

Christina Vogel

Scrittura postmemoriale: memoria e trauma nei romanzi di Herta Müller

POSTMEMORIAL WRITING: MEMORY AND TRAUMA IN THE NOVELS OF HERTA MÜLLER

Abstract: Herta Müller's *The Hunger Angel/*

Atemschaukel is an innovative attempt to remember and narrate traumatic experiences.

The novel reads like a document and, at the same time, like fiction. Through a complex overlapping and poetic condensation of the most diverse memories, Herta Müller has created a place where she and her readers commemorate all those who perished or were exterminated in dictatorships, labour camps and death camps. The challenge is to keep lived memories alive by reinventing them in the process of post-memorial writing.

Keywords: Memory; Trauma; Post-Memorial Writing; Autofiction; Figurativeness.

CHRISTINA VOGEL

University of Zurich, Switzerland
chvogel@rom.uzh.ch

DOI: 10.24193/cechinox.2023.44.12

Trauma, traumi altrui e memoria inventata

I ricordi, soprattutto quelli traumatici, mettono in moto e plasmano il processo di scrittura delle opere di Herta Müller: tutti i suoi romanzi, racconti, saggi, poesie e *collage* si nutrono di esperienze traumatiche e di ricordi strazianti. Molti testi sono strettamente legati alle terribili esperienze che Herta Müller stessa ha fatto. Nata nel 1953 nel Banato, apparteneva a una delle minoranze di lingua tedesca della Romania, che ha dovuto sopportare molta sofferenza e oppressione sotto il regime totalitario di terrore di Ceaușescu dopo la Seconda Guerra Mondiale. La sua trilogia di romanzi – *La volpe era già il cacciatore* (1992), *Il paese delle prugne verdi* (1994, trad. it. 2010) e *Oggi avrei preferito non incontrarmi* (1997, trad. it. 2011) – tratta di persecuzione politica, sorveglianza e repressione, umiliazioni, minacce, paura e coercizione. Questi testi hanno un contenuto autobiografico e affrontano le esperienze soggettive dell'autrice.

Tuttavia, poiché Herta Müller è consapevole della difficoltà, anzi dell'impossibilità di esprimere i danni fisici e psicologici, non pretende di dare una testimonianza

autentica delle umiliazioni e delle ferite subite da lei stessa o osservate nel mondo a lei circostante, che possono arrivare fino alla distruzione dell'individualità e della solidarietà. Nelle sue numerose dichiarazioni poetiche, Herta Müller ricorre quindi al concetto di *autofiction*, sottolineando così la necessità di trovare un'espressione letteraria che renda tangibile il vissuto e comunicabile l'indicibile. Solo la resa finzionale degli eventi biografici permette a Herta Müller di parlare dei presupposti e delle conseguenze dei totalitarismi, pur celati da tabù e traumi. La finzione inventa così una realtà che trasmette una propria forma di verità che, proprio grazie al suo carattere inventato, getta luce sul passato, lo elabora e, nel migliore dei casi, lo supera.

Non solo gli eventi, ma anche i ricordi personali del periodo vissuto in Romania – Herta Müller ha ricevuto il permesso di lasciare il paese nel 1987 e da allora vive in Germania – si sottraggono a una diretta trasmissione linguistica. Anche se i contenuti ricordati – come la costrizione al conformismo nell'angusta comunità del villaggio natale del Banato, le molestie politiche da parte dell'apparato di sicurezza, così come la calunnia, il tradimento e il disprezzo dell'umanità propri della dittatura socialista – fanno parte della biografia di Herta Müller, essi devono essere inventati di nuovo mediante il processo di scrittura. Pertanto, occorre cautela nell'assegnare in modo avventato la sua opera alla categoria di "letteratura testimoniale". I fatti che l'autrice ricorda sono inestricabilmente intrecciati con narrazioni e descrizioni che inventa. Nella sua scrittura i confini tra finzione e realtà risultano superati. Vita e letteratura si fondono in una pratica che circonda e rimodella l'esperienza e la memoria.

