

# Il tempo non lineare in *Esterno giorno – Val Rosandra* di Claudio Magris e in *La gita delle ragazze morte* di Anna Seghers

Rita Svandrlik

## Abstract:

In Anna Seghers' short story, *Gita delle ragazze morte* (1943-1944) and in Claudio Magris' *Esterno giorno – Val Rosandra* (1982), a group of high school friends and their trip on the eve of World War I provide the narrative nucleus around which individual micro-histories meet macro-history. In the proposed analysis, the reason for the deprivation is identified as an element common to the two texts. In Seghers' story, the temporal distance is cancelled out in a continuum, whereas Magris' story operates through multiplication and fading between different typologies of texts: novel, screenplay, film, Goethe's *Faust*, and short story.

**Keywords:** First and Second World War, Historical Memory, Mourning Elaboration, Narrated Time and Narrative Time

La generazione di coloro che si affacciavano all'età adulta allo scoppio della Prima guerra mondiale non può che ripensare a quell'evento come a un diluvio universale, a una catastrofe immane che ne genera a sua volta molte altre, rivissute poi nella rielaborazione rammemorante come un crescendo infernale.

Una lettura parallela di un racconto di Claudio Magris e di uno di Anna Seghers può portare a cogliere alcuni aspetti peculiari di tale lavoro della memoria; una gita di compagni di liceo negli anni precedenti alla guerra costituisce in entrambi i casi il nucleo narrativo intorno al quale la microstoria individuale incontra la macrostoria. In *Esterno giorno – Val Rosandra* (1982) e nella *Gita delle ragazze morte* (*Der Ausflug der toten Mädchen*, 1946) i protagonisti sono dei superstiti che si confrontano con la perdita, la perdita della prospettiva tutta volta a un futuro di speranze, propria di giovani proiettati verso la vita adulta.

La dimensione di privazione è l'elemento di maggiore legame tra le due situazioni narrative, mentre le differenze sono molteplici: nel racconto di Magris il dolore individuale rimane sottotraccia, stemperato dal disincanto della senilità (per usare due termini cari all'autore); nel racconto di Seghers la privazione si amplia in un senso drammaticamente concreto fino a diventare elaborazione del lutto (*Trauerarbeit*), affidato alla scrittura.

Rita Svandrlik, University of Florence, Italy, rita.svandrlik@unifi.it, 0000-0001-5227-7659

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Rita Svandrlik, *Il tempo non lineare in Esterno giorno – Val Rosandra di Claudio Magris e in La gita delle ragazze morte di Anna Seghers*, pp. 35-45, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, CC0 1.0 Universal, DOI 10.36253/978-88-5518-338-3.08, in Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (edited by), *Firenze per Claudio Magris*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-338-3 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-338-3

## 1. Un romanzo, un film, un racconto

Il racconto di Magris, in cui il protagonista ritorna nel ricordo ad episodi della sua giovinezza di studente «nel liceo italianissimo della Trieste austriaca»<sup>1</sup>, quindi agli anni precedenti alla Grande Guerra, colpisce per la complessità della vicenda narrata in poche pagine: vi viene sintetizzata la parte più tragica della storia del Novecento, rispecchiata nelle vicende della città giuliana, «magazzino della Storia» (EG, p. 83). Dopo secoli di tranquilla e incredibile espansione e prosperità di traffici all'ombra degli Asburgo, Trieste si ritrovò infatti a diventare, nella prima metà del Novecento, da crogiolo di culture, lingue e religioni, una frontiera, in senso letterale e metaforico; i conflitti della storia europea del Novecento vi si scatenarono tutti, conflitti sociali, politici, etnici, ideologici e, ovviamente, economici e territoriali.

Così vengono ricordati nel racconto: le «ecatombi sul Carso» (EG, p. 74), più tardi «i fascisti in giro a spaccare teste» (EG, p. 77), il fatto che il Mare Adriatico non diventò parte di un Mare Nostrum dei popoli che vi si affacciavano dall'una e dall'altra riva, ma un mare ribollente «di onde ancor più di prima, onde furiose, mar incrosà» (EG, p.77); i giovani che erano andati in guerra affinché quella fosse «l'ultima guerra della Storia, dalla quale sarebbe nato un nuovo Eden», se erano riusciti a ritornare da quel 'diluvio', si trovavano a fare i conti con un mondo infernale:

Già, il nuovo Adamo, l'Italia all'olio di ricino, Hitler, Stalin, Auschwitz, la Risiera, unico forno crematorio esistito in Italia. Serpenti tentatori dappertutto, nel nuovo giardino dell'Eden – il Carso, la Galizia, la Somme, paradisi terrestri imbevuti di sangue, poi ne sono venuti altri ancor più infernali. [...] No, dalle macerie della guerra non era nata alcuna nuova vita vera, nessun libero suolo per uomini liberi [...]. (EG, p. 78)<sup>2</sup>

Il racconto, pubblicato nel 1982 sulla rivista «Alisei», è coevo al volume *Trieste. Un'identità di frontiera*, scritto assieme ad Angelo Ara, in cui compaiono con nome e cognome quegli intellettuali triestini che risultano invece anonimi, ma riconoscibili, nel racconto<sup>3</sup>; il protagonista viene presentato come un professore-

<sup>1</sup> C. Magris, *Esterno giorno – Val Rosandra*, in Id., *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019, p. 72 (d'ora in poi indicato con la sigla EG seguita dal numero di pagina).

<sup>2</sup> In questo passo è presente un riferimento esplicito al finale del *Faust II* (1832), e qualche riga più avanti vengono parafrasate le parole con cui «il diavolo» Mefistofele si presenta a Faust.

<sup>3</sup> A. Ara, C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982, p. 56 e sgg. A proposito di quella che ho individuato come dimensione di deprivazione: «Più di ogni altra è stata forse bruciata la grande generazione triestina, che ha assunto intrepidamente su di sé questo destino, affrontandolo nella realtà immediata del sentimento e del lavoro, perché per Trieste il corto-circuito tra l'inizio e la fine è stato particolarmente rapido: in quegli anni Trieste iniziava la sua vera storia culturale e contemporaneamente concludeva la sua stagione storica più vitale» (ivi, p. 61); si confronti con ciò che dice il protagonista del racconto a pp. 84-85, in particolare: «Rosso dell'aurora, no, rosso della sera» (EG, p. 85).

re di tedesco che aveva scritto uno dei primi saggi sul *Doktor Faustus* (1947) di Thomas Mann, riscontrando il plauso di Mann stesso: si tratta dunque del germanista e traduttore Guido Devescovi. Un importante traduttore dal tedesco era diventato anche il suo compagno di classe di allora, quello ricordato perché si era sparato per amore, ma senza ferirsi seriamente: Alberto Spaini; mentre il terzo è l'autore del romanzo *Un anno di scuola* (1929) da cui viene tratto il film al quale si fa riferimento fin dal titolo *Esterno giorno*, cioè Giani Stuparich<sup>4</sup>. La situazione iniziale del racconto ci presenta il vecchio professore in pensione sul set del film, coinvolto dal regista come testimone di quell'epoca: viene chiamato per evitare errori e anacronismi, per dire come era allora, come ci si comportava e così via. Ma la ricostruzione nei ricordi si rivela problematica, infedele, la memoria ha operato nel corso degli anni la sua selezione: «Strati di tempo s'interpongono tra lui e la sua, la loro storia di allora; veline sempre più sbiadite di un presunto foglio originale» (EG, p. 76). Che senso ha dunque questo sforzo di riavvolgere la pellicola della propria vita per questo sopravvissuto, che a poco più di vent'anni diventa un superstite alla Grande Guerra, alle carneficine sul Carso, al crollo di un mondo? Il regista vorrebbe riprodurre fedelmente quel mondo, a quale fine? «Ma se non c'è più quel tempo, se non esiste, si può dire cos'era, com'era?» (EG, p. 75). Sono domande che pongono degli interrogativi sul senso della narrazione, sia su carta che su pellicola cinematografica; né la letteratura, né il cinema possono catturare la pienezza della vita reale, perché un attimo dopo è già passata, il protagonista ne è consapevole. Nella sua memoria di professore, che tante volte ha commentato il *Faust* con i suoi studenti, è ben presente la tentazione dello stringere un patto con il diavolo per poter esclamare: «Fermati attimo, sei bello» (*Faust I*, v. 1700); ma allo stesso tempo quella tentazione rimane un'attrazione nascosta, messa da parte, non detta. Da una recensione scritta da Magris per la nuova edizione del romanzo di Stuparich, nel 2017, veniamo a sapere che nel 1977 egli assistette a qualche ripresa di quel film per la televisione del regista Franco Giraldi, avendo occasione di osservare anche le reazioni di Devescovi:

Ho visto girare alcune scene del film di Giraldi. Ricordo che Guido Devescovi, in età avanzata, spiegava e mostrava ai giovani attori gesti, atteggiamenti, forme di comportamento della sua giovinezza, dell'epoca in cui si svolgeva la vicenda, e che essi dovevano quindi imparare. Forse si sentiva un po' un vecchio Faust che per qualche ora può credere di incontrare se stesso ringiovanito.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> In *Esterno giorno – Val Rosandra* si parla di un «quartetto» formato da Devescovi (l'autore del saggio sul *Doktor Faustus*; si può notare che non ci sono nel racconto riferimenti diretti al romanzo di Mann, *Doktor Faustus*, mentre l'intertestualità con la tragedia goethiana è un elemento strutturante), Spaini e Stuparich, più Edda Marty; non viene nominato un altro studente ricordato nel romanzo di Stuparich e nella recensione di Magris (cfr. nota 5), cioè Ruggero Timeus Fauro.

<sup>5</sup> C. Magris, *L'adolescenza lieve di Trieste. Una generazione aveva sperato in un'altra patria e in un'altra Europa. Giani Stuparich la raccontò in Un anno di scuola, ambientato nel 1909*, «Corriere della Sera», 5 settembre 2017.

Risulta dunque da questa recensione, scritta quarant'anni dopo il film e trentacinque dopo il racconto, che c'è stato un legame personale e diretto con la situazione narrata. Il motivo del Faust vecchio che osserva se stesso da giovane è stato evidentemente una suggestione forte se Magris la menziona anche decenni dopo nella recensione del libro. Nel racconto costituisce uno dei nuclei narrativi, intorno al quale si coagula il tema della perdita, del venire meno della pienezza esistenziale, dell'eros come desiderio inappagato. Ma i possibili confronti si fermano qui: da giovane il protagonista non aveva avuto velleità trasgressive o altri elementi di tragica affinità con Faust; la componente femminile del quartetto di studenti, Edda Marty, non presentava d'altronde proprio alcun elemento in comune con Margherita e la sua tragedia, anzi era stata una giovane donna molto autonoma e consapevole, e rimane così anche da anziana; contattata dal regista, non vuole infatti avere nulla a che fare con il film tratto dal romanzo perché ha solo ricordi dolorosi di quel periodo scolastico in cui fu unica donna in una classe maschile.

Per rimanere alla lettera del testo, c'è un riferimento diretto alla tragedia di Goethe, quando viene ricordato il desiderio di Faust morente di vedere uomini liberi su un suolo libero (EG, p. 78): poi viene fatto cenno (EG, p. 79) ai due «anziani sposi» (Filemone e Bauci), la cui casa viene distrutta perché di ostacolo a un grande progetto (V atto di *Faust II*); inoltre il professore si ricorda dei versi in cui viene proclamata (da parte di Mefistofele, vv. 2038-2039 di *Faust I*) la superiorità della vita rispetto allo studio e alla scienza. La vita è inafferrabile, anche per la trasfigurazione poetica: del romanzo di Stuparich il protagonista dice: «[...] il romanzo è bello, forte, ma lui, leggendolo e ammirandolo, ha la sensazione che anche quelle pagine gli abbiano sottratto un po' della sua vita, un bel ritratto dietro il quale il volto si nasconde» (EG, p. 80). La vita che comunque sta sfuggendo di mano al protagonista emerge come il *leitmotiv* più intimo e malinconico, coniugato con la nostalgia dell'amore. L'antidoto individuato dall'anziano protagonista è la fuga dalla realtà, tra le pagine dei libri, magari al Caffè, luogo in cui può fuggire dalla Storia («meglio stare al Caffè che nella Storia», EG, p. 85), in una città in cui il passato non è trascorso, è presente:

Il regista [...] ha detto, che un film su Trieste dovrebbe forse raccontare questa presenza sempre aperta e acra del passato, quest'impossibilità che le cose vadano a smussarsi e le ferite a rimarginarsi, trasferendosi dal cruento disordine del tempo che sta scorrendo all'ordinata pace del tempo già trascorso. Tutto ancora presente, senile ma aperto e acerbo. (EG, p. 82)

In queste righe risalenti all'inizio della sua scrittura creativa, di finzione, l'autore trova accenti di grande intensità, nella estrema sintesi, per delineare il nucleo forte della sua personale topografia poetica, vale a dire Trieste (con il suo mare) e il Caffè: «Là dentro il tempo si è rappreso ancor di più, grumi distinti e adiacenti; muoversi fra i tavoli e i loro occupanti, uscire ed entrare da un'epoca all'altra. Fuori, sul mare, il vento spinge via le nubi, [...]» (EG, p. 83), con una formulazione che ricorda da vicino un passo di un altro testo pubblicato nel 1982,

