

Emilia David

Trauma e poeticità nella narrativa di Herta Müller

TRAUMA AND POETICITY IN HERTA MÜLLER'S NARRATIVE

Abstract: Among the many ways in which Herta Müller engages in reconstructing historical memory in her prose is her extensive use of poetic devices. This article will focus on illustrating the role of words-images and the collage technique, in short, on the functioning of the visual medium, with its varied signifying potential, in conjunction with words, according to a logic in which the montage encapsulates a fragmentary, exploded, alienated identity. This study will therefore shed light on some central aspects of Herta Müller's prose concerning the problematic layering of the characters' consciousness. These are victims of the most lacerating historical traumas that marked the 20th century and they often appear within the frames of an autobiographical narrative that does not separate ethics from imagination, or the representation of the wounds of history from poeticism and fiction.

Keywords: Trauma; Testimony; Image-collage; Visual; Montage; Identity; Poeticism; Autofiction; Autobiographical Literature.

EMILIA DAVID

Università di Pisa, Italia
emilia.david@unipi.it

DOI: 10.24193/cechinox.2023.44.11

Sulla scia del dibattito internazionale dedicato da un lato alla letteratura basata sulla narrazione del trauma storico, dall'altro al ruolo e alle modalità della testimonianza degli orrori del Novecento, e muovendo allo stesso tempo dalla necessità di distinguere per l'appunto fra la categoria della *testimonianza* e quella della *narrativa del trauma*, intese entrambe come modalità letterarie di restituzione del passato, ho optato nel mio studio dell'opera di Herta Müller per gli strumenti teorici elaborati in relazione alla seconda; mi servirò a tale scopo del concetto di *trauma*, così come è stato impiegato dalla critica anglo-sassone e condividendo, fra altri criteri e accezioni analitiche, la prospettiva che Beverley Driver Eddy espone in un suo saggio sulla Müller pubblicato nel 2000.

Tenendo conto delle peculiarità della scrittura dell'autrice, la studiosa americana identifica come appartenenti alla letteratura del trauma alcuni suoi testi in prosa che si concentrano sulla memoria traumatizzata personale, di un narratore o di persone biograficamente a lui vicine, la cui esperienza pone il lettore nella condizione di percepire un contesto storico esteso, ultraindividuale, come anche di intuire le dinamiche che sottostanno all'origine del male raccontato.

Tale modalità narrativa rappresenta un plusvalore rispetto all'uso esclusivo della testimonianza per più ragioni: essa permette, infatti, di non circoscrivere il racconto all'angolazione ristretta del solo testimone oculare, che è portatore di una conoscenza strettamente personale, e dunque limitata di un'atrocità o di un crimine¹.

Infine, come hanno messo in luce alcuni teorici (Beverly Driver Eddy, Shoshana Felman, Lyn Marven, Paola Bozzi, Olivia Spiridon) la narrazione del trauma che va al di là della 'semplice' testimonianza dei sopravvissuti e dei testimoni riuscirebbe maggiormente nell'intento di superare una memoria ricorrente e ossessiva, proprio grazie al compito che tale genere di racconto si prefigge, vale a dire quello di ripercorrere una storia di vita traumatizzata, ricollocandola nel tempo e nel contesto storico dell'orrore che l'ha generata, con l'impiego di precisi mezzi e procedimenti letterari, volti a connotare nei segni del particolare un'esperienza di ordine più generale, universale, in cui si possa riflettere una tragedia comunitaria, a volte nazionale e comunque di ampie dimensioni.

Sarà forse superfluo dire che in realtà le due possibilità di scrittura (denominate dalla critica anglo-sassone rispettivamente *testimony* e *trauma*) si fondono e dunque può sembrare alquanto artificiale cercare distinzioni nette tra di loro: il testimone-sopravvissuto o il testimone indiretto di un'atrocità – ad esempio, una scrittrice figlia di una vittima del Gulag, come lo è la Müller –, sarà, infatti, quasi sempre ossessionato dalla memoria traumatizzata, anche se la sua letteratura supera e si allontana notevolmente dai confini della mera prospettiva testimoniale, grazie alla sua poeticità e letterarietà stratificata.

D'altronde, diversi studiosi preferiscono collegare le due modalità d'approccio alla memoria storica; questa, per esempio, è la proposta di Shoshana Felman, critico letterario e comparatista statunitense, la quale riconosce nella testimonianza "una modalità cruciale della nostra relazione con i traumi della storia contemporanea: la Seconda Guerra Mondiale, la Shoah, la bomba atomica e altre atrocità della guerra"².

Indipendentemente dalla rilevanza e dall'efficacia attribuite loro ogni volta dalla critica più autorevole del fenomeno, si è comunque concordi nell'affermare che né la testimonianza, né una narrativa del trauma che fa ricorso ai procedimenti più diversificati sono in grado di contenere appieno, di assimilare e trasmettere in modo adeguato l'orrore che proprio il trauma innesca. Entrambi (rispettivamente *testimony* e *trauma*) rappresentano, nelle parole di Felman, "non [...] una modalità di *affermazione di*, ma piuttosto [...] una modalità di *accesso alla* [...] verità"³.