Herta Müller sente il bisogno difficilmente appagabile, e quindi accompagnato da un sentimento di impotenza, di dare forma ed elaborare artisticamente eventi traumatici, soprattutto nel momento in cui si propone di affrontare in forma letteraria la violenza politica e l'espulsione, la guerra e la deportazione, benché queste ultime non le abbia vissute in prima persona. Il romanzo *L'altalena del respiro* è la sua unica grande opera narrativa fino ad oggi che non è basata su esperienze personali.

Il romanzo, pubblicato nel 2009¹, trae origine ed è stato ispirato dalle conversazioni con sopravvissuti dei campi di lavoro sovietici e, soprattutto, dalla sua stretta collaborazione con lo scrittore e amico Oskar Pastior. *L'altalena del respiro* si legge come un tentativo di esprimere il trauma individuale e collettivo di chi – come la madre di Herta Müller – non è in grado di parlare di ciò che ha sofferto nel Gulag. Quindi, ciò che è in gioco qui è un atto di scrittura postmemoriale che è consapevole della sua doppia natura di ricostruzione fattuale *a posteriori* e di costruzione interpretativa dell'espressione di immagini incoscienti e traumatiche.

Nel romanzo *L'altalena del respiro* dare testimonianza si rivela ancora più complesso e problematico che nei testi in cui l'autrice trasferisce le proprie esperienze e ricordi in immagini e nel linguaggio letterario. Il processo della memoria, inaffidabile, instabile e frammentario finanche nel caso dei ricordi personali, sia cognitivi sia emotivi, risulta doppiamente instabile, selettivo e soggetto a innumerevoli cambiamenti nel caso di ricordi altrui. Eppure, nonostante il compito apparentemente quasi insolubile, Herta Müller sente il bisogno di rompere il silenzio per dare forma linguistica al tabù della deportazione nel Gulag sovietico.

In questo contesto, Herta Müller sperimenta il fatto che il trauma non può essere solo individuale o collettivo, ma anche transgenerazionale. I traumi sono di solito trasmessi involontariamente e inconsciamente da una generazione all'altra. Benché nata nel 1953, quindi dopo le deportazioni del 1945 di circa 70.000 donne e uomini delle minoranze tedesche nei campi di lavoro sovietici, Herta Müller fu confrontata fin dalla sua infanzia con le conseguenze della traumatizzante vita nei campi di lavoro. Il fatto che sua madre e molti abitanti del suo villaggio natale abbiano sofferto tra il 1945 e il 1949, per cinque anni, la fame e il freddo, la spossatezza, la paura della morte e una nostalgia struggente, viene intuito dalla bambina in momenti che diventano scene chiave, che lei si trova a ricordare sempre e a trasporre in modo ripetuto, dal punto di vista artistico, in testi e *collage*. Una di queste è la scena in cui Herta Müller dà il nome di “complicità con la patata” e che descrive in modo particolarmente toccante nel saggio *Lo sguardo estraneo ovvero La vita è una scorreggia in un lampione*²:

Sin dalla mia infanzia, [...], conosco la mania di mia madre per le patate, questa mescolanza di disgusto e di voracità, di angoscia e di frenesia nel mangiare. Mia madre ha imparato ad odiare e ad amare le patate nel 1945, quando, diciannovenne, venne deportata per cinque anni di lavori forzati nel bacino del Donetsk, nell'attuale Ucraina. Le patate lei le ha maledette e le ha adorate; per via delle patate, che non bastavano mai, fu spinta alla fame cronica. [...]. Le patate erano il nutrimento fondamentale, quello su

cui si fondava l'eventualità di morir di fame o di sopravvivere. Mia madre è sopravvissuta e ha instaurato un rapporto di eterna complicità con la patata. Nessun'altra persona, quando mangia patate, ha lo stesso sguardo che ha lei, questo modo di respirare del quale, per quanto a lungo si cerchi fra i termini del linguaggio, non esiste la definizione fra repulsione e golosità. Come se ancora oggi, cioè cinquant'anni dopo, ad ogni patata lei dovesse di nuovo passare dalla vita alla morte o viceversa³.

