la città celeste, Gerusalemme, a cui l'umanità dovrebbe trovare un sentiero per tornare, compiendo un pellegrinaggio di redenzione dalla sofferenza alla quale si è condannata nel Novecento attraverso “la crescita illimitata dell'industria” che, come si legge in *Secondo natura*, ha reso

[...] Manchester
 la città prodigio
 dei tempi moderni,
 una Gerusalemme celeste,
 il cui valore la sola filosofia
 sa misurare.
 (Sebald 2009: 88)

La commistione di elementi pagani e cristiani caratterizza l'intera opera di Sebald ed è grazie ad essa che egli, attraverso un metodo associativo, è stato in grado di attraversare con i suoi testi la memoria culturale europea riattivando sostrati mitici nella contemporaneità. In questo contesto, non stupisce quindi che San Giorgio assuma nell'opera dello scrittore gli attributi dell'Orfeo rilkiano, poiché si carica di una duplicità semiotica la quale, da un lato, lo innalza a simbolo del poeta e, dall'altro, sancisce l'appartenenza dell'uomo al regno terreno dell'eterna espiazione, ribadendo con la sua presenza la condanna dell'essere umano contemporaneo a vivere il dramma dell'escatologia rovesciata (Calzoni 2005: 91-108). Significativa appa-

re, a tale proposito, pure la circostanza che nella sua opera narrativa e lirica, la figura di San Giorgio sia offerta da Sebald come allegoria di una condizione esistenziale e, con un chiaro riferimento al proprio secondo nome (W.G. sta per Winfried Georg), come personale modello di poetica. Basterà pensare, ancora, all'incipit della prima lirica di *Secondo natura*, che dipinge con le parole dinanzi agli occhi del lettore una pala del Trittico di Lindenhardt di Grünewald [Fig. 3] per sottolinea-



Fig. 3: Matthias Grünewald, *San Giorgio*, particolare del Trittico di Lindenhardt, 1503.

re il ruolo del Santo uccisore del drago come ispiratore della poetica sebaldiana:

Chi nella parrocchiale di Lindenhardt
 accosta le ante dell'altare
 e rinserra nella loro dimora
 le lignee figure intagliate,
 vedrà sul pannello sinistro
 San Giorgio venirgli incontro.
 È lì in primo piano verso il bordo,
 d'un palmo di mano sovrasta il mondo
 e già si dispone a varcare
 la soglia della cornice. Georgius Miles,
 uomo dal torso di ferro, bombato e di metallo
 il petto, capelli d'oro rosso e lineamenti argentei,
 femminei. (Sebald 2009: 13)

L'*ékphrasis* del San Giorgio grünewaldiano non è certo stata posta casualmente in apertura del poema, bensì fornisce al lettore una prospettiva dalla quale avvicinarsi al trittico lirico: il Santo è ritratto dal pittore e descritto da Sebald nell'attimo segnatamente rilkiano in cui sta per "varcare / la soglia della cornice". Fuor di metafora, San Giorgio viene colto qui nel momento in cui sta per lasciare la contingenza, il mondo e il visibile per spiccare il volo verso il trascendente, l'aldilà e l'invisibile. Emerge così la valenza di mediatore del Santo fra due realtà: quella della dannazione terrena, magistralmente riprodotta da Grünewald nel suo dipinto, e quella della salvezza ultraterrena, della quale hanno solo sentore i contadini e i malati raffigurati sulla pala dell'altare. La sovrapposizione con l'Orfeo rilkiano appare con ciò evidente, ma particolarmente significativo è pure il fatto che la similitudine fra il mitico cantore e il Santo non sia solo un retaggio della lirica del praghese. Anche nell'agiografia cristiana, San Giorgio rileva i contrassegni dell'Orfeo pagano, poiché al pari del cantore egli avrebbe visitato il regno dei morti e vi sarebbe ritornato. Più precisamente, in carcere, il *miles*



Fig. 4: Statua di San Giorgio a Wertach.

sebaldiana ha contribuito in modo decisivo la cattolica Baviera, nella quale lo scrittore nacque nel 1944. Essa ha fornito a Sebald il bacino di immagini sacre che riemerge con insistenza dalle sue opere liriche e narrative. Così, ad esempio, lo scrittore ricorda in *Vertigini* gli anni della propria infanzia trascorsa a Wertach, con una sottolineatura relativa a San Giorgio che rende evidente l'importanza di questa figura di transito fra il regno dei morti e quello dei vivi nella sua vita e nella sua opera: "La strada di casa passava davanti all'abitazione del maestro e quella del cappellano, lungo il muro del cimitero, al termine del quale San Giorgio trafiggeva senza posa, con una lancia, le fauci del drago steso ai suoi piedi" (Sebald 2003: 212) [Fig. 4].