Dunque, ai fini della disamina della letteratura che mette al centro della sua indagine poetica la restituzione della memoria si rivela indispensabile acquisire consapevolezza di un dato di fondo in apparenza paradossale, ovvero l'impossibilità del racconto, che nasce dall'incompatibilità fra la materia straziante che attende di essere conosciuta da un pubblico e l'inadeguatezza degli strumenti narrativi a nostra disposizione per ricostruire una storia nell'accezione comunemente nota, ossia un discorso dotato di una trama perfettamente legata e coerente, e dunque caratterizzata dall'omogeneità e dalla consequenzialità organica dell'espressione.

Gli esperti hanno denunciato la natura esplosa di questa scrittura; in H. Müller

essa trova modo di manifestare la sua marcata e capillare frammentarietà, presente a tutti i livelli compositivi, attraverso modalità essenzialmente poetiche, come l'abile incorporazione nel testo di immagini ricorrenti che, interpretabili singolarmente oppure associate fra di loro, danno origine nei suoi libri a un'elaborata griglia – per l'appunto – di espedienti poetici, a cui dobbiamo aggiungere, oltre all'uso multiforme del montaggio verbale, destinato a dispiegarsi in una vasta produzione di *collage* e di tecniche per così dire fotografiche di scrittura, quanto meno l'alternanza dei tempi verbali e dei soggetti grammaticali che determinano le prospettive narrative, le focalizzazioni del racconto e il peso dell'*autofiction*, per esempio.

Per quanto riguarda l'eccessiva frammentarietà di questo genere di letteratura, Shoshana Felman afferma che la testimonianza “sembra essere composta da frammenti e pezzi di una memoria che è stata travolta da avvenimenti che non hanno trovato modo per sedimentarsi nella comprensione o nel ricordo”, giacché la comprensione e il ricordo stentano ad archivarli, trattandosi di “atti che non possono essere strutturati come atti di conoscenza, né assimilati alla piena cognizione, eventi eccessivi rispetto a ogni nostro quadro di riferimento”⁴.

Riflettendo sulla ricca produzione creativa di *collages* e sull'elaborazione teorica su di essi della Müller, la germanista Lyn Marven constata l'impossibilità del racconto, o, detto con le sue parole, di una *narrative memory* che possa integrare il trauma: insuperabile, “[il trauma] non può essere espresso direttamente, ma emerge [nei testi] come *flashback* o come immagini inassimilabili”⁵. Per cui, si perviene a

identificare l'origine drammatica di queste rappresentazioni soltanto a seguito di una ricostruzione del contesto politico, storico e culturale in cui l'opera è stata prodotta.

La letteratura di Herta Müller narra di esperienze di vita liminari, frutto di una storia tragica, che irrompe nelle biografie dei protagonisti con una violenza travolgente. In questo dato specifico del suo mondo narrativo trova particolare risonanza la biografia dell'autrice, in cui le fonti del trauma si rivelano molteplici.

L'alienazione, la depersonalizzazione, la dissociazione che definiscono gran parte dei personaggi di primo piano di questa prosa possono essere associate al percorso biografico autoriale, che nel suo dipanarsi attraversa un processo traumatico, il quale non manca di esprimersi sul piano letterario, se si accetta l'idea più largamente condivisa, secondo cui la materia autobiografica riconducibile all'identità della scrittrice appare riconfigurata nella letteratura dell'autrice coi mezzi della finzione⁶.

Come sveva del Banato, la Müller si è identificata a sua volta con i drammi di questa comunità storica dei tedeschi della Romania; fin dall'infanzia dovette convivere, all'interno del suo villaggio, col filonazismo, un'ideologia diffusamente adottata dalla minoranza degli svevi a cui aderì anche suo padre, quando decise di arruolarsi come volontario nelle Waffen SS nel 1943, in un frangente storico in cui la Romania era stata alleata con la Germania nazista per gran parte del conflitto bellico.

Ma il dramma della sua famiglia conosce un ulteriore risvolto, quando, prima della fine del conflitto mondiale, il suo paese, la Romania, passò dalla parte dell'Unione sovietica di Stalin, il quale, nel gennaio 1945, per rappresaglia, ordinò

la deportazione di tutti i romeni di lingua tedesca di età compresa fra i 17 e i 45 anni; fra i deportati c'era anche la madre della scrittrice.

Inoltre, sul finire degli anni Ottanta, la Müller ha subito in prima persona lunghi interrogatori e repressioni da parte della polizia politica romena, ai tempi della dittatura di Ceaușescu, prima che decidesse di autoesiliarsi.