Anche se sua madre non parla quasi mai di ciò che ha subito nel campo di lavoro, e sono piuttosto sua nonna e altri abitanti del villaggio da cui Herta Müller apprende nell'infanzia alcune cose sull'esilio e sul lavoro forzato, la bambina intuisce quali terribili esperienze ha dovuto vivere sua madre. Quando sono a tavola, i gesti e le espressioni facciali rivelano che la madre è profondamente ferita, sia fisicamente che psicologicamente. Ciò che la madre non può ricordare attivamente e probabilmente non vuole – per autoprotezione e vergogna –, ciò che nasconde – per impotenza linguistica – preme comunque, perché vuole essere espresso, trasformando il corpo in segno e strumento espressivo. La memoria passiva immagazzina esperienze e ricordi traumatici che si manifestano poi in modo incontrollato in azioni e comportamenti che sfuggono alla volontà e all'azione cosciente.

Nella misura in cui lei stessa partecipa al trauma trans- o intergenerazionale di sua madre, Herta Müller cerca di esprimere nelle proprie opere ciò che a malapena o solo con difficoltà può essere ricordato e

detto. La scrittrice cerca *a posteriori* il linguaggio più adeguato possibile per ciò che ha percepito solo attraverso segni corporei e ha vagamente intuito da bambina. Scrivere in questo contesto significa post-scrivere, post-ricordare, post-pensare, ovvero scrivere dopo in modo nuovo, ricordare dopo in modo nuovo, pensare dopo in modo nuovo; scrivere significa iscriversi in una memoria familiare frammentaria. La consapevolezza che ciò che viene vissuto individualmente è sempre già intrecciato con ciò che viene ricordato o represso collettivamente è una delle motivazioni che hanno spinto l'autrice ad affrontare il progetto di un romanzo sulle deportazioni di persone romeno-tedesche e sulla vita disumana dei campi.

Sulla genesi de *L'altalena del respiro*

Nell'epilogo, l'autrice parla esplicitamente delle sue motivazioni per dedicare un romanzo all'argomento tabù della deportazione dei membri delle minoranze tedesche della Romania nei campi di lavoro sovietici. Non solo la censura di stato, ma anche il silenzio delle vittime dopo il loro ritorno dall'Unione Sovietica e la propria situazione familiare, segnata da disagio e paura, hanno spinto Herta Müller nel 2001 a intervistare i deportati del suo villaggio. Ma fu solo la disponibilità di Oskar Pastior ad aiutarla con i propri ricordi personali a scrivere il romanzo che favorì la realizzazione concreta del progetto.

Pastior morì inaspettatamente nel 2006, lasciando Herta Müller a completare da sola il lavoro e con il mero aiuto dei "quattro quaderni pieni di appunti manoscritti e gli abbozzi per il testo di alcuni capitoli"⁴. Anche se l'autrice ha

dovuto abbandonare nella narrazione il punto di vista del "noi", ricreare esperienze e inventare ricordi, *L'altalena del respiro* resta il risultato di un processo di scrittura comune e polifonico in cui vissuto e inventato confluiscono.

Certo, il romanzo *L'altalena del respiro* parla delle terribili condizioni del campo, ma è anche, o meglio, soprattutto un romanzo sui terribili ricordi della vita del campo, che non cessano di perseguire chi ha vissuto una tale esperienza. Il narratore in prima persona, Leopold Auberg, descrive la vita quotidiana nel Gulag e allo stesso tempo riflette sul processo della memoria e sui ricordi traumatici che lo affliggono per tutta la vita. L'esperienza dei cinque anni di lavori forzati si incide nel corpo e nella mente e, allo stesso tempo, nella memoria fisica, affettiva e cognitiva; ma paradossalmente rimane sempre la sensazione di inadeguatezza, incompletezza e inaffidabilità, sia della capacità memoriale, sia dell'elaborazione linguistica. In effetti, per il narratore e protagonista, Leopold Auberg, il processo di ricordare e di scrivere non può essere completato.