gloriosus del Cristianesimo avrebbe ricevuto la visita di Dio, il quale gli predisse sette anni di tormenti, tre volte la morte e altrettante la risurrezione. Anche secondo le leggende successive relative al megalomartire della Chiesa cattolica, fra cui la più celebre è quella Aurea composta dal vescovo di Genova Jacopo da Varagine nel Duecento, San Giorgio morì e risuscitò tre volte. Nella sedimentazione della valenza ermetica assunta da San Giorgio nella poetica

A fronte di analogie con la tradizione, nei rimandi sebaldiani alle raffigurazioni di San Giorgio, e come vedremo degli angeli, è sempre presente un residuo che non si lascia facilmente incanalare nell'agiografia e nell'angelologia cristiane. San Giorgio assume infatti nell'opera dell'autore i tratti di un Orfeo cristianizzato, ma al contempo si manifesta come sacralizzazione dello Hermes psicopompo della tradizione classica (Violi 2008: 29-39) e del Gilgamesh della mitologia sumera. Così, San Giorgio si innalza a metafora dello scrittore, il quale non solo cerca di dominare al pari del Megalomartire il drago, ma al contempo si rende mediatore fra il mondo del visibile e quello dell'invisibile, cercando di opporsi alla "logica della storia", la quale è "distruttiva come gli uomini che produce; e dovunque tende la sua forza di gravità, riproduce l'equivalente del male passato" (Adorno 1994: 47). Il drago stesso, nell'allegoresi cristiana simbolo del male e di Lucifero, divora secondo la tradizione agiografica i figli degli abitanti della città che San Giorgio, uccidendolo, libera. Esso appare però anche nella tradizione tedesca dei *Nibelunghi* in qualità di custode del tesoro di Sigfrido, ossia dell'immortalità. In filigrana è, con ciò, possibile cogliere il valore emblematico dell'immagine del Santo, patrono d'Inghilterra, nell'opera sebaldiana: egli è depositario della volontà dell'autore di opporsi attraverso la scrittura all'oblio, ottenendo grazie a quest'ultima l'immortalità delle storie individuali di cui riferisce, altrimenti condannate dalla *Storia naturale della distruzione* (Sebald 2004) a cadere nell'abisso di un'oscurità che "non si dirada, anzi si fa più fitta al pensiero di quanto poco riusciamo a trattenere, di quante cose cadano incessantemente nell'oblio con ogni vita cancellata, di come il mondo si svuoti per così dire da solo, dal momento che le storie, legate a innumerevoli luoghi e oggetti di per sé incapaci di ricordo, non vengono udite, annotate, o raccontate, ad altri da nessuno" (Sebald 2002: 31). Il fatto che il drago di San Giorgio rappresenti, se non l'oblio *tout court*, un nemico da sconfiggere per preservare dall'oblio la memoria delle esistenze individuali, è testimoniato dalla descrizione offerta da Sebald in *Vertigini* dell'affresco del Pisanello, intitolato *San Giorgio e la*



Fig. 5: Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, 1436-38.

Principessa [Fig. 5] custodito nella Chiesa veronese di Sant'Anastasia, in cui si vede "chiaramente San Giorgio, mentre s'appresta ad affrontare il drago e prende congedo dalla principessa. Della metà sinistra del dipinto è rimasto solo il mostro alquanto sbiadito con due piccoli della covata, ancora senza ali. Ossa e scheletri, resti di creature umane e di animali sacrificati per placare gli appetiti del drago, sono sparsi all'intorno" (Sebald 2003: 74). Nel drago sono condensate le valenze distruttive dell'oblio che rappresenta l'esito della logica della storia, come Sebald ci comunica nel secondo racconto de *Gli emigrati*, in cui si esplicita l'impossibilità di far fronte alla distruzione e al silenzio in cui ogni cosa è destinata per natura a sprofondare:

la scrupolosità con cui, negli anni successivi allo sterminio, costoro hanno taciuto, tenuto nascosto e, come talvolta mi pare di pensare, davvero dimenticato tutto, è in fondo solo il rovescio della sottile