*I luoghi della scrittura: Trieste*<sup>6</sup>. Un anno prima che Giraldis girasse la trasposizione cinematografica di *Un anno di scuola* (1977) di Stuparich la scrittrice Fausta Cialente, nel 1976, aveva vinto il premio Strega con il suo romanzo 'triestino' *Le quattro ragazze Wieselberger*: nel ritrarre l'irredentista famiglia Wieselberger e l'inconsapevolezza delle ragioni dei vari conflitti e interessi in gioco, l'autrice ci dà una profonda riflessione critica sul rapporto tra individuo e Storia, analogamente al racconto di Magris. La famiglia al centro del romanzo, così come la città tutta, paga un prezzo enorme per quelle «favole» cui aveva creduto; il figlio della maggiore delle sorelle si era arruolato volontario nell'esercito italiano, morendo al fronte (come il fratello di Giani Stuparich e come Scipio Slataper). Ad Alice Wieselberger, la madre del caduto in guerra, è concesso esplicitare quanto quelle morti, e quella del proprio figlio, fossero state inutili, dicendo agli altri membri della famiglia, che ancora dopo la fine della Seconda guerra ricordano con enfasi, senza la maturazione di accenti critici, il sacrificio del giovane Fabio in nome della fede irredentista:

Subito la vedemmo alzare la testa, e con sprezzante ironia, guardandoci duramente in viso: "Ancora ghe ne parlé? Varda ti se meritava!" disse. Poi abbassò gli occhi e a labbra strette riprese il suo lavoro.

Nessuno osò risponderle, nessuno osò richiamare la più vecchia delle Wieselberger alle antiche favole in cui certamente aveva creduto. Non v'era forse cresciuta in mezzo cantando e ridendo? L'amara sorte di Trieste la sapevamo tutti, adesso, e la sapevano anche quelli che, in famiglia, non volevano ammetterla.<sup>7</sup>

In confronto alle figure di Cialente, il protagonista di Magris, essendo l'ambientazione del racconto collocata tre decenni dopo la fine della Seconda guerra, dispone di una visione ancora più distaccata rispetto all'evoluzione del processo storico negli anni successivi e può dunque riflettere su come «il persuasore» del tempo presente non abbia più bisogno di «coltelli e bombe» per distruggere ciò che si oppone ai suoi piani, gli bastano «rotoli e rotoli di carta» (EG, p. 79). Allo stesso tempo è in grado di fare anche un confronto tra Prima e Seconda guerra mondiale:

Sì, d'accordo, il peggio è venuto dopo, orrore senza pari e senza nome, ma almeno aveva un senso morire e uccidere perché il mondo intero non diventasse Auschwitz, mentre noi e loro, sul Carso a Verdun sui laghi Masuri, tutti uguali, tutti buoni, tutti giusti, tutti a fare la guerra per il bene di tutti. Quando aveva

<sup>6</sup> C. Magris, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 282-283; Diego Salvadori ha analizzato le geografie letterarie di Magris nel suo volume *L'atlante di Claudio Magris* (Pàtron, Bologna 2020); rilevando come il «tempo si curva e si riprende anche nel caso della città natale dello scrittore», Salvadori traccia un arco che unisce i testi degli anni Ottanta con quelli contenuti nella raccolta *Tempo curvo a Krems*, «in nome di una intratestualità che si ramifica nei meandri di un macrotesto comunicante» (ivi, p. 19).

<sup>7</sup> F. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger. Romanzo*, Mondadori, Milano 1976, pp. 203-204.

capito questo, il male nato dal bene, la menzogna detta per amore della verità, si era sentito svuotato, un sacco vuoto che non sta in piedi. (EG, p. 79)

## 2. Non-ritorno

Nel racconto di Seghers un tale confronto tra il primo e il secondo conflitto mondiale non è possibile per la narratrice in prima persona: il testo è stato infatti scritto tra il 1943 e il 1944, durante l'esilio in Messico, quando la Seconda guerra mondiale non era ancora finita. In Messico, Seghers aveva trovato rifugio insieme al marito e ai due figli nel giugno del 1941; non era però riuscita a ottenere un visto per far uscire dalla Germania la madre, che verrà deportata e uccisa in un ghetto vicino a Lublino, nel 1942.