Come si ha modo di leggere nel volume autobiografico *Cristina e il suo doppio ovvero ciò che (non) c'è negli atti della Securitate*⁷, nel 1983 viene prodotto dal regime un dossier politico denominato *Cristina*, nel quale sono inserite false informazioni, allo scopo di screditare l'immagine personale e professionale della scrittrice; si trattò di un atto di ritorsione per la pubblicazione a Bucarest del libro *Niederungen [Bassure]*⁸, che sarebbe uscito un anno dopo in Germania, nella versione completa, non censurata. La scrittrice si trovò sotto la lente dei Servizi Segreti di Ceaușescu soprattutto per essersi rifiutata di collaborare con la *Securitate*. La repressione del regime comunista ispirerà durante l'esilio la tematica dei suoi numerosi volumi di *collage*.

Dunque, la sua letteratura riflette incessantemente il triplice trauma e il rapporto altrettanto triplice che si stabilisce fra storia, trauma e testimonianza, mediate dalla finzione e spesso dall'autofinzione, un concetto, quest'ultimo, più volte accostato dalla critica al nome della Müller e attorno al quale ruoterebbero quasi tutte le opere letterarie dell'autrice⁹. Paola Bozzi propone di operare con questo concetto nella misura in cui l'*autofiction* mülleriana è inscindibile dalla trasfigurazione delle esperienze personali reali, all'interno di un processo di scrittura che aspira a facilitare l'accesso

alla verità¹⁰. Bozzi fa giustamente notare che la scrittrice affida all'immaginazione il ruolo di reinterpretare la verità grazie al supplemento percettivo che essa è in grado di produrre¹¹, in una logica in cui etica e immaginazione convivono in modo fertile.

Due modalità di espressione della frammentarietà formale, che corrisponde anche a una scissione interiore, alla dissociazione e alla depersonalizzazione dei personaggi, sono le parole-immagini nella testura del romanzo *l'Altalena del respiro* e il *collage*, utilizzato da Irene, la protagonista del romanzo *In viaggio su una gamba sola* del 1989, per riflettere sui nodi più problematici della sua crisi esistenziale. Prima di illustrare queste modalità, è tuttavia fondamentale osservare il ruolo cruciale che riveste nella Müller, e più in generale, nella narrativa dedicata alla memoria, la tecnica del montaggio.

Nell'esaminare l'*Arbeitsjournal*, il *Diario di lavoro*¹² di Bertolt Brecht – un testo a cui l'autore, fuggito dalla Germania nazionalsocialista nel 1933 e rimasto in esilio fino al 1947, si dedica in quegli anni di fuga e poi anche in quelli successivi, e nel quale annota, attraverso un montaggio di immagini, foto, documenti e testi, le tappe della composizione delle sue opere, oltre che la sua esperienza di rifugiato –, il filosofo Georges Didi-Huberman definiva la poetica brechtiana come un'arte di *disporre le differenze*, al centro della quale spicchierebbe proprio la tecnica del montaggio¹³.

Disporre oggetti significherebbe dunque per Brecht – vedremo che ciò vale anche per la Müller – mostrarli, esporli per quel che hanno di diverso l'uno rispetto all'altro, come incontro “tra i loro urti reciproci [...], i loro conflitti”, in modo tale da far emergere in ogni disposizione un “urto di eterogeneità”:

Non si può mostrare, non si può esporre, se non disponendo: non le cose stesse – perché disporre le cose vorrebbe dire farne un quadro o un catalogo – bensì le loro differenze, i loro urti reciproci, i loro confronti, i loro conflitti. La poetica brechtiana potrebbe pressoché essere riassunta come un'arte di disporre le differenze. Ora, una simile disposizione, concependo la compresenza o la coesistenza della prospettiva dinamica del conflitto, inevitabilmente passa attraverso un lavoro destinato, se così si può dire, a disporre le cose e a organizzare il loro ordine di apparizione in modo tale da mostrare ogni disposizione come un urto di eterogeneità¹⁴.

Visto in questa luce, il montaggio è il risultato di uno smembramento degli oggetti e di una loro nuova disposizione, possibile a seguito di un processo di decomposizione e ricomposizione. Questa teoria del montaggio si addice perfettamente anche ai principi compositivi dei *collages* mülleriani, ottenuti attraverso l'abbinamento studiato tra parole e frammenti di immagini ritagliati da cartoline e giornali, e che mira a creare un forte effetto di straniamento, dal momento che i frammenti di ciò che prima si percepiva come unità danno luogo a nuove e inaspettate connessioni tra ordini di realtà pensati come differenti.

Allo stesso tempo, le composizioni-*collages* manifestano un debito dell'autrice nei confronti del Dadaismo, anch'esso affascinato dalla mescolanza di pezzi tratti da giornali tagliuzzati secondo la nota ricetta di Tzara. Inoltre, la Müller mostra vivo interesse per certi sviluppi della letteratura grafico-tipografica futurista-dadaista, che prese forma

originale nella pittopoesia sperimentata per conto dell'avanguardia storica romana dai suoi inventori, Ilarie Voronca e Victor Brauner, cogliendo altresì svariati stimoli della poetica di ascendenza surrealista (un certo immaginario terrificante, atmosfere, consistenze e voli chagalliani ecc.).