perfidia con cui, ad esempio, il proprietario del caffè Schöferle di S. si rivolse alla madre di Paul, la quale si chiamava Thekla e per qualche tempo aveva calcato le scene del teatro stabile di Norimberga, per farle notare che la presenza di una signora sposata con un uomo di padre ebreo sarebbe potuta risultare sgradita alla sua rispettabile clientela, sicché la pregava con la massima cortesia, questo è ovvio, di astenersi dal frequentare quotidianamente il suo locale. Non mi stupisce, disse Mme Lindau, non mi stupisce affatto che lei sia rimasto all'oscuro delle bassezze e delle meschinità cui fu esposta una famiglia come quella dei Bereyter in un miserabile paesucolo quale era allora S., e quale continua a essere oggi, nonostante il cosiddetto progresso; non mi stupisce, perché rientra nella logica dell'intera storia. (Sebald 2007: 60-61)

Evidente, dunque, il ruolo di mediatore fra oblio e memoria che Sebald intende assumere grazie alla (ri)scrittura della parabola esistenziale di individui che, se non sono una proiezione dell'io autoriale come nel caso di *Vertigini*, de *Gli anelli di Saturno*, de *Gli emigrati* e di *Austerlitz*, sono ciascuno in modo differente testimoni delle "tracce di sofferenza che [...] attraversano la storia con infinite linee sottili" (Sebald 2002: 20).

Pure le immagini angeliche, di cui l'autore si avvale lungo la sua intensa opera, sono spurie, poiché contaminate dal mito classico e dalla tradizione orientale che corroborano, in particolare nel caso degli angeli, un'ermeneutica del sacro volta a smascherare costantemente la desolazione dell'esistenza umana, più che assolvere al compito di annunciare una possibilità di riscatto. Questa peculiarità degli angeli sebaldiani emerge chiaramente dal racconto *All'estero* contenuto in *Vertigini*, in cui le *ékphrasis* di alcune tele del Tiepolo e di affreschi di Giotto e Pisanello, scardinando le coordinate spaziali e temporali dell'epoca in cui sono stati realizzati, si innalzano a rappresentazione delle catastrofi naturali del secondo Novecento. Ad esempio, nell'ottobre del 1980, quando l'io narrante giunge da Vienna in Friuli per iniziare il viaggio in Italia di cui il racconto riferisce, sono ancora visibili le distruttive conseguenze del



Fig. 6: Giambattista Tiepolo, *Santa Tecla libera Este dalla peste del 1630*, 1759.

sissima che nel 1976 colpì la regione e per descrivere le quali Sebald si richiama alla pala 1759 del Tiepolo, custodita nel duomo di Este e intitolata *Santa Tecla libera Este dalla peste del 1630* [Fig. 6]:

Il Friuli, dissi tra me – e subito pensai, com'era naturale, alla sciagura abbattutasi pochi mesi prima sulla regione. A poco a poco l'alba riportava vagamente alla luce cumuli di terra rimossa, spezzoni di roccia, edifici crollati, discariche di macerie e di pietrisco, e qua e là piccole tendopoli. Rarissime le luci accese nell'intera zona. Le nuvole basse, che sbucavano dalle vallate alpine si allargavano al di sopra di quell'area devastata, si associarono nella mia immaginazione a un dipinto del Tiepolo di fronte al quale mi ero spesso fermato a lungo. Raffigura la cittadina di Este che, funestata dalla pestilenza, è ancora lì apparentemente indenne nella pianura. Lo sfondo è costituito da una catena di montagne con una vetta fumante. La luce che si diffonde sul quadro sembra dipinta attraverso un velo di cenere. Si sarebbe quasi indotti a credere che sia stata questa luce ad attirare gli uomini fuori dalla città, in aperta campagna, là dove, dopo essersi per un po' aggirati vacillando, vennero stroncati dal contagio che già ne aveva minato gli organismi. In primo piano, al centro del dipinto, giace una

madre morta di peste, il figlio ancora vivo tra le braccia. Sulla sinistra, in ginocchio, santa Tecla, nell'atto di intercedere per gli abitanti della città, il viso levato verso l'alto, dove le schiere celesti attraversano l'aria e, a chi sa indirizzare il proprio sguardo, danno un'idea di ciò che accade al di sopra delle nostre teste. Santa Tecla, prega per noi, sì che contagio maligno e morte repentina non ci abbattano, e ogni assalto del Male sia a noi misericordiosamente risparmiato. Amen. (Sebald 2003: 54-55)