L'autrice, che aveva appena pubblicato in inglese e in tedesco il romanzo *La settima croce* (1942), da cui Fred Zinnemann nel 1944 trasse un celebre film con famosi attori hollywoodiani, lo viene a sapere molti mesi dopo, poco prima di subire un gravissimo incidente nel giugno del 1943; sull'investimento da parte di una macchina sono state fatte varie ipotesi, compreso l'attentato o il tentativo di suicidio. Seghers rimane in coma per giorni e faticherà a lungo per riprendersi. In una lettera a un amico comunica che aveva iniziato a scrivere il racconto prima dell'incidente e di averlo terminato durante la convalescenza: le difficoltà date da amnesie e da una vista indebolita da una lesione al nervo ottico che caratterizzano questo periodo di lento recupero sono riconoscibili come sfondo autobiografico del racconto<sup>8</sup>.

Nel caso specifico la conoscenza del contesto biografico aiuta a comprendere a pieno l'intensità di una affermazione preliminare della voce narrante: «C'era solo un'unica impresa che ancora potesse spronarmi: tornare a casa»<sup>9</sup>; altrettanta intensità drammaticamente potenziata la troviamo verso la fine del racconto: «[...] che peccato, mi sarebbe tanto piaciuto farmi abbracciare da mia madre!» (GI, p. 109).

L'ambientazione iniziale del racconto presenta un villaggio messicano, al limite di un paesaggio «lunare», in cui il caldo e la polvere confondono la vista; viene esplicitamente evocata la Fata Morgana, ma non è una visione a manifestarsi davanti agli occhi della protagonista quanto piuttosto una vera e propria trasposizione in uno spazio e in un tempo diverso<sup>10</sup>: la narratrice inizia infatti a

<sup>8</sup> Cfr. S. Hilzinger, *Anna Seghers*, Reclam, Stuttgart 2000, p. 120.

<sup>9</sup> Per le citazioni del testo si fa riferimento, d'ora in poi con la sigla GI, all'edizione con testo a fronte: A. Seghers, *La gita delle ragazze morte*, a cura di R. Calabrese, Marsilio, Venezia 2010, p. 47; riporto qui l'originale delle due brevi citazioni: «Es gab nur noch eine einzige Unternehmung, die mich anspornen konnte: die Heimfahrt» (GI, p. 46); «[...] wie schade, ich hätte mich gar zu gern von der Mutter umarmen lassen» (GI, p. 108).

<sup>10</sup> Ci sono tutti gli elementi di una catabasi, e allo stesso tempo motivi fiabeschi: «Attraversai il varco della palizzata di cactus e poi girai intorno al cane che dormiva sulla strada, completamente immobile come un cadavere, le zampe distese, coperto di polvere. [...] il cancello, da tempo inutile e fradicio, era divelto dal portale d'ingresso. [...] Varcai il portale vuoto.

sentire le voci delle compagne di classe durante la gita di trent'anni prima, alla vigilia della Prima guerra mondiale. Le sue due amiche del cuore la chiamano per nome, gradualmente riesce anche a vederle e a cogliere gli elementi di un paesaggio assai diverso da quello messicano: percepisce addirittura i profumi di un prato della terra natia in fioritura primaverile sulle rive del Reno.

La gita menzionata nel titolo è infatti una gita scolastica in battello lungo il Reno vicino a Mainz, con sosta in un locale sulla riva del fiume; l'incontro casuale con una classe maschile, ugualmente in gita, apre lo scenario delle dinamiche sentimentali dei primi amori. Almeno al livello del piano temporale della gita un ritorno a casa, agognato all'inizio, può avvenire davvero, ma non è quello dal villaggio messicano verso la *Heimat* tedesca: è più semplicemente il ritorno dalla gita; il battello riporta la classe a Mainz, là dove la madre aspetta la protagonista affacciandosi al balcone di casa. Ma è proprio nel momento in cui sta per entrare in casa e salire le scale che si opera a ritroso la separazione dei piani temporali: al posto delle scale per salire ad abbracciare la madre si spalanca «un abisso», «una voragine» (GI, p. 109).

La protagonista si ritrova di nuovo nella luce accecante del villaggio messicano, con il proposito di mettersi a scrivere il tema sulla gita, di svolgere cioè il compito che l'insegnante le aveva assegnato trent'anni prima; la realizzazione di tale proposito è il testo che stiamo leggendo, il quale non si limita a essere, come potrebbe dire la figura del professore di Magris, un ritorno a casa 'di carta' e nostalgico, e nemmeno è un moderno epicedio in prosa per le compagne morte e per la madre. In realtà l'intersezione dei piani temporali, che ha suscitato l'interesse fin dai primi interventi critici, è in funzione di quelle domande di senso e radicalmente etico-politiche che caratterizzano l'opera di Seghers, particolarmente in quegli anni, per esempio nel racconto che precede *La gita delle ragazze morte*, cioè *Un uomo diventa un nazista* (*Ein Mensch wird Nazi*, 1942-1943); la narrazione di singole biografie è tesa a esemplificare come sia stato possibile un ottundimento della coscienza morale in una così larga parte della popolazione tedesca, e a fare allo stesso tempo spiccare all'interno della composizione

