

## Il Nobel per la letteratura 2009

### HERTA MÜLLER O LO SGUARDO DAL MARGINE

Un ritratto critico della 56enne scrittrice tedesco-rumena, premiata dalla Accademia Reale di Svezia, che nei suoi libri contrassegnati da un estremo rigore etico, ha testimoniato una doppia estraneità: quella della minoranza di idioma germanico in Romania perseguitata dal regime comunista di Ceausescu, e quella subito percepita dopo essere trasmigrata nel 1987 nella Repubblica Federale, dove comprese di essere “straniera in una terra straniera, anche se parlavo la stessa lingua”. Così, il suo ossessivo ritornare narrativo al luogo di origine fa pendant con una condizione esistenziale di perenne provvisorietà anche al presente.

---

**di Antonella Gargano \***

Lo sguardo dal margine: così potrebbe essere virato il titolo di un testo di Herta Müller pubblicato nel 1999 (*Der fremde Blick* [*Lo sguardo estraneo*, trad. di Mario Rubino, con una nota di Adriano Sofri, Sellerio editore, Palermo 2009]). Il margine, infatti, appare come il punto di osservazione privilegiato della scrittrice tedesco-rumena ed ha innanzitutto un carattere geografico-spaziale, necessariamente legato a quella zona ‘periferica’, alla enclave di lingua tedesca della provincia del Banato, dove la Müller è nata nel 1953. Ma ‘margine’, ‘periferia’ e ‘minoranza’ sono campi semantici che si aprono a comprendere una categoria esistenziale. Un adesivo con la scritta “Tutti gli uomini sono stranieri. Quasi dovunque” mette in moto in un testo del 1987 – l’anno in cui la Müller fa richiesta di espatrio nella Germania occidentale dopo essersi rifiutata di collaborare con la “Securitate” – una riflessione sull’idea di ‘minoranza’: «La parola ‘stranieri’ non mi ha fatto solo pensare a me. Ho pensato alla parola ‘minoranza’. A parte i pochi che rappresentano i diversi stati, sono molti a costituire una minoranza. [...] E nella minoranza dei molti, di nuovo, delle minoranze. E dove ci sono due persone, uno dei due è una minoranza. Dove c’è una persona, questa è una minoranza di fronte alla sua vita e, dal momento che è solo, non riesce a resistere».

Lo sguardo dal margine dunque non è solo marcato in senso territoriale, e se è certamente lo sguardo di chi – come ha scritto Sofri – «viene dalle marche di confine», diventa nella scrittura di Herta Müller l’angolo visuale attraverso il quale passa la percezione della realtà. La prospettiva eccentrica è presente fin dal suo libro d’esordio (*Niederungen*, Kriterion, Bukarest 1982; Rotbuch Verlag, Berlin 1984 [*Bassure*, a cura di Fabrizio Rondolino, Editori Riuniti, Roma 1987]), dove il titolo, che è mutuato dal poeta tedesco-orientale Johannes Bobrowski – «Noi che viviamo nelle bassure comprendiamo la morte, in quanto non ci è estranea, perché siamo cresciuti insieme a lei – è la definizione geografica di un bassopiano e, insieme, lo sguardo dal basso che fissa il punto di vista, ad altezza di bambino, dal quale vengono osservate le cose: gigantesche appaiono le piante di gerani, insopportabilmente grandi gli occhi di una mucca, più alto di lei il manico della scopa, mentre la protagonista torna a casa sgusciando tra i colli delle oche. E, ancora, quelle ‘bassure’ indicano gli orizzonti bassi e le atmosfere asfittiche di un mondo chiuso, arcaico, governato da cupa violenza e dalla presenza dominante della morte, vero e proprio “Meister aus Deutschland”, secondo la nota definizione datane da Celan nell’elegia *Die Todesfuge* (*La 'fuga' della morte*) sulla

vita nel lager, un 'maestro' che entra nelle lugubri, insistenti sequenze delle sepolture allo stesso modo che nei giochi crudeli dei bambini. L'idillio del villaggio si rovescia così nel suo contrario, in un anti-idillio che rivela tutte le sue crudeltà e le sue miserie.