Michael Niehaus ha rilevato a proposito di questo passo di *Vertigini*, che qui “Sebald descrive cosa accade nel monumentale dipinto in termini di una profana storia naturale della distruzione, un'interpretazione che è supportata dall'associazione con il recente terremoto” (Niehaus 2007: 49). Cosa accade, però, “al di sopra delle nostre teste” e quali strumenti ha l'uomo a disposizione per interpretare i segni del cielo? Costantemente alla ricerca di una parola illuminante, capace di “squarciare il velo della cataratta” (Sebald 2003: 190) che divide il regno dei vivi da quello dei morti, Sebald si avvale delle raffigurazioni sacre, come quella della Santa Tecla del Tiepolo, per trovare quel punto di convergenza fra umano e trascendente, grazie al quale giungere al segreto ultimo dell'essere e penetrare nel regno dell'invisibile. Perciò la prosa dello scrittore si concentra sovente sull’“attimo che precede la catastrofe” (Sebald 2003: 76), della quale gli esseri celesti sono annunciatori, testimoni e infine silenti spettatori.

Testimone di un'epoca in cui ogni possibilità di redenzione e di conoscere quanto accade “sopra le nostre teste” è preclusa, Sebald ritorna alla pittura degli antichi maestri per (ri)scoprire un contatto primigenio con il divino, capace di dischiudere una possibilità di riscatto per un'umanità ormai condannata alle fiamme eterne della distruzione. Ciò perché, come già emerso, secondo lo scrittore, è stato l'uomo stesso a condannarsi alla perdizione, non solo rinnegando il divino, ma perpetrando, attraverso un dissennato impiego della tecnologia, crimini e delitti che hanno impresso sull'umanità il segno indelebile della colpa.

Grava infatti, sull'intera opera di Sebald, un monito rivolto all'uomo contemporaneo, affinché assuma piena consapevolezza e responsabilità di essersi affrancato dalla natura e dal divino, perpetrando in particolare nel Novecento un'indiscriminata e programmata "opera di distruzione" (Sebald 2004: 17) dei fondamenti etici universali, il cui esito più aberrante è stato l'annientamento di milioni di ebrei nelle camere a gas dei campi di concentramento nazisti. Da questo senso di colpa germina la ricerca sebaldiana di una possibile via di redenzione per l'umanità, sebbene l'autore sia conscio che essa sia ormai impossibile da percorrere. Per richiamare qui una suggestiva immagine poetica elaborata da Heinrich von Kleist nel 1810 si potrebbe sostenere che per noi, come per i personaggi di Sebald, "il paradiso terrestre è sprangato e il cherubino è alle nostre spalle; dobbiamo fare il viaggio intorno al mondo e vedere se non sia aperto dietro, da qualche parte" (Kleist 1986: 34). Perciò i testi dell'autore ci raccontano di viaggi, intrapresi nel tentativo di pervenire a un varco fra mondo terreno e ultraterreno. L'uomo, destinato a vivere in un limbo terreno, non pare però troverà redenzione, come testimonia nel quarto racconto di *Vertigini*, intitolato in italiano *Ritorno in patria*, l'esplicito riferimento a "libri devozionali del Seicento e del primo Settecento, corredati da illustrazioni talora assai crude dei castighi che toccheranno a noi tutti" (Sebald 2003: 198).

Se l'umanità è condannata a vivere compiendo un'eterna peregrinazione, che peraltro ricorda il destino dell'ebreo errante, nella speranza di trovare una via di redenzione (Kilbourn 2006), lo stesso Sebald intraprende con la sua opera percorsi che lo conducono sulle tracce della sofferenza del passato, perché dal confronto con i testimoni di quest'ultima sia possibile dare voce al "silenzio infinito" (Sebald 2003: 205) che avvolge l'esistente.