Per l'autrice la situazione è diversa. Dalla sua posizione di creatrice di scrittura postmemoriale, le si apre la prospettiva di cercare consapevolmente un'espressione letteraria che, facendo leva su un accesso creativo indiretto agli eventi e sull'inevitabile trasformazione dei ricordi, riesca a dare ai contenuti – per quanto frammentari essi possano essere – una forma che permetta una percezione estetica e autonoma.

Pubblicato nel 2009 – l'anno in cui Herta Müller fu insignita del premio Nobel per la letteratura – *L'altalena del respiro* si presenta come un romanzo la cui qualità artistica soddisfa pienamente

il requisito formulato da Jorge Semprún per la letteratura memoriale dei Lager: “La verità della memoria deve essere inventata”. Ne *L'altalena del respiro* si compenetrano l'esperienza di sé e l'esperienza degli altri, così come quanto ricordato – *a posteriori* – e quanto inventato. Il romanzo non è un documento che può essere paragonato ai testi dei sopravvissuti della Shoah, poiché dichiara il suo status di finzione e allo stesso tempo è un'opera che attinge a fonti autentiche ed evoca una realtà dotata di una propria veridicità.

Aspetti formali e di contenuto di *L'altalena del respiro*

Il romanzo è diviso in molti brevi capitoli i cui titoli, composti da pochissime parole, catturano l'attenzione del lettore: “Far le valigie”, “Bietolone”, “Cemento”, “Le donne della calce”⁵ – per citare solo i primi. Il narratore in prima persona, Leopold Auberg, presenta delle somiglianze con Oskar Pastior – per esempio, come lui viene da Hermannstadt – ma è una persona fittizia che ricorda, descrive e riflette sulla realtà della vita nei campi da un punto di vista soggettivo. Le esperienze centrali di Leopold Auberg nel campo di lavoro sono incorniciate da capitoli che trattano del suo viaggio in Unione Sovietica – rinchiuso in un carro bestiame – e del suo ritorno in Romania. In contrasto con questa logica temporale, i cinque anni di lavoro forzato nel campo di Novo-Gorlovka nel Donbass non sono né evocati cronologicamente, né inseriti in un contesto narrativo coerente. Ogni capitolo si presenta come un testo relativamente autonomo ed è comprensibile indipendentemente dagli altri capitoli e dalla sua posizione all'interno dell'intero romanzo.

Herta Müller si astiene dal collocare i singoli frammenti memoriali, ognuno dei quali forma un capitolo a sé, in un contesto più ampio e generale. Pur dovendo – soprattutto dopo la morte di Oskar Pastior – inventare molto, l'autrice non costruisce affatto in modo arbitrario a partire dalle note e dagli schizzi dell'amico o dalle testimonianze di altre persone. Herta Müller si sforza di ricostruire i sentimenti, le percezioni, i pensieri e i sogni delle persone deportate non solo in termini di contenuto, ma anche attraverso la forma.

Il lavoro forzato non solo distrugge l'integrità fisica e psicologica dell'individuo, ma frammenta pure la percezione e rende impossibile una visione complessiva della sofferenza. La forma frammentaria del romanzo riflette così l'esperienza discontinua e la memoria frammentaria del campo di lavoro. La realtà inventata non è una realtà “falsa”; il processo di scrittura postmemoriale rispetta il modo in cui le persone colpite danno testimonianza: un modo disarticolato, incompleto, confuso. La cesura che la deportazione rappresenta nelle vite di coloro che sono stati catturati si riflette in una struttura narrativa che evita di creare una continuità e un ordine artificiali, non corrispondenti alla verità soggettiva.

Eppure quanto è indicibile va articolato, deve essere detto. Ma per questo, bisogna trovare, o meglio inventare un'espressione linguistica e anche figurativa. E questo è quello che fa Herta Müller – sostenuta dal suo caro amico Oskar Pastior. Inizia a scrivere nel punto in cui il narratore in prima persona si scontra con limiti insormontabili e deve tacere. Così si legge nel capitolo “Si vive. Si vive una volta sola”:

Nell'epoca-di-pelle-e-ossa non avevo più altro nel cervello se non l'organetto che ronzava eternamente e ripeteva giorno e notte: il freddo taglia, la fame inganna, la stanchezza pesa, la nostalgia sfinisce, cimici e pidocchi mordono. [...].