Con mio stupore adesso avvertivo dall'interno un cigolio leggero e regolare. Avanzai ancora di un passo. Ora potevo sentire l'odore della vegetazione nel giardino che si faceva sempre più fresca e viva man mano che posavo lo sguardo» («Ich ging durch den Einschnitt in der Palisade aus Kakteen und dann um den Hund herum, der, wie ein Kadaver völlig reglos, mit Staub bedeckt, auf dem Weg schlief, mit abgestreckten Beinen. [...] Das Gitterwerk war, längst überflüssig und morsch, aus dem Toreingang gebrochen. [...] Ich trat in das leere Tor. Ich hörte jetzt inwendig zu meinem Erstaunen ein leichtes, regelmäßiges Knarren. Ich ging noch einen Schritt weiter. Ich konnte das Grün im Garten jetzt riechen, das immer frischer und üppiger wurde, je länger ich hineinsah», GI, pp. 49-51). Cfr. R. Svandrlik, "Träume wilde und zarte". *Das Vergangene als Alterität im Werk von Anna Seghers und Grete Weil*, in C. Conterno, G. Pelloni (Hrsgg.), *Traum, Sprache, Interpretation, Literarische Dialoge, Festschrift für Isolde Schiffermüller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020, pp. 141-155; P. Gheri, *Hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Geschichte und Erzählung in Anna Seghers* Der Ausflug der toten Mädchen, «AION – Sezione Germanica, Nuova Serie», 28, 1-2, 2018, pp. 87-89.

narrativa la ribellione o la resiliente solidarietà di qualcuno che non riesce ad abdicare alla propria umanità. Nel viaggio a ritroso nel tempo la prima immagine che viene presentata è quella di due compagne, Leni e Marianne, legate da profonda amicizia; non solo verranno separate dai conflitti politici durante la Repubblica di Weimar, ma la loro amicizia durante il nazismo si trasformerà in indifferenza, anzi in ostilità dell'una verso l'altra: così, una sarà dalla parte dei carnefici, l'altra dalla parte delle vittime. Seghers non si limita a ricorrere alla prolessi per raccontare ciò che sarebbe successo negli anni successivi alla gita: la voce narrante non riesce a separare i piani temporali, nei visi e negli atteggiamenti delle figure, del tutto realistici, e *iscrive* – in senso letterale – gli accadimenti successivi, con un procedimento che riprende le modalità oniriche della sospensione del tempo e contemporaneamente permette l'articolazione dello stupore da parte della voce narrante.

Aufjedem Ende der Schaukel ritt ein Mädchen, meine zwei besten Schulfreundinnen. Leni stemmte sich kräftig mit ihren großen Füßen ab, die in eckigen Knopfschuhen steckten. Mir fiel ein, daß sie immer die Schuhe eines älteren Bruders erbt. Der Bruder war freilich schon im Herbst 1914 im ersten Weltkrieg gefallen. Ich wunderte mich zugleich, wieso man Lenis Gesicht gar keine Spur von den grimmigen Vorfällen anmerkte, die ihr Leben verdorben hatten. Ihr Gesicht war so glatt und blank wie ein frischer Apfel, und nicht der geringste Rest war darin, nicht die geringste Narbe von den Schlägen, die ihr die Gestapo bei der Verhaftung versetzt hatte, als sie sich weigerte, über ihren Mann auszusagen. (GI, p. 52)

[...] Auf der anderen Schaukelseite hockte Marianne, das hübscheste Mädchen der Klasse, [...] Man sah ihr ebenso wenig wie einer Blume Zeichen von Herzlosigkeit an, von Verschulden oder Gewissenskälte. Ich selbst vergaß sofort alles, was ich über sie wußte, und freute mich ihres Anblicks. (GI, p. 54)<sup>11</sup>

Il passo continua con la sottolineatura dei gesti affettuosi di Marianne per Leni; ma nel momento cruciale in cui a Marianne verrà chiesto aiuto per la figlia di Leni, in modo che dopo l'arresto di entrambi i genitori possa essere mandata dai nonni a Berlino invece che in un istituto rieducativo del regime, ella nega il proprio contributo in nome delle convinzioni naziste sue e del marito.