Per poter illustrare la specifica funzione poetica del *collage*, è necessario contestualizzare brevemente i passi che saranno commentati più avanti. Per Irene, la cui ricerca di una nuova patria e di una nuova identità dà coerenza all'opera narrativa *In viaggio su una gamba sola*, pubblicata inizialmente a Berlino col titolo *Reisende auf einem Bein*, l'arrivo in Occidente si rivela un'esperienza fortemente straniante ed alienante, come lo era stata anche per la scrittrice¹⁵. Il trasferimento di Irene, il personaggio che, secondo quanto asserisce Paola Bozzi, rispecchia fedelmente la posizione della Müller negli anni di stesura del testo¹⁶, non rappresenterà l'arrivo nella Terra Promessa, ma solo la fuga dalla dittatura, come era capitato all'autrice stessa.

Durante il suo percorso di migrazione dal paese natio, oppresso dal Dittatore, verso il paese dei suoi sogni di libertà – un paese che resta senza nome, ma nel quale i conoscitori della biografia mülleriana e molti critici letterari hanno individuato la Germania Federale, che è stata anche la destinazione dell'esilio della Müller –, si snoda per Irene un processo progressivo di percezione della propria depersonalizzazione, ben messa in luce anche dalla prospettiva narrativa. Infatti la narrazione, condotta sovente in terza persona, che si alterna tuttavia alla prima persona, permette alla voce narrante di avere un accesso privilegiato alle emozioni di Irene, pur mantenendo una distanza emotiva.

La sua passione per i *collages*, creati da immagini estratte dai giornali, è solo uno dei molteplici indizi che denotano in lei il trauma, essendo la frammentazione la cifra del suo essere migrante, alla ricerca affannosa di una ricomposizione interiore e identitaria.

A Irene capita spesso di avere visioni distorte della realtà. Un segno della percezione dissociata, vale a dire del sé diviso, si legge nelle prime pagine del romanzo, nella sequenza che si consuma dal fotografo, dove la protagonista vede nelle foto del passaporto una donna con una fisionomia identica alla sua, ma nella cui espressione corporale non si riconosce¹⁷.

La scena degli scatti fotografici, trascritti nella successione con cui vengono eseguiti dal professionista –, dando così luogo a una forma di montaggio che dalla logica dell'immagine migra con significati profondi nella logica dell'interiorità alienata –, è seguita da una prima apparizione del Dittatore, a cui si presume corrisponda il ricordo nefasto di Ceaușescu, quale simbolo sineddótico del passato traumatizzato di Irene.

Sempre all'ossessione del dittatore rimanda il quadro-*collage* costruito attraverso il ritaglio della sagoma di un uomo giovane, nella quale si sovrappongono "il politico che aveva perso il potere"¹⁸ (parole di Irene), ma anche il ritratto di Franz, l'uomo con cui la protagonista aveva sperato al momento del distacco dal suo paese di legare una relazione sentimentale duratura nel paese d'arrivo.

Irene può disporre a suo piacimento del piccolo pezzo di carta che rappresenta in quel momento della trama, in modo quasi metonimico, i suoi due fallimenti esistenziali – in amore e nel suo rapporto col potere politico soverchiante. Prendere in mano questa

figurina, piegarla e chiuderla in una busta indica sul piano simbolico l'unica via per dominare l'infelicità e l'angoscia, che queste figure reali (Franz e il Dittatore) le infliggono, ciascuna in modo diverso; è così che si svela il ruolo terapeutico, compensatorio, del *collage*¹⁹, inteso in senso psicologico, ma che funge anche da strumento di analisi e autoanalisi a disposizione della protagonista.

Il passo che sto commentando presenta un'ulteriore peculiarità, ossia quella di aprire nel testo una *mise en abyme* che riassume il pensiero dell'autrice riguardo alla poetica del *collage*: viene infatti descritto il procedimento manuale, artigianale e viene più volte messa in evidenza la relazione di contrasto che deve collegare due immagini, attribuendo al principio della differenza fra gli elementi, intesa nell'accezione proposta dal già citato Didi-Huberman, a proposito di Brecht, lo stesso rilievo che spetta a un principio ordinatore, atto a conferire organicità e coerenza al *collage*:

Irene ritagliava le fotografie dai giornali. I bordi erano raramente tagliati con precisione [...]. Irene incollò le fotografie vicine l'una all'altra su un foglio di carta da imballo. Doveva cercare a lungo e confrontare prima di trovare due foto che stavano bene insieme. Quando stavano bene insieme, lo facevano spontaneamente. Il collegamento che stabilivano era di contrasto. Il contrasto faceva di tutte le foto un'unica immagine estranea. Talmente estranea era l'immagine che poteva andar bene ovunque. E cambiava continuamente²⁰.