Sono partecipi di questo angoscioso silenzio anche gli angeli di Sebald che non annunciano liete novelle, ma si limitano a guardare dall'alto degli affreschi le sciagure dell'umanità, come avviene emblematicamente durante la visita alla Cappella degli Scrovegni. A

Padova, Sebald entra in contatto con i quaranta affreschi di Giotto, fra le cui fonti è da annoverare anche la *Leggenda aurea* di San Giorgio, i cui temi dominanti sono, ancora, la salvezza dell'uomo e la ricerca di una via di riconciliazione con il divino. Non stupisce dunque l'interesse di Sebald per gli affreschi giotteschi che in *Vertigini* ripropongono dinnanzi agli occhi del lettore la problematica della "storia sacra" che "diventa storia umana", in particolare laddove nella Cappella l'artista ha dipinto "il Giudizio Universale, l'approdo del futuro, la fine del mondo e del tempo, l'ottavo giorno" (Pisani 2008: 147). L'*ékphrasis* che Sebald ci offre della scena

"Gesù viene deposto dalla croce per la sepoltura" [Fig. 7 – Fig. 8] di quest'opera è estremamente concisa, eppure veicola con precisione la contrizione e la compassione degli angeli raffigurati per il dolore sofferto dall'uomo sulla terra:

Quando poi – sfuggito alla calura, che quel giorno incombeva fin dalle prime ore del mattino sulla città – mi ritrovai davvero all'interno della cappella davanti agli affreschi, disposti in quattro file dal corni-



Fig. 7: Giotto di Bondone, *Lamento sul Cristo morto*, 1304-06.

Fig. 8: Giotto di Bondone, *Angelo*. Particolare della fig. 7.

cione sino al pavimento, ciò che più di ogni altra cosa mi lasciò stupefatto fu il muto lamento che gli angeli, sospesi al di sopra della nostra infinita miseria, levano da quasi settecento anni. Un lamento di cui si poteva udire l'eco nel silenzio della cappella. Quanto agli angeli, poi, avevano a tal punto le sopracciglia serrate nel dolore da suscitare l'impressione che i loro occhi fossero cuciti. E le ali bianche, pensai tra me, con qualche pennellata di verde veronese chiaro, non sono forse la cosa più straordinaria che si possa immaginare? *Gli angeli visitano la scena della disgrazia*: con queste parole sulle labbra tornai – attraverso il frastuono del traffico – alla stazione [...]. (Sebald 2003: 82)

L'espressione "*Gli angeli visitano la scena della disgrazia*" appare in italiano e in corsivo nella versione originale del testo e ad essa fa eco, riportata sempre nella nostra lingua, l'esclamazione tratta dall'*Aida* di Giuseppe Verdi che l'autore inserisce nel flusso narrativo, nel momento in cui riporta una sua conversazione con Salvatore, un melomane al quale Sebald affida in *Vertigini* il compito di veicolare la propria concezione "catastrofica della storia universale" (Barzilai 2007: 73). Il singolare personaggio, con molta probabilità un'allucinazione dell'autore e il cui nome riporta sulla tracce della redenzione, spiega al suo interlocutore di non avere mai partecipato a una rappresentazione dell'opera verdiana dell'Arena, ma di avere scelto di starsene seduto "fuori in piazza Bra, dove non si sente nulla dell'opera. Né gli strumenti dell'orchestra, né il coro, né le voci dei cantanti. Ascolto per così dire, un'opera silenziosa. *La spettacolosa Aida*, una notte fantastica sul Nilo, film muto dei tempi precedenti la grande guerra" (Sebald 2003: 122-123). Completamente assorto nel passato, quasi che la storia si sia interrotta per lui con la prima guerra mondiale, Salvatore è l'ultimo superstite di un mondo non corrotto dalla tecnica; con ciò, egli veicola la sensazione che la redenzione non sia stata più possibile, per l'uomo, dopo lo scoppio del primo conflitto mondiale. La reiterazione della data 1913 nel testo rivela, così, quale è il termine *post quem* la salvezza è stata definitivamente preclusa all'uomo, mentre l'identità

che Salvatore rileva fra le scene e i costumi dell'*Aida*, che vengono oggi impiegati all'Arena, e quelli "ideati nel 1913 da Ettore Fagioli e Auguste Mariette per l'inaugurazione del festival" (Sebald 2003: 123), gli fornisce un'occasione per esplicitare una concezione della storia segnatamente sebaldiana: "Si potrebbe presumere che il tempo non sia passato, benché la storia si stia ormai avviando verso la propria fine. A volte ho davvero l'impressione che l'intera società si trovi ancora nel teatro lirico del Cairo per festeggiare l'inarrestabile Progresso" (Sebald 2003: 123).