Lo zero è l'indicibile. Ci intendiamo, lo zero e io, sul fatto che non si possa parlare di lui o tutt'al più accerchiandolo. La bocca spalancata dello zero può mangiare, non può parlare⁶.

Dettagli e cose concrete

Cose apparentemente piccole dominano la vita quotidiana del campo. Un cucchiaino, un foulard di seta, del filo di ferro, una pala o un pezzo di carbone. A questa concretezza dell'esperienza corrisponde un linguaggio che fa a meno di termini astratti, che rende palpabile il significato spesso esistenziale delle cose materiali. Tra i pochi oggetti personali che Leopold Auberg "possiede"⁷, il fazzoletto gioca un ruolo speciale. Nel capitolo "Fazzoletto e topi", il protagonista distingue dapprima i diversi tipi di stoffa:

Nel Lager c'erano pezze di ogni tipo. La vita passava da una pezza all'altra. Dalla pezza per avvolgersi i piedi a quella per asciugarsi le mani e a quella del pane, dalla pezza del cuscino in cui si raccoglieva il bietolone alla pezza per mendicare e far bancarella e addirittura, a patto di averlo, al fazzoletto per pulirsi il naso⁸.

Nelle condizioni di vita e di lavoro dominanti nel campo di deportazione, le cose svolgono diverse funzioni, sono

utilizzate per gli scopi più diversi. Più versatile è il loro uso, più alto è il loro valore d'uso. Da un lato, le cose materiali tiranneggiano le persone del campo, dall'altro, si attribuiscono loro tratti e caratteristiche umane. E così un fazzoletto può essere personificato ed essere un sostituto di coloro che sono assenti e mancano. Riempie un vuoto, crea una relazione interpersonale dove la solitudine e l'abbandono minacciano. Nel campo di lavoro, le cose e le persone diventano intercambiabili: le cose si umanizzano, le persone diventano strumenti e cose. Ma anche le persone diventano intercambiabili, vengono sostituite – un processo che può realizzarsi per mezzo di un fazzoletto.

Leopold Auberg sperimenta questo processo di scambio quando va di casa in casa in un villaggio russo per barattare. Una donna anziana e sola non solo gli offre una porzione generosa di zuppa, ma gli dà anche un fazzoletto bianco di batista, e Leopold intuisce che questo gesto ha a che fare con il figlio assente della donna russa. Ammette davanti a se stesso: "Lei doveva fare qualcosa per suo figlio perché io ero là, e lui era tanto lontano da casa quanto lo ero io. Essere lì mi imbarazzava, che fossi io e non lui"⁹.

Anche se l'esperienza di essere un sostituto del "figlio perduto" è opprimente e imbarazzante, il narratore in prima persona conserverà il fazzoletto della vecchia, non lo baratterà con altro, perché il fazzoletto acquisisce un grande significato soggettivo e assume il carattere di un feticcio:

credevo che il fazzoletto fosse il mio destino. Quando ci si lascia sfuggire di mano il proprio destino, si è perduti. Ero certo che le parole di congedo

di mia nonna, SO CHE RITORNERAI, si fossero trasformate in un fazzoletto. Non provo vergogna a dire che il fazzoletto era l'unica persona nel Lager che si preoccupasse di me. E ne sono certo ancora oggi.

A volte le cose assumono una dolcezza, una dolcezza mostruosa che non ci si attenderebbe da loro¹⁰.