Infine, viene sottolineata più volte l'estraneità insita nella percezione che una

tale immagine, ma anche – sarebbe da aggiungere – una tale poetica è destinata a produrre. Si potrebbe dunque dire che la Müller condivide idealmente la convinzione di Didi-Huberman secondo cui “una conoscenza attraverso il montaggio sarà anche una *conoscenza attraverso l'estraneità*”²¹, a partire dall'idea che “*straniare vuol dire dimostrare smontando* i rapporti fra cose mostrate insieme e connesse secondo le loro differenze”²².

Per quel che riguarda le parole-immagini, occorre osservare anzitutto che tale figura semantica segue la stessa poetica fondativa del *collage*, basata cioè sul nesso montaggio, straniamento, urto dell'eterogeneità e di contiguità contrarie, in *Altalena del respiro*, romanzo pubblicato per la prima volta nel 2009. L'autrice conferisce primaria rilevanza alle parole-immagini per definire con approccio poetico la resistenza interiore ed esteriore, al limite delle forze, del giovane Leopold Auberg, l'alter ego di Oskar Pastior, il poeta tedesco della Romania, amico della scrittrice, che aveva subito l'esperienza del Gulag.

Nel libro-intervista *La mia patria era un seme di mela* la Müller dichiara all'intervistatrice Angelika Klammer che questo libro scritto in prima persona è un omaggio anche alla madre, sopravvissuta allo stesso trauma che aveva segnato il poeta²³. Nel 1945, quando fu deportato in un campo di lavoro ucraino, Oskar Pastior, come il protagonista Leopold, aveva diciassette anni. Il romanzo nasce a seguito di un processo complicato di scrittura, ma solo nel 2006, dopo la scomparsa di Pastior, la Müller trova la formula adeguata per redigere quest'opera, basandosi ampiamente sulle ricchissime testimonianze affidatele dal poeta e che lei ha raccolto in quattro quaderni pieni di questi appunti manoscritti²⁴.

È stata Olivia Spiridon a definire l'alter ego di Oskar Pastior un “eterno prigioniero”: colui che abbandona una prigione, la famiglia, per finire tuttavia in una nuova, che lo accompagnerà per tutta la vita attraverso il ricordo, per sempre vivo nella sua mente: la “prigione” del Lager²⁵.

La studiosa individua una vera e propria *ossessione degli oggetti*, in quanto questa prosa mostra limpidamente come il lager ha continuato ad esistere a lungo nella quotidianità di Pastior, giacché l'uomo ricordava dettagliatamente ogni singolo oggetto che lo aveva accompagnato durante i cinque anni di prigionia e che, a distanza di sessant'anni, non mancano di tornare nelle sue notti come fantasmi:

Di notte, da sessant'anni, cerco di ricordarmi gli oggetti del Lager. Sono il contenuto della mia valigia notturna. Dal mio ritorno a casa la notte insonne è una valigia di pelle nera. E questa valigia è nella mia fronte. Quello che da sessant'anni non so è soltanto se non riesco a dormire perché cerco di ricordarmi gli oggetti, o se invece è il contrario. Se mi azzuffo con loro perché comunque non riesco a dormire. In un modo o nell'altro, la notte fa la sua nera valigia contro la mia volontà, devo sottolinearlo. Devo ricordare, contro la mia volontà. E anche se non lo devo ma voglio, preferirei non doverlo volere²⁶.

Olivia Spiridon osserva con acume che la descrizione della vita nel campo di lavoro, da considerare come il perno dell'intera opera, inizi dal vocabolario e soprattutto dagli oggetti che hanno torturato il poeta²⁷, tanto da costringerlo a volte

a ricordare percezioni “inventate”, in realtà mai avute, oltre a quelle realmente provate:

Riesco appena a pensare di aver messo nel *nécessaire* gli oggetti da cucito che subito si immischia l'asciugamano, e non so che aspetto avesse. Poi si aggiunge uno spazzolino per le unghie, e non so se l'avevo. E ancora uno specchietto, che c'era oppure no. E un orologio da polso, e non so dov'è finito, sempre che l'avevo preso. Oggetti che forse non avevano niente a che spartire con me, mi cercano. Vogliono deportarmi nella notte, riportarmi a casa nel Lager, mi vogliono. Dal momento che arrivano in branco, non rimangono solo nella testa. Provo una pesantezza di stomaco che sale nel palato. L'altalena del respiro incalza, non posso fare a meno di ansimare²⁸.

L'approccio interpretativo isola dal ricco repertorio lessicale, investito di un potente valore simbolico, i campi semantici della fame e del lavoro fisico. Dunque, nel primo campo rientrerebbero i sintagmi “angelo della fame” (entità ricorrente), “pane”, “uomo di patate”, nel secondo colpiscono particolarmente i vocaboli che esprimono lo sforzo di scaricare il carbone che viene assimilato a un “perfetto lavoro d'arte” e il sintagma “pala a cuore”.