Emerge qui, in tutta la sua drammatica evidenza, l'elevazione nella modernità del progresso a divinità, il cui culto ha condotto l'uomo ad allontanarsi dal divino. Al contempo, l'affermazione depone a favore dell'interpretazione di Salvatore come depositario dell'estrema possibilità di salvezza, la quale risiederebbe nell'abbandono della falsa idolatria del progresso e, quindi, della tecnica. La circostanza che quest'ultima non possa che avere come esito la distruzione del creato e di qualsiasi possibilità per l'individuo di trovare una via di salvezza, si trova d'altronde esplicitata in *Storia naturale della distruzione*, quando Sebald sottolinea che "la forma pianificata della distruzione (conseguenza [...] dello sviluppo dei rapporti di produzione industriale) sembra ormai pressoché incapace di giustificare il principio di speranza" (Sebald 2003: 69). Di fatto, il mondo della salvezza possibile si è concluso nell'opera sebaldiana con il 1913, ovvero prima dello scoppio della Grande guerra, perché dopo quella data, come veicola la visione apocalittica che accompagna in *Vertigini* il congedo di Salvatore, che si avvale della metafora del teatro per alludere al mondo, "scoppia l'incendio all'Opera. Un fuoco crepitante. Le poltrone di platea precipitano fragorosamente nel golfo mistico con tutti gli ascoltatori. In mezzo alle nuvole di fumo sotto il soffitto cala a terra una figura sconosciuta. *Di morte l'angelo a noi s'appressa. Già veggo il ciel dischiudersi*" (Sebald 2003: 123).

La chiusa del passo riproduce in modo incompleto il vaneggiamento che l'*Aida* dell'omonima opera di Giuseppe Verdi offre nell'ultima scena, la seconda dell'atto quarto del melodramma, in cui

la regina etiope e Radamès si abbandonano alla morte facendosi murare avvinti in un estremo abbraccio d'amore, nella cripta sotto il tempio. Prima del duetto, con cui si chiude l'opera, Aida pronuncia le seguenti parole, delle quali Sebald si serve per annunciare l'avvento dell'angelo della morte attraverso le ultime parole di Salvatore, ma espungendo l'importante allusione all'amore eterno come unica possibilità di vincere il nulla e il silenzio della morte:

Vedi?... di morte l'angelo
radiante a noi s'appressa...
ne adduce eterni gaudii
sovra i suoi vanni d'or:
Già veggio il ciel dischiudersi
ivi ogni affanno cessa...
ivi comincia l'estasi
d'un immortale amor:
(Verdi 1978: 410)

L'angelo che è qui atteso è quello della morte, il quale nella fitta rete di allusioni che nutrono la trama narrativa di *Vertigini* rimanda alla tela di Paul Klee nota come *Angelus Novus* [Fig. 9]. L'acquarello, realizzato nel 1920, venne acquistato da Walter Benjamin nel 1921 e per un breve periodo fu custodito da Gershom Scholem, il quale più tardi si sarebbe chiesto, in un saggio composto in memoria di Benjamin, suicidatosi nel 1940, quanto segue: "Reca notizie dall'alto? Notizie sull'io di colui che lo guarda e sul suo destino? O forse notizie su ciò che si va verificando nel mondo storico, come parve da ultimo a Benjamin quando ravvisò nell'*Angelus Novus* l'angelo della storia?" (Scholem 1978: 12). Questa osservazione si richiama alla celebre *ékphrasis* benjaminiana dell'acquerello, che qui vale la pena riportare, poiché in essa è contenuto il ribaltamento del culto del divino nell'idolatria del progresso, responsabile nella contemporaneità della catastrofe di cui l'angelo, sublime istanza rilkeanamente irraggiungibile per l'uomo, è impotente spettatore:

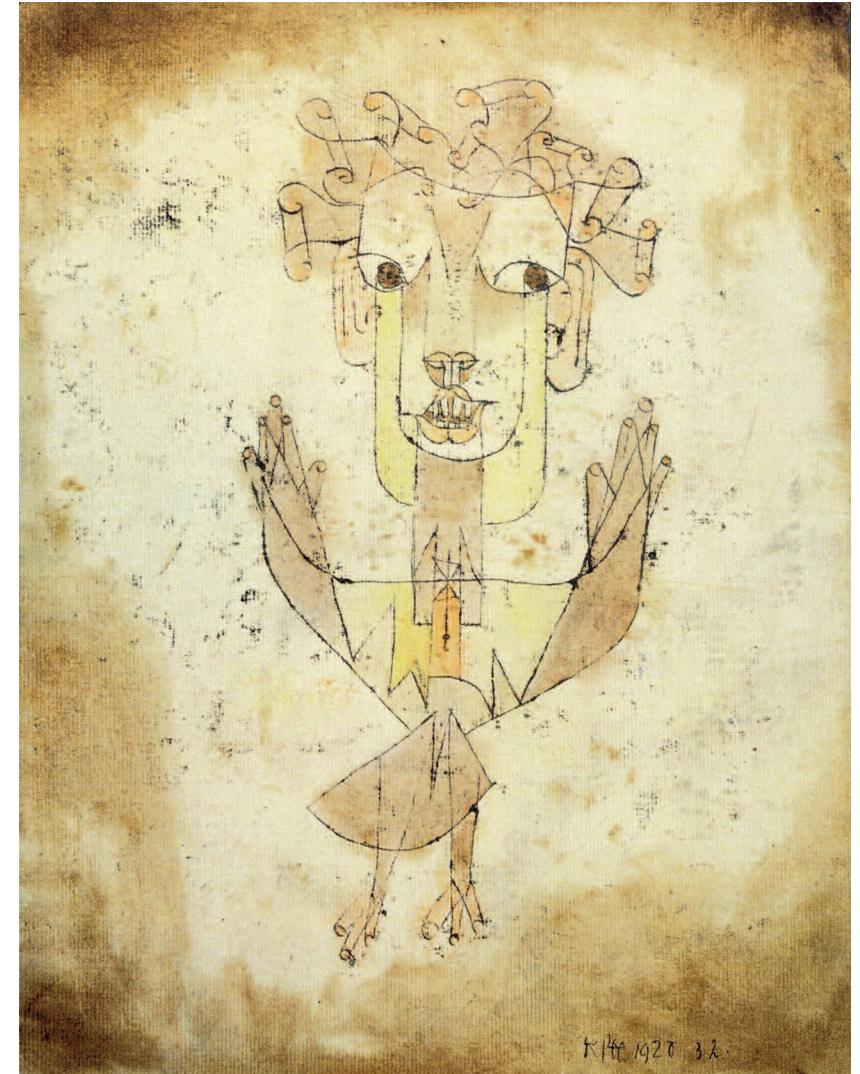


Fig. 9: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi, egli vorrebbe trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte ch'egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo sospinge irresistibilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui nel cielo. Ciò che chiamiamo il progresso è questa tempesta. (Benjamin 1962: 76-77)

L'angelo della storia descritto da Benjamin fornisce così a Sebald l'unica angolazione possibile per guardare dall'alto la catastrofe del mondo contemporaneo, il quale "accumula senza tregua rovine su rovine" attraverso il culto del progresso e della tecnica (Calzoni 2010). Perciò, a Sebald che cerca una via di salvezza per l'umanità, richiamandosi alla tradizione cristiana di San Sebald(o), San Giorgio e degli angeli, non resta che sperare in una palingenetica distruzione (Sebald 1980), dai tratti segnatamente espressionisti, da osservare dall'alto come fa l'*Angelus Novus* benjaminiano. La scena, con cui si chiude *Vertigini*, è forse per questo motivo un'allucinata evocazione di "frammenti della visione di uno scenario apocalittico" (Agazzi 2007: 57) che allude alla possibile rigenerazione dell'uomo attraverso la forza distruttiva delle fiamme:

Come un'eco che vada ormai spegnendosi risuonavano in quel vertiginoso vuoto le parole: brandelli di cronaca dal grande incendio di Londra. Lo vedevo estendersi sempre più. Non era luminoso, era un'orrida, insanguinata vampa maligna, sospinta dal vento per tutta la città. A centinaia i piccioni morti sul selciato, le piume strinate. Un branco di saccheggiatori al Lincoln's Inn. Le chiese, le case, il legno e le pietre dei muri: tutto brucia all'unisono. Al camposanto sempreverdi prendono fuoco. Una fiammata brevissima, uno scoppio, sprizzi

di scintille e poi ogni cosa si spegne. Il sepolcro del vescovo Braybrooke è scoperchiato. È questa la fine del mondo? Un colpo sordo, spaventoso. Come onde nell'aria. La polveriera esplose. Cerchiamo scampo nell'acqua. Intorno a noi il riverbero e, di contro alla profonda oscurità del cielo, in un arco su per le colline, una parete di fuoco dentellata, larga quasi un miglio. E l'indomani pioggia di cenere – verso occidente, fin oltre il parco di Windson.