Il capitolo “Fazzoletto e topi” è molto toccante: condensa le esperienze e i ricordi delle differenti istanze narrative: Leopold Auberg, Oskar Pastior e Herta Müller. In diversi testi, Herta Müller fa riferimento alle molteplici funzioni e ai plurimi significati di un fazzoletto. Ancora e ancora ricorda, per esempio, la scena di sua madre che controlla se la figlia ha un fazzoletto prima di andare a scuola. La bambina interpreta questa domanda come un segno di cura e si sente protetta, anche se sua madre non mostra o non esprime quasi mai apertamente i suoi sentimenti. Il fazzoletto è una cosa che collega, sostituisce, rassicura, che ha poteri misteriosi e persino influenza sul destino.

Ma Leopold Auberg impara anche quanto velocemente possono cambiare le posizioni e i ruoli. Nel capitolo “Il fratello sostitutivo” racconta come la gioia di ricevere la posta da casa si trasforma in tristezza. Lo colpisce duramente il messaggio della cartolina – “Una foto è cucita con del filo bianco alla cartolina, i punti tracciati con cura dalla macchina per cucire. Sulla foto c'è un bambino. [...]. / Sotto la foto c'è scritto: / Robert, nato il 17 apr.1947”¹¹. Leopold ne riassume il tutto nella frase che chiude il capitolo: “Per quanto mi riguarda puoi morire là dove stai, si risparmierebbe posto a casa”¹². La cartolina scuote

il protagonista perché la interpreta come una condanna a morte. Capisce che è già stato sostituito, che Robert sta prendendo il posto di Leopold. I suoi genitori hanno organizzato un ricambio. In contrasto con la vecchia donna russa, i cui gesti e il cui fazzoletto bianco presentificano il proprio figlio assente, annullando la distanza con il narratore in prima persona, la cartolina fredda e impersonale della propria madre crea una distanza insormontabile e trasforma Leopold definitivamente in un esiliato. La funzione “sostituire” può avere effetti molto diversi, crea vicinanza o distanza, dà vita o annuncia la morte.

Figuratività, letteralità

Mentre le persone nel campo diventano estranee le une alle altre e si sentono trattate come materia morta, alcuni oggetti si personificano, assumono una vita propria. Questo vale, tra l'altro, per la pala cui il narratore dà il nome di “pala a cuore”. Come viene descritto dettagliatamente nel capitolo “La pala a cuore”¹³ / *Von der Herzschaufel*, questo strumento, che serve a spalare il carbone friabile, diventa il compagno quotidiano di Leopold Auberg.

Il suo corpo entra in una forma di simbiosi con la “pala a cuore”; diventano compagni di danza ed eseguono movimenti che richiedono un perfetto controllo del corpo, come nello sport. Perciò è la memoria del corpo che ricorda questo aspetto e che deve ripetere compulsivamente sempre di nuovo l'intera sequenza del movimento per spalare il carbone. La “pala a cuore” è diventata parte di Leopold, è più vicina a lui di lui stesso, è incisa nel suo corpo come esperienza fisico-emotiva. La “pala a cuore” è più di una pala, come dice il suo nome.

Tuttavia, non diventa mai un simbolo puro, non è una metafora che sta per una conoscenza astratta. Rimane un oggetto, uno strumento, anche se allo stesso tempo suggerisce molto di più: riscalda il corpo e allo stesso tempo lo divora, è l'antagonista dell'"angelo della fame", ma paradossalmente lo accoglie pure.

Le parole composte in tedesco *Herzschaukel*, "Pala a cuore", *Hungerengel* "angelo della fame" e *Atemschaukel* "altalena del respiro" sono i neologismi più sorprendenti del romanzo. Illustrano l'oggettivazione delle sensazioni e dei pensieri così come il processo complementare di personificazione degli oggetti. Le persone diventano strumenti, mentre gli strumenti assumono caratteristiche umane e guadagnano potere sulle persone. Herta Müller crea parole composte ambigue, termini che possono e devono essere compresi sia concretamente–oggettivamente che astrattamente–simbolicamente. Queste espressioni trasportano significati tra sfere diverse, ma non sono metafore nel senso convenzionale. Le immagini vogliono essere comprese al contempo letteralmente e figurativamente. Tale speciale metaforicità cancella i tratti distintivi e confonde le categorie semantiche e in questo modo sconvolge il processo interpretativo.