Queste “parole-immagine” coniate da Pastior rivelano una notevole capacità di stimolare l'immaginazione del lettore e, grazie alla loro intensa poeticità, pervengono ad alleggerire la densità sovente cupa della narrazione, rendendo il racconto di tale esperienza coercitiva più sopportabile.

Si potrà notare, come invita a fare anche Olivia Spiridon, che interi capitoli si

snodano attorno a questi vocaboli; la scrittrice gioca su possibili associazioni grazie alle quali rende appieno l'intensità dell'esperienza del campo²⁹.

Fra questi termini spicca *la pala a (forma di) cuore*, così denominata a causa della sua forma terminante in una punta aguzza, e attorno alla quale ruota il racconto del lavoro manuale svolto dal giovane alter ego di Pastior. Nel Gulag, Leopold si occupa principalmente del carico e dello scarico del cemento, del carbone e dei mattoni impiegati poi nella costruzione di edifici.

La *pala a (forma di) cuore* è una sua *fedele compagna*, uno di quelli oggetti assillanti che tornano costantemente a perseguire il poeta nel cuore della notte anche a distanza di tanti anni dal ritorno dal campo. Proprio il fatto che Pastior chiami in causa il termine “cuore”, accostandolo per contrasto al più arido “pala”, rende la narrazione più efficace nel colpire il lettore:

Ci sono molte pale. Ma la pala a cuore è quella che mi piace di più. Solo a lei ho dato un nome. Con la pala a cuore si può caricare o scaricare soltanto il carbone, e soltanto il carbone più frammentato. [...]. Ma quando scarichi il carbone, lo strumento, e cioè la pala a cuore, trasforma la logistica in qualcosa di artistico. Scaricare il carbone è uno sport elegantissimo, più dell'equitazione, dei tuffi, del raffinato tennis. Come il pattinaggio artistico. Io e la pala siamo una coppia, si potrebbe dire. Chi ha avuto una volta la sua pala a cuore, ne è trascinato³⁰.

Le minuziose ricostruzioni che Oskar Pastior offriva alla Müller, durante i lunghi

colloqui preparatori del libro che avrebbero voluto scrivere a quattro mani, passano nel discorso di Leopold, che narra con dovizia di particolari e ai fini di un uso visivo della parola, di tipo fotografico o cinematografico, il suo calvario quotidiano:

[...] colpisci, ti aiuti con il ginocchio destro, lo ritrai e con un'abile rotazione sposti il peso sul piede sinistro in modo che nemmeno un pezzetto di carbone cada dal ferro a cuore. [...]. Poi sposti il peso su un terzo, nuovo punto del piede destro, dietro, il piede sinistro è graziosamente in posa, il tallone sollevato appena come se ballasse [...] e con ampio slancio butti il carbone dal ferro a cuore verso le nuvole, in modo che la pala stia orizzontale nell'aria, tenuta cioè solo dalla mano sinistra per il legno trasversale. È bello come un tango, angoli acuti in movimento alterno e a ritmo uniforme. E dalla posizione della scherma, quando il carbone deve proseguire il suo volo, il tutto si scioglie in empiti di valzer mentre lo spostamento del peso avviene in un grande triangolo, il corpo piegato fino a quarantacinque gradi, e nello spazio del lancio il carbone vola come uno stormo di uccelli. E l'angelo della fame lo accompagna in volo³¹.

Con le sue parole, riadattate dalla Müller, Oskar Pastior ha saputo rielaborare la narrazione di un lavoro estenuante, che i deportati erano costretti a svolgere al limite della sopravvivenza, in un'atmosfera che a tratti appare quasi magica, poetica.

Nel passo riportato, dopo aver descritto i movimenti del corpo e la graziosa posa

del piede sinistro, il narratore-personaggio traccia il percorso del carbone, che dal ferro a forma di cuore si spinge in alto, volando verso le nuvole come uno stormo di uccelli. Si accenna a una delicata coreografia aerea, sostenuta al livello semantico da parole e sintagmi come: "slancio", "(la palla) stia orizzontale nell'aria", "nello spazio del lancio" e "angelo" collegato al tratto semantico che si riferisce al cielo e al volo celestiale, il termine "volo" ripetendosi due volte. Si suggerisce un movimento paragonabile anche al tango, dal ritmo uniforme, che poi si scioglie in empiti di valzer, che, a sua volta, costituisce un ambito semantico che condivide con quello precedente i tratti 'grazia' e 'leggerezza'.

Con ogni probabilità, si tratta di un'immagine compensatoria, che nasconde nella profondità dell'essere l'allucinazione e l'alienazione e che serve a Leopold Auberg a crearsi attorno un mondo immaginario in cui potersi astrarre dalla realtà opprimente del campo di lavoro, sia pure per brevi attimi.