<sup>11</sup> «A ogni estremità dell'altalena stava a cavalcioni una ragazza: erano le mie due più care compagne di scuola. Leni si spingeva vigorosamente con i grandi piedi nelle scarpe squadrate con i bottoni. Mi venne in mente che le passavano sempre le scarpe di un fratello maggiore. In verità il fratello era caduto già nell'autunno 1914 nella prima guerra mondiale. Allo stesso tempo mi meravigliai che nel viso di Leni non si notasse alcuna traccia dei terribili eventi che avevano funestato la sua vita. Il suo volto era liscio e luminoso come una mela appena colta e non portava neanche il più piccolo segno, la benché minima traccia delle percosse che la Gestapo le aveva inferto durante l'arresto, allorché si era rifiutata di fare rivelazioni sul conto del marito» (GI, p. 53); «[...] All'altro capo dell'altalena era appollaiata Marianne, la più bella della classe [...] Come in un fiore, non c'era in lei segno alcuno di insensibilità, di colpa o di freddezza. Anch'io dimenticai immediatamente tutto ciò che sapevo di lei e continuai a guardarla con piacere» (GI, p. 55).

Nelle pagine successive ci viene fornita una possibile spiegazione per il comportamento di Marianne: al tempo della gita la giovane aveva un amore importante, distrutto dagli eventi successivi; il giovane fidanzato muore infatti sul fronte della Prima guerra mondiale. Il testo suggerisce che le spiegazioni siano da ricercare in questo lutto, e dunque nelle violenze del processo storico e nelle loro precise cause, non nella 'natura malvagia' dei singoli. L'umanista e marxista Seghers non può ovviamente che procedere così, e trova la strategia narrativa per rappresentare nella simultaneità la concatenazione dei fatti, tramite il particolare uso dei tempi verbali<sup>12</sup>, atto a realizzare «il compito assegnatomi», parole con le quali si conclude il racconto.

### 3. Ibridazioni e dissolvenze

Meine Mutter stand schon auf der kleinen, mit Geranienkästen verzierten Veranda über der Straße. Sie wartete schon auf mich. Wie jung sie doch aussah, die Mutter, viel jünger als ich. Wie dunkel ihr glattes Haar war, mit meinem verglichen. Meins wurde ja schon bald grau, während durch ihres noch keine sichtbaren grauen Strähnen liefen. Sie stand vergnügt und aufrecht da, bestimmt zu arbeitsreichem Familienleben, mit den gewöhnlichen Freuden und Lasten des Alltags, nicht zu einem qualvollen, grausamen Ende in einem abgelegenen Dorf, wohin sie von Hitler verbannt worden war. (GI, p. 106)<sup>13</sup>

Anna Seghers è riuscita a concentrare nello spazio di un tempo della narrazione di una cinquantina di pagine un tempo narrato di trent'anni, ovvero dei tre decenni cruciali della storia tedesca del Novecento; li ha condensati in ogni sequenza del testo, raggiungendo la massima intensità nel passo citato qui sopra, dove l'armonia del quotidiano, il buonumore e la giovinezza della madre vengono accostati, si potrebbe dire ibridati, con il dolore della figlia e l'atrocità

<sup>12</sup> Su questa intersezione dei tempi mi sembra interessante ciò che scrive Paola Gheri, usando il concetto 'magrisiano' di «tempo curvo»: «Il banco di accusa della storia tedesca, costruito con le "assi" dei tempi verbali che, creando un confronto diretto e altrimenti impossibile, fra epoche diverse, mettono in risalto tutta la negatività di un accadere il quale, rispetto allo svolgimento normale del tempo, dei fatti, delle parole rappresenta prima di tutto un trauma, una mostruosa ferita. Non solo per rappresentare, ma anche per superare tale trauma che ha spezzato la linea del tempo, il racconto lo rende, per così dire, curvo e nel far questo accende, rendendole immediate, le contraddizioni fra il trapassato luminoso della gita e il passato buio del nazismo nel quale alcune compagne tradiranno le amiche di un tempo, altre invece moriranno suicide per non tradire le amiche o i propri ideali, altre ancora finiranno nei Lager o dilaniate dalle bombe» (P. Gheri, *"So schrecklich unwirklich"*. Anna Seghers e La gita delle ragazze morte, in U. Böhmeler Fichera, P. Paumgardhen (a cura di), *Ritratti di scrittrici tedesche*, Bonanno, Acireale-Roma 2020, p. 152).