La dissoluzione dei confini è una procedura centrale dell'estetica di Herta Müller: distinzioni fondamentali come *animato/inanimato*, *concreto/astratto*, *esterno/interno*, *maschio/femmina* vengono abolite. Questa neutralizzazione trasmette un'immagine linguistica delle conseguenze delle terribili condizioni di lavoro e di vita nel campo, che comprende finanche la dissoluzione dei valori semantici del sapere e della memoria.

Per caratterizzare un importante espediente stilistico nella scrittura di Herta

Müller di solito viene fatto ricorso al concetto di alienazione o straniamento. Tuttavia, questo concetto non è veramente adeguato al romanzo *L'altalena del respiro*, poiché il processo di dissoluzione e di neutralizzazione delle categorie semantiche dissolve, negandola, la distinzione tra *straniero/familiare*, *alterità/identità*.

A causa di questo disorientamento semantico, non è sorprendente che nel romanzo *L'altalena del respiro* ci siano affermazioni contraddittorie, ad esempio sulla fame, che – insieme al freddo – domina la vita del campo ed è onnipresente. La frase "La fame non è un oggetto"¹⁴, che conclude il primo capitolo dedicato all'"angelo della fame", è contraddetta dall'affermazione "La fame è un oggetto"¹⁵, che apre e chiude il secondo, producendo un "effetto di chiusura". La natura contraddittoria di tali affermazioni mina i principi della logica aristotelica e rende chiaro che non solo il linguaggio si decompone e si dissolve, ma anche le relazioni logiche non sono più valide. I ricordi delle esperienze nel campo – siano essi vissuti o inventati – sono incoerenti, contraddittori, paradossali e possono quindi essere espressi solo attraverso dichiarazioni paradossali, opinioni contraddittorie, termini composti, figure retoriche o una metaforicità letterale.

Quando la logica fallisce e il linguaggio raggiunge i suoi limiti, ciò che rimane sono strutture paratattiche, brevi affermazioni messe in fila che non hanno la pretesa di raccontare una storia coerente e senza contraddizioni. La prosa di Herta Müller, che sembra semplice e allo stesso tempo straniante, manifesta un'oggettività deliberatamente scelta che contrasta il fallimento della grammatica standard con forme di espressione soggettive e spesso

figurative. La forte presenza di leitmotiv e di ripetizioni con variazioni garantisce tuttavia una fragile coesione dei frammenti di testo e permette al lettore di assemblare i singoli capitoli in un insieme di senso, anche se ciò non appare sempre e immediatamente comprensibile. In questo senso, l'architettura del romanzo è simile ai *collage* di Herta Müller. Il capitolo "L'angelo della fame" offre una impressione forte della lingua di Herta Müller:

La fame è un oggetto.
L'angelo è salito nel cervello.
L'angelo della fame non pensa. Pensa puntuale.
Non erra mai.
Sa i miei confini e conosce la propria direzione.
Conosce la mia origine e sa il proprio potere¹⁶.

Conclusione

Il romanzo *L'altalena del respiro* è un tentativo innovativo di ricordare e raccontare esperienze traumatiche. Integra i ricordi individuali di Herta Müller del periodo in cui l'autrice ha sofferto il terrore del regime totalitario di Ceaușescu (tra il 1965 e il 1987) con i ricordi intergenerazionali e collettivi delle terribili condizioni che hanno caratterizzato l'internamento nei campi di lavoro sovietici negli anni 1945-1949.

Senza la collaborazione di Oskar Pastior, la scrittrice probabilmente non avrebbe scritto questo romanzo, perché è essenzialmente basato sulle sensazioni, percezioni e riflessioni dell'amico. Ma pure le testimonianze per lo più *solo* corporee della madre taciturna costituiscono una fonte e un movente importante per la scrittura del romanzo, benché i traumi altrui siano difficilmente ricordabili e difficili da raccontare.