Il giovane deportato vive, dunque, una strana simbiosi col suo strumento di lavoro, tanto da definire l'interazione con esso come *rapporto di coppia*. Elogia il movimento che l'arnese a cui egli attribuisce la "romantica" forma a cuore esegue, immaginandolo come uno sport elegante, più del tennis, più dell'equitazione e più dei raffinati tuffi.

Così costruito il resoconto del giovane Leopold prende ampiamente le distanze dalla sofferta testimonianza di altri sopravvissuti ai lager, in una prospettiva in cui la verità storica e la sua restituzione, lungi dal perdere vigore e consistenza, vengono conservate e trasmesse con maggiore efficacia emotiva, offrendo una via d'accesso facilitata verso la verità.

Conclusioni

Nei suoi *collages*, compresi quelli presenti nel romanzo *In viaggio su una gamba sola*, la scrittrice propone il dialogo fra testo e immagine, quale concretizzazione del rapporto fra scrittura e arte visiva, per collegarlo principalmente al senso di dissociazione, di perdita di identità e allo stesso tempo al forte gesto di denuncia di fronte a una realtà profondamente oppressiva, vissuta in prima persona sotto la dittatura. Non va persa di vista nemmeno la funzione simbolica e terapeutica che assume il *collage* per Irene e per l'autrice.

Sia nell'uso del *collage*, sia nell'*auto-fiction*, che ha al centro l'esperienza del Gulag di Oskar Pastior, nonché quella della madre di H. Müller, la tecnica del montaggio – che sembra costituire l'elemento chiave della poetica dell'autrice – rende possibili gli stessi procedimenti e le medesime finalità di scrittura, confermando l'impossibilità del racconto classico di tradizione realista e, per contrasto, l'esistenza di modalità di osservazione pro-teiformi, capaci di portare con efficacia nel presente le domande e le tracce del passato più traumatico.

BIBLIOGRAFIA

- Bozzi, Paola, "Facts, Fiction, Autofiction, and Surfiction in Herta Müller's Work", in Bettina Brandt e Valentina Glajar (ed.), *Herta Müller: Politics and Aesthetics*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2013, pp. 109-129.
- Brecht, Bertolt, *Diario di lavoro*, Bianca Zagari (trad.), Torino, Einaudi, 1976 (1973).
- Eddy, Beverley Driver, "Testimony and Trauma in Herta Müller's 'Herztier'", in *German Life and Letters*, n. 53, 1 gennaio 2000, pp. 56-72.
- Didi-Huberman, Georges, *Quando le parole prendono posizione. L'occhio della storia 1*, Francesco Agnellini (trad.), Udine, Mimesis, 2018 (2009).
- Felman, Shoshana, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching", in Shoshana Felman e Dori Laub (ed.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York-Londra, Routledge, 1992, pp. 1-56.
- Gheo, Radu Pavel, *Străin în țară străină*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017, pp. 121-227.
- Marven, Lyn, "So fremd war das Gebilde': The Interaction between Visual and Verbal in Herta Müller's Prose and Collages", in Julian Preece, Frank Finlay e Ruth J. Owen (ed.), *New German Literature: Life-Writing and Dialogue with the Arts*, Oxford, Peter Lang, 2007, pp. 123-141.
- Müller, Herta, *In viaggio su una gamba sola*, Lidia Castellani (trad.), Venezia, Marsilio, 2009 (1989).
- Müller, Herta, *Cristina e il suo doppio ovvero ciò che (non) c'è negli atti della Sicurezza*, Mario Rubino (trad.), Palermo, Sellerio, 2010 (2008).
- Müller, Herta, *L'altalena del respiro*, Margherita Carbonaro (trad.), Milano, Feltrinelli, 2010 (2009).
- Müller, Herta, *Bassure*, Fabrizio Rondolino e Margherita Carbonaro (trad.), Milano, Feltrinelli, 2013 (1984).
- Müller, Herta, *La mia patria era un seme di mela. Una conversazione con Angelika Klammer*, Margherita Carbonaro (trad.), Milano, Feltrinelli, 2015 (2014).
- Spiridon, Olivia, "From Fact to Fiction: Herta Müller's *Atemschaukel*", in Bettina Brandt e Valentina Glajar (ed.), *Herta Müller: Politics and Aesthetics*, Lincoln-Londra, University of Nebraska Press, 2013, pp. 130-152.