Dalla scelta di quest'ottica fuori centro – «Cerco sempre di immaginarmi ai margini dell'avvenimento che sto osservando», ha dichiarato la Müller – discende quasi inevitabilmente la visione ipertrofica degli oggetti e l'attenzione quasi ossessiva al dettaglio che si riscontra in tutti i suoi testi. I particolari delle singole immagini vengono avvicinati e attraverso la loro esagerata inquadratura sembrano autonomizzarsi come nelle fiabe più raccapriccianti o come in certa tradizione letteraria romantica, che si tratti della testa di una mosca o degli zoccoli di un vitello, e arrivano a rovesciare le proporzioni reali, sicché gli occhi dei conigli appaiono più grandi della loro pancia: «Da quando vivo qui» – scrive la Müller nel primo romanzo pubblicato dopo il suo trasferimento in Germania occidentale (*Reisende auf einem Bein*, Rotbuch Verlag, Berlin 1989 [*In viaggio su una gamba sola*, trad. di Lidia Castellani, Marsilio, Venezia 1992]) – «il dettaglio è più grande dell'insieme». Esempio in tal senso è uno dei testi in prosa raccolti nel volume *Barfußiger Februar* ([*Febbraio a piedi nudi*]) Rotbuch Verlag, Berlin 1987) – secondo la stessa Müller una vera e propria resa dei conti con la Romania –, dove la scena di un gruppo di persone in fila davanti al negozio di un fornaio viene scomposta come in una sorta di puzzle in cui le singole figure, il medico, il postino o il calzolaio, prendono concretamente corpo attraverso un aggiustamento progressivo della lente focale dal particolare all'insieme. Una cicatrice dietro l'orecchio, un gomito, il nodo di una cravatta ripresi in primo piano lasciano il posto nella sequenza successiva ad un campo lungo in cui i personaggi entrano per intero, restituendo al dettaglio la sua giusta proporzione. In un'altra delle prose di quello stesso volume il procedimento segue la direzione opposta, dall'insieme al particolare, quando il disegno a spina di pesce sul tessuto di un abito si autonomizza nel suo significato metonimico. L'amplificazione del dettaglio è del resto una tecnica che la Müller, autrice di *collage* (*Der Wächter nimmt seinen Kamm* [*Il guardiano prende il suo pettine*], Rowohlt, Reinbek 1993; *Im Haarknoten wohnt eine Dame* [*Nella crocchia vive una signora*], Rowohlt, Reinbek 2000), conosce bene: vengono in mente i ritagli che interfogliano le pagine di riflessioni sulla propria scrittura come *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet* ([*Il diavolo è dietro lo specchio. Come la percezione inventa se stessa*], Rotbuch Verlag, Berlin 1991), o come *Lo sguardo estraneo*, dove i testi poetici composti in un gioco di *papier collé* dialogano con frammenti di figure, inquadrando una serratura, un bottone e il suo filo strappato, una treccia raccolta sulla nuca o le sagome bizzarre di uomini e di animali.

Quale sia l'origine di questa percezione ossessiva la Müller ce lo dice analizzando il proprio 'sguardo estraneo' e le conseguenze che derivano da una vita sotto la dittatura. L'osservazione di sé e degli oggetti che fanno parte del proprio mondo è un esercizio reso indispensabile da una esistenza esposta a una minaccia costante, dove «ogni millimetro del proprio vissuto deve porsi a confronto col millimetro estraneo registrato dall'osservatore. In colui che si sente minacciato si verifica necessariamente un adeguamento del proprio modo di vivere alla tattica del persecutore. Con la sua attività di sorveglianza il persecutore adempie a un incarico dello stato. Acquisire dati precisi rientra nei suoi obblighi di servizio. Dal canto suo, chi subisce la minaccia sta ad osservare il persecutore per proteggersi da lui. Il persecutore manovra d'attacco, il perseguitato in difesa». È così che gli oggetti privati, gli oggetti d'uso che appartengono alla quotidianità diventano minacciosi e inquietanti, ed è così che si sviluppa in chi è minacciato una necessità (e una capacità) di osservazione minuziosa, esattamente mimetica rispetto a quella del persecutore. La testimonianza lucidamente agghiacciante di Herta Müller, affidata in *Der fremde Blick* alla memoria autobiografica, ritorna sul tema del clima di terrore che il romanzo *Herztier* ([*Il paese delle prugne verdi*, trad. di Alessandra Henke, Keller editore, Rovereto 2008], Rowohlt Verlag, Reinbek 1994) aveva consegnato alla voce di un io narrante e ai suoi racconti di pedinamenti e di licenziamenti, di interrogatori e di misteriosi suicidi all'interno di un gruppo di studenti. Perfettamente