Il complesso punto di partenza del processo di scrittura, che è durato otto anni, si riflette nella composizione del testo. Questo è composto da 57 capitoli che evocano esperienze individuali frammentate e incoerenti, oggetti e persone. Essi si leggono come una testimonianza e allo stesso tempo come una finzione. Attraverso una complessa sovrapposizione e condensazione poetica dei ricordi più diversi, Herta Müller costruisce un'opera che oggi appartiene alla letteratura mondiale. Con questo romanzo ha creato un luogo dove lei assieme a lettrici e lettori commemorano tutti coloro che perirono o furono sterminati nelle dittature, nei campi di lavoro e nei campi di sterminio. Non da ultimo, è una forma di omaggio postumo alla memoria della migliore amica di sua madre, che morì di fame nel campo e il cui nome – Herta – la madre ha dato alla propria figlia. La letteratura è in grado – nei casi migliori – di mantenere vivi i ricordi vissuti reinventandoli nel processo di scrittura postmemoriale.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck, 1999.
- Assmann, Aleida, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2011.
- Bronfen, Elisabeth, Erdle Birgit R. e Sigrid Weigel (ed.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1999.

- Bizuleanu, Dana, *Fotografii și carcase ale morții în proza Hertei Müller*, București, Tracus Arte, 2014.
- Clit, Radu, *Du trauma à l'écriture. Un point de vue sur la création littéraire de Herta Müller*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Eke, Norbert Otto (ed.), *Herta Müller Handbuch*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2017.
- Grün, Sigrid, "Fremd in einzelnen Dingen". *Fremdheit und Alterität bei Herta Müller*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2010.
- Mahrth, Helgard e Sissel Laegreid (ed.), *Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013.
- Müller, Herta, *Der fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne*, Göttingen, Wallstein, 1999 (*Lo sguardo estraneo ovvero La vita è una scorreggia in un lampione*, Mario Rubino [trad.], Palermo, Sellerio Editore, 2009).
- Müller, Herta, *Atemschaukel*, München, Carl Hanser Verlag, 2009 (*L'altalena del respiro*, Margherita Carbonaro [trad.], Milano, Feltrinelli, 2010).
- Müller, Herta, *Der König verneigt sich und tötet*, München, Carl Hanser Verlag, 2003 (*Il re s'inchina e uccide*, Fabrizio Cambi [trad.], Trento, Keller, 2011).
- Schulte, Sanna, *Bilder der Erinnerung. Über Trauma und Erinnerung in der literarischen Konzeption von Herta Müllers "Reisende auf einem Bein" und "Atemschaukel"*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015.

NOTE

1. Herta Müller, *L'Altalena del respiro*, Margherita Carbonaro (trad.), Milano, Feltrinelli, 2010 (ed. orig.: *Atemschaukel*, München, Carl Hanser Verlag, 2009).
2. Herta Müller, *Lo sguardo estraneo ovvero La vita è una scorreggia in un lampione*, Mario Rubino (trad.), Palermo, Sellerio, 2009 (ed. orig.: *Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne*, Göttingen, Wallstein, 1999).
3. *Ibidem*, pp. 51-52.
4. Herta Müller, *L'Altalena del respiro*, p. 251.
5. *Vom Kofferpacken, Meldekraut, Zement, Die Kalkfrauen*.
6. Herta Müller, *L'Altalena del respiro*, p. 209.
7. *Ibidem*, p. 7: Il romanzo inizia con le parole: "Tutto quel che ho lo porto con me. / Oppure: Tutto quel che è mio me lo porto appresso. / L'ho portato tutto, quello che avevo. Cose mie non erano. Cose nate con un'altra funzione, o appartenenti a qualcun altro."
8. *Ibidem*, p. 62.
9. *Ibidem*, p. 63.
10. *Ibidem*, p. 65.
11. *Ibidem*, p. 177. In tedesco: *Robert, geb. am 17. April 1947*.
12. *Ibidem*, p. 179.
13. *Ibidem*, pp. 67-69.
14. *Ibidem*, p. 74.
15. *Ibidem*, p. 121.
16. *Ibidem*, p. 121.