NOTE

1. Beverley Driver Eddy, "Testimony and Trauma in Herta Müller's 'Herztier'", in *German Life and Letters*, n. 53, 1 gennaio 2000, p. 57: "In order to avoid the confusion caused by two conflicting terms for the new literature, I will [...] draw a fine line between them by defining testimony as an eye witness's attempt to recount personal (i.e. limited) knowledge of an atrocity or crime and trauma narrative as a survivor's attempt to overcome a recurring, intrusive memory by recreating a life story and locating that memory within a larger, historical context".
2. Shoshana Felman, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching", in Shoshana Felman e Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York-Londra, Routledge, 1992, p. 5: "[Testimony is] a crucial mode of our relation [...] to the traumas of contemporary history: the Second War, the Holocaust, the nuclear bomb, and other war atrocities".
3. *Ibidem*, p. 16: "not [...] a mode of *statement of*, but rather ... a mode of *access to* ... truth".
4. *Ibidem*, p. 5: "[Testimony] seems to be composed of bits and pieces of a memory that has been overwhelmed by occurrences that have not settled into understanding or remembrance, acts that cannot be constructed as knowledge nor assimilated into full cognition, events in excess of our frames of reference".
5. Lyn Marven, "'So fremd war das Gebilde': The Interaction between Visual and Verbal in Herta Müller's Prose and Collages", in Julian Preece, Frank Finlay e Ruth J. Owen (ed.), *New German Literature: Life-Writing and Dialogue with the Arts*, Oxford, Peter Lang, 2007, p. 125: "Trauma cannot be integrated into a narrative memory and exists only as gap or blank spot; it therefore cannot be articulated or expressed directly but returns as flashbacks or unassimilable images".
6. *Ibidem*. Il saggio citato per esteso nella nota precedente offre spunti interessanti anche per lo studio della dissociazione e delle modalità letterarie adottate da H. Müller per esprimere tale reazione provocata dal trauma nella sua letteratura. Sul nesso letteratura-autobiografia, si vedano anche i contributi di Paola Bozzi, "Facts, Fiction, Autofiction, and Surfiction in Herta Müller's Work", in Bettina Brandt e Valentina Glajar (ed.), *Herta Müller: Politics and Aesthetics*, Lincoln and Londra, Università di Nebraska Press, 2013, pp. 109-129, e di Radu Pavel Gheo, *Străin în țară străină* [*Straniero in paese straniero*], Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017, pp. 121-227.
7. Herta Müller, *Cristina e il suo doppio ovvero ciò che (non) c'è negli atti della Securitate*, Mario Rubino (trad.), Palermo, Sellerio, 2010.
8. Herta Müller, *Bassure*, Fabrizio Rondolino e Margherita Carbonaro (trad.), Milano, Feltrinelli, 2013.
9. Paola Bozzi, *Op. cit.*, p. 110.
10. *Ibidem*, p. 114.
11. *Ibidem*, p. 112.
12. Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Bianca Zagari (trad.), Torino, Einaudi, 1976.
13. Georges Didi-Huberman, *Quando le parole prendono posizione. L'occhio della storia 1*, Francesco Agnellini (trad.), Udine, Mimesis, 2018, p. 108.
14. *Ibidem*.
15. Qualche dato biografico, utile a contestualizzare l'autoesilio della Müller: il 27 febbraio 1987, due anni dopo la richiesta di espatrio, la scrittrice e il marito Richard Wagner lasciano insieme la Romania, per trasferirsi nella Germania Federale. Prima tappa dell'espatrio è l'arrivo al centro di accoglienza di Norimberga. Accolta dai Servizi Segreti federali, Herta Müller viene sottoposta a continui interrogatori volti a verificare il suo rapporto con la *Securitate* romena. Prima di ottenere la cittadinanza tedesca nel 1989 e potersi trasferire a Berlino, dove risiede tuttora, trascorrono altri due anni. Tale attesa è causata dalle dichiarazioni rilasciate dall'autrice alla stampa tedesca contro la dittatura romena, che le consentono all'inizio di chiedere soltanto l'asilo politico e appena dopo la cittadinanza.
16. Paola Bozzi, *Op. cit.*, pp. 110-116.
17. Herta Müller, *In viaggio su una gamba sola*, Lidia Castellani (trad.), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 18-19.

18. *Ibidem*, p. 50.
19. Lyn Marven, “So fremd war das Gebilde’: The Interaction between Visual and Verbal in Herta Müller’s Prose and Collages”, p. 127.
20. Herta Müller, *In viaggio su una gamba sola*, p. 49.
21. Georges Didi-Huberman, *Op. cit.*, p. 93. Corsivo nostro.
22. *Ibidem*, p. 92. Corsivo nostro.
23. Herta Müller, *La mia patria era un seme di mela*, Margherita Carbonaro (trad.), Milano, Feltrinelli, 2015, p. 173.
24. *Eadem*, *Postfazione*, in Herta Müller, *L’altalena del respiro*, Margherita Carbonaro (trad.), Milano, Feltrinelli, 2010, p. 250.
25. Olivia Spiridon, “From Fact to Fiction: Herta Müller’s *Atemschaukel*”, in Bettina Brandt e Valentina Glajar (ed.), *Herta Müller: Politics and Aesthetics*, p. 137.
26. Herta Müller, *L’altalena del respiro*, p. 28.
27. Olivia Spiridon, *Op. cit.*, p. 139.
28. Herta Müller, *L’altalena del respiro*, pp. 28-29.
29. *Ibidem*, pp. 139-143.
30. *Ibidem*, pp. 67-68.
31. *Ibidem*, pp. 68-69.