interscambiabile tra testo autobiografico e testo narrativo è la presenza di “ombre significative” gettate da “cose insignificanti”, quella minacciosità degli oggetti privati che siano una bicicletta e un incidente ‘annunciato’ o gli altoparlanti dello studentato, dei quali si sospetta che vedano e sentano tutto. E una identica scrittura, in cui in modo sorprendente il tono asciutto e registrante e la modalità radicalmente minimalista si apre ad un uso potente delle metafore, riferisce quasi senza soluzione di continuità la storia delle intimidazioni ai quattro giovani di *Herztier* e la propria persecuzione ad opera dei servizi segreti. Con un procedimento analogo la tragica vicenda del poeta tedesco-rumeno Rolf Bossert, suicidatosi pochi mesi dopo il suo abbandono della Romania per la Germania, dalla forma del necrologio poetico che apre *Barfußiger Februar* («Adesso è il tempo che segue la morte di un amico. Il lungo viaggio era un tratto di binari, il ferro delle autorità. [...] Solo la mascella era fracassata. Solo lo sguardo raggelato dal freddo degli interrogatori. Solo le lettere e le poesie nude e irrise. L’arrivo era l’inverno. Straniero era il paese e sconosciuti gli amici. Gli alberi tagliati, un febbraio freddo. E sopra una finestra») si trasferisce a *Herztier* diventando un suo nucleo narrativo («La mascella di Georg era fracassata. Quando fu rilasciato dall’ospedale, Georg disse: Conosco i volti dei tre picchiatori dai tempi del collegio, dalla mensa. [...] Georg salì sul treno tre giorni dopo. [...] Arrivò in Germania. Una mattina presto, sei settimane dopo l’espatrio, Georg giaceva sul selciato a Francoforte. Al quinto piano della casa di transito c’era una finestra aperta»).

È vero, insomma, che la Müller torna e ritorna continuamente al suo luogo d’origine, a quella ossessione della Romania e della dittatura di cui non riesce a liberarsi, ma l’oppressione di cui raccontano i suoi testi è quella del regime di Ceaușescu, persecutorio verso le minoranze e dove tutti “rimangono paesani”, come si dice nel *Paese delle prugne verdi*, dal momento che «in una dittatura non ci possono essere città, perché tutto rimane piccolo, quando viene sorvegliato», ma è al tempo stesso la sopraffazione che viene dall’interno della minoranza tedesca, fatta di grettezze, di stupido orgoglio della comunità e di corruzione. Il “banatschwäbisches Dorf”, il paese del Banato svevo che fa da sfondo alle storie raccontate in *Bassure* e in *Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt* ([*Nella vita l’uomo è sempre un perdente*], Rotbuch Verlag, Berlin 1986) e dove tornano continuamente a galla residui di un passato fascista, ristagna nelle ritualizzazioni di una società che si va estinguendo e in un “tempo immobile” che è quello di chi vuole restare e, insieme, di chi è in lunga, estenuante attesa di un visto di uscita: e non è un caso che, da quando ha deciso di abbandonare il paese, il mugnaio Windisch veda ovunque nel villaggio “das Ende”, la fine.