<sup>13</sup> «Mia madre era già sulla verandina ornata di vasi di gerani che dava all'esterno. Mi stava aspettando. Come appariva giovane, mia madre, molto più giovane di me. Come erano scuri i suoi capelli lisci al confronto con i miei. I miei erano diventati presto grigi, mentre fra i suoi non si scorgeva ancora nessun filo grigio. Se ne stava là, dritta e di buon umore, destinata a una laboriosa vita familiare, con le gioie e i dolori consueti di ogni giorno, non a una fine atroce e crudele in un villaggio remoto dove era stata deportata da Hitler» (GI, p. 107).

nazista. Passato, presente e futuro formano un *continuum*, la distanza temporale è annullata: «domani stesso, o anche già stasera, se mi fosse passata la stanchezza, avrei eseguito il compito assegnatomi» (GI, p. 107). Nel racconto di Magris il rapporto tra tempo narrato, una sessantina di anni, e tempo della narrazione è ancora più sbilanciato, più compresso; ugualmente però passato, presente e futuro non sono allineati lungo l'asse temporale. Più che con la simultaneità degli avvenimenti iscritti sulle fisionomie e nei gesti delle figure, come nel testo della scrittrice tedesca, Magris opera tramite moltiplicazione e 'dissolvenza' tra tipologie diverse di testi, tra sistemi stilistici e linguistici diversi: il romanzo di Stuparich, la sceneggiatura, il film, il *Faust* di Goethe, il *testo* della memoria del protagonista che raccoglie tutto senza fare ordine:

I tempi triestini non si susseguono, ma si allineano l'uno accanto all'altro, come i relitti dei naufragi che il mare lascia sulla spiaggia. "Nebeneinander", ha detto il regista che ha doverosamente letto il suo Joyce; tempo che si fa spazio, eventi accatastati l'uno vicino all'altro, magazzino della Storia, oppure – ha aggiunto con la sua deformazione professionale – deposito di pellicole cinematografiche, con le loro storie di epoche diverse e girate in tempi diversi eppure affiancate e contigue l'una all'altra, disponibili al lavoro di montaggio e ad arruffarsi l'una nell'altra. (EG, p. 83)

Non c'è ordine nel raccolto sulla spiaggia, non c'è fedeltà quando il materiale esistenziale diventa trasfigurazione artistica: la verità «è sempre un po' bugiarda» (EG, p. 80); la fedeltà così prende vita nell'incontro inaspettato, all'interno della Storia «arruffata», come «i tempi triestini» dimostrano (*ibidem*).

#### Riferimenti bibliografici

- Ara Angelo, Magris Claudio, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino 1982.
- Cialente Fausta, *Le quattro ragazze Wieselberger. Romanzo*, Mondadori, Milano 1976.
- Gheri Paola, *Hinter den Grenzpfählen der Wirklichkeit. Geschichte und Erzählung in Anna Seghers Der Ausflug der toten Mädchen*, «AION – Sezione Germanica, Nuova Serie», 28, 1-2, 2018, pp. 79-94.
- , "So schrecklich unwirklich", *Anna Seghers e La gita delle ragazze morte*, in Ulrike Böhmel Fichera, Paola Paumgardhen (a cura di), *Ritratti di scrittrici tedesche*, Bonanno, Acireale-Roma 2020, pp. 135-160.
- Goethe J.W., *Faust. Der Tragödie erster Teil*, in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Tübingen 1808.
- , *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Cotta, Stuttgart 1832.
- Hilzinger Sonja, *Anna Seghers*, Reclam, Stuttgart 2000.
- Magris Claudio, *I luoghi della scrittura: Trieste*, in Id., *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1982, pp. 282-283.
- , *L'adolescenza lieve di Trieste. Una generazione aveva sperato in un'altra patria e in un'altra Europa. Giani Stuparich la raccontò in Un anno di scuola, ambientato nel 1909*, «Corriere della Sera», 5 settembre 2017.
- , *Esterno giorno – Val Rosandra*, in Id., *Tempo curvo a Krems. Cinque racconti*, Garzanti, Milano 2019, pp. 69-88.
- Salvadori Diego, *L'atlante di Claudio Magris*, Pàtron, Bologna 2020.

Seghers Anna, *La gita delle ragazze morte*, a cura di Rita Calabrese, Marsilio, Venezia 2010.

Svandrlik Rita, "Träume, wilde und zarte." *Das Vergangene als Alterität im Werk von Anna Seghers und Grete Weil*, in Chiara Conterno, Gabriella Pelloni (Hrsgg.), *Traum, Sprache, Interpretation, Literarische Dialoge. Festschrift für Isolde Schiffermüller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2020, pp. 141-155.