2013

Fine

(Sebald 2003: 228-229)

Il San Giorgio vincitore del drago dell'oblio diventa così nella chiusa di *Vertigini* un messaggero di distruzione, quasi che a nulla sia valso il tentativo di salvare dall'annientamento il passato e la tradizione occidentale attraverso la scrittura: Sebald si innalza a post-moderno Orfeo che canta della distruzione, delle pene e dei dolori terreni, mentre assume i tratti dell'angelo della storia benjaminiano (Weller 2009: 504). Anche all'autore bavarese appare quindi inaccessibile l'istanza sublime dell'angelo, rilkiamente "perfetto" e "tremendo", ma pur sempre necessario (Cacciari 1986) come archetipo del "vero poeta" e attestazione dell'esistenza di un "rango più alto di verità" oggi del tutto precluso all'uomo. Così, per Sebald come già per Rilke, Orfeo si oppone all'angelo e si innalza a dispositivo autoriale per "mitizzare una realtà che nella sua forma brutta si sottrae a qualsiasi descrizione" (Sebald 2004: 56).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T.W. (1994), *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino.
- AGAZZI E. (2007), "Immagini d'Italia e d'Oltralpe in *Vertigini* di W.G. Sebald", in AGAZZI E., *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*, Artemide, Roma.
- BARZILAI M. (2007), "Melancholia as World History: W.G. Sebald's Rewriting of Hegel in *Die Ringe des Saturn*", in FUCHS A., LONG J.J. (a cura di), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 73-89.
- BENJAMIN W. (1962), *Angelus novus. Tesi di filosofia della storia*, Torino, Einaudi.
- CACCIARI M. (1986), *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano.
- CALZONI R. (2005), *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Campanotto, Pasian di Prato (UD).
- CALZONI, R. (2010), "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*, Lampi di stampa, Milano, pp. 113-128.
- HEIDEGGER M. (1984), "Perché i poeti?", in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, pp. 247-297.
- KAUFMANN D. (2008), "Angels Visit the Scene of Disgrace: Melancholy and Trauma from Sebald to Benjamin and Back", in *Cultural Critique*, 70, pp. 94-119.
- KILBOURN R.J.A. (2006), "Kafka, Nabokov... Sebald: Intertextuality and Narratives of Redemption in *Vertigo* and *The Emigrants*", in DENHAM S. D., MCCULLOH M. R. (a cura di), *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*, Walter DeGruyer, Berlin, pp. 33-64.
- KLEIST H. von (1986), *Sul teatro di marionette, aneddoti, saggi*, Guanda, Parma.
- NIEHAUS M. (2007), "Sebald's Scourges". In FUCHS A., LONG J.J. (a cura di), *W.G. Sebald and the Writing of History*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 45-57.
- PISANI G. (2008), *I volti segreti di Giotto*, Rizzoli, Milano.

- RILKE R.M. (1994), *Poesie*, Einaudi-Gallimard, Torino, Vol. II: 1908-1926.
- SCHOLEM G. (1978), *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano.
- SEBALD W.G. (1980), *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart, Klett.
- SEBALD W.G. (2001), *Gli anelli di saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, Bompiani, Milano.
- SEBALD W.G. (2002), *Austerlitz*, Adelphi, Milano.
- SEBALD W.G. (2003), *Vertigini*, Adelphi, Milano.
- SEBALD W.G. (2004), *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano.
- SEBALD W.G. (2007), *Gli emigrati*, Adelphi, Milano.
- SEBALD W.G. (2009), *Secondo natura. Un poema degli elementi*, Adelphi, Milano.
- VERDI G. (1978), *Tutti i libretti*, Garzanti, Milano.
- VIOLI A. (2008), *Impronte dell'aria. Messaggeri e corpi angelici nella memoria della modernità*, Bergamo University Press, Sestante, Bergamo.
- WELLER C. (2009), "Die Melancholie des Ortes. Stadt, Gewalt und Erinnerung", in *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*, 72, pp. 493-508.