È in un’immagine zoomorfica, quella del rospo, che le angherie e i soprusi ridotti a sistema trovano la loro rappresentazione, e se “il rospo tedesco” è il “primo dittatore” con cui la Müller fa conoscenza, ad esso seguirà, senza alcuna interruzione, il “rospo del dittatore” e poi, ancora, dopo l’approdo nel mondo capitalistico, “il rospo della libertà”. Il motivo fiabesco entra dunque a far parte dell’immaginario della Müller attraverso un processo di decostruzione che cancella ogni possibile esito metamorfico lasciando al rospo la sua natura di rospo. Una analoga strategia decostruttiva interessa in *Bassure* la figura di Biancaneve, dove la scena cruenta della macellazione di un maiale con le macchie di sangue sulla neve si intreccia con la memoria degli elementi costitutivi della fiaba e con il suo ascolto, o quelle bambole di granturco tanto simili alla mandragola di Arnim, mentre in *Barfußiger Februar* è di nuovo Biancaneve a far intrecciare il culmine tragico della sua vicenda alla banalità quotidiana. Per tornare all’uso della metafora, è attraverso di essa che passa la resistenza di Herta Müller, per la quale «negli anni del rospo l’invenzione della percezione era l’unica possibilità di cambiare la realtà. Che non diventava più sopportabile. Diventava più inquietante». Così, curiosamente, anche l’immagine di Stalin in *Atemschaudel* ([*Altalena del respiro*], Carl Hanser Verlag, München 2009) – il suo romanzo più recente, che ricostruisce la storia della deportazione dei Tedeschi nei lager sovietici – appare metamorfizzata e si presenta, nella lettura dei suoi tratti da parte del protagonista, come una sorta di personificazione dello stesso campo di deportazione.

A entrare in questo gioco di interfoliazione che, quando le immagini dalla loro fissità che emula il *collage* si mettono in movimento, trae precise suggestioni dal montaggio cinematografico, sono tanto le categorie dello spazio che quelle del tempo. «Il Nobel» – ha scritto Sofri nel passaggio in parte già citato – «ha premiato chi passa le linee, chi viene dalle marche di confine e non si trapianta più del tutto». Perché Herta Müller non trova approdo, continuando a vivere in una condizione esistenziale di perenne provvisorietà: «Ho capito che ero straniera in una terra straniera, anche se parlavo la stessa lingua» ha dichiarato la scrittrice e a un suo personaggio, la Irene protagonista di *In viaggio su una gamba sola* che tematizza la costellazione del “non essere arrivati”, già annunciata in *Barfußiger Februar*, farà dire: «Chi si mette in viaggio arriva troppo tardi». Lo spazio del disagio, in cui non ci si sente mai arrivati, diventa così un unico territorio che può confondere i confini e può alternare immagini del villaggio a immagini di città, ma anche presente e passato come avviene nel *Paese delle prugne verdi*, dove l’oggi degli interrogatori e delle intimidazioni suscita la memoria dell’infanzia e ne rievoca i divieti e gli incubi fino alla figura del padre, soldato delle SS. Un esempio particolarmente vistoso di interfoliazione tra presente e passato si ritrova in *Die kleine Utopie vom Tod (La piccola utopia della morte)*, uno dei testi di *Barfußiger Februar*, dove l’osservazione della fotografia sulla tomba della nonna e il suo sezionamento attivano un procedimento per espansione che interpone momenti del presente visti dalla prospettiva dell’io narrante a episodi del passato raccontati dalla ‘voce’ della stessa nonna.

Procede a onde la scrittura di Herta Müller, dove il ritmo è dato dalla ripetizione, dalla ripresa di singole parole, di frasi o di immagini, dall’incalzare di una struttura accumulativa e paratattica che non lascia respiro, ma dove allo stesso tempo è possibile il passaggio brusco che dalla realtà più sordida e squallida arriva a impennate surreali. Risponde a un preciso ritmo anche il suo procedere sulla base di associazioni che non seguono necessariamente lo sviluppo di un nodo epico, ma piuttosto la traccia (irregolare) della memoria. Un ritmo a cui è impossibile sottrarsi, così come è impossibile sottrarsi alla prosa estrema di Herta Müller, al suo estremo rigore morale.

\* Docente di letteratura tedesca all’università La Sapienza di